

JOAQUIM RUBIÓ I ORS. USOS DEL ROMANTICISME*

JOSEP M. DOMINGO

Grup d'Estudi sobre la Literatura del Vuit-cents-UB
amb la col·laboració de Francesc Cortès (UAB)

§ 1. Un relat convincent sobre Joaquim Rubió i Ors és encara per fer, per raons variades sobre les quals ara no cal entrar —per bé que no deixaré d'esmentar l'obvietat del pes decisiu que hi té, entre aquestes raons, l'actual dificultat d'accés a fonts documentals bàsiques. Amb aquest dèficit a la vista, el meu interès, ara, serà d'aduir i comentar algunes de les peces que caldria encaixar en aquest relat que ens devem sobre Rubió i Ors. Ho faré mirant de defugir la mena de relats de què usualment Rubió ha estat objecte, començant pels d'ell mateix (quan s'autovindica a la *Breve reseña*, per exemple), discursos que insisteixen en la *identitat* del pioner, la *identitat* del renaixentista, la *identitat* del jocfloralista fundacional, la *identitat* del «romàntic» impositat del seu paper, segons explica en unes notes autobiogràfiques inèdites,¹ per impregnació de l'«entusiasmo por los nuevos ideales [...] que en los libros y en las artes se respiraba [...] en todas partes» a mitjan dels anys trenta (autobiografia, f. 3). Al marge de les qüestions de noms, el meu discurs voldria posar èmfasi no pas en identitats sinó més aviat en usos i pràctiques: en el rastre dels jocs i de les accions (de les funcions i de les relacions) a què Rubió i Ors es va avenir a participar.

§ 2. Les característiques de tals jocs i accions, l'esperit amb què són empresos i en definitiva el testimoni sociològic i cultural, *latu sensu*, que revelen queden singularment en evidència en els papers

* Els §§ 1 a 8 són deguts a Josep M. Domingo (Universitat de Lleida), i són inscrits en el projecte FFI2012-31489 del Ministerio de Economía y Competitividad. El § 9 és degut a Francesc Cortès (Universitat Autònoma de Barcelona), i té per marc el projecte «Les músiques en les societats contemporànies. 2009 SGR 227».

1. Arxiu Rubió, Barcelona.

personals de Rubió i Ors. Els papers públics de Rubió i Ors consolidaran la figura pública del pioner i del patriarca renaixentista, però els papers privats (l'autobiografia, les cartes) mostren la complexa realitat d'un personatge ocupat *a*) en una esforçada experiència de transclassament i *b*) en una trajectòria professional d'escriptor públic (allò de què depèn el tal transclassament) produïda enmig dels incipients canvis estructurals que caracteritzen la contemporaneïtat: *grosso modo*, la trajectòria que duu del *litterat*, de l'*homme de lettres* (tal com el defineix Voltaire a l'*Encyclopédie*, s. v.: polígraf, pluridisciplinar, amb un punt de felicitat diletantisme, mundà: «aussi propre<s> pour le monde que pour le cabinet») a l'assumpció de la figura del *poeta* (del poeta que significa, que revela, que profetitza, que *romantitza* el món, per usar la frase novaliana: que carrega el món de sentit) —és a dir, del poeta que el codi romàntic que el jove Rubió té a l'abast converteix en *trobador* i que la seva modèstia, o la *captatio benevolentiae*, acaba reduint a *gaiter*. Una realitat, la de Rubió, doncs, complexa, com he dit, en la mesura que hi són projectats valors, estímuls i instàncies de naturalització ben diversos i aparentment contradictoris.

Sintetitzaré, en definitiva, el meu plantejament tot servint-me d'uns mots de Josep Fontana:

Els deu anys que transcorren entre la mort de Ferran VII, el 1833, i la caiguda d'Espartero, el 1843 [...] són probablement els més complexos i difícils d'interpretar de la nostra història contemporània. És aquesta l'època en què el canvi de les velles a les noves formes de la societat s'esdevé de manera accelerada: cal reajustar tot l'edifici de la societat per adequar-lo a les exigències del desenvolupament capitalista (FONTANA 1988: 245).

La meua tesi és que, en efecte, Rubió i Ors, nascut el 1818, i que emergeix a la vida pública durant aquests anys (els poemes al *Diario de Barcelona* el 1839, el llibre *Lo Gaiter del Llobregat. Poesies* el 1841, el *Roudor de Llobregat* premiat el 1841 i publicat el 1842), en el curs dels quals adquireix un inesborrable perfil, es dedica precisament a això: a variats *reajustaments* en els usos literaris per tal d'*adequar-los a les exigències* d'aquell món nou. El que en resulta, de tot

plegat, ja ho sabem: una participació estel·lar, com a *poeta*, en les estratègies de representació i de producció simbòlica que constitueixen la vasta operació comunicativa en què els catalans del vuit-cents es conjuren per exhibir ambició i força: la vasta operació comunicativa que van convenir a anomenar *renaixença* —que, comptat i debatut, no és sinó el primer gran codi de reconeixement dels catalans contemporanis.

§ 3. He parlat de peces a encaixar. Comencem.

L'examen a què al·ludia dels papers privats mostra tot just la dimensió de l'esforç en què Rubió i Ors es veu compromès, les inseguretats personals i econòmiques amb què l'afronta, probablement acrescudes per la pressió familiar de què es devia sentir objecte com a fill en qui la família xifrava unes expectatives de promoció i de dignificació social (els seus primers treballs, confessa Rubió, els publica, «para complacer a mi padre», convençut «que era digno de llegar a la posteridad cuanto borraré mi inexperta pluma» (aut., f. 2). Mostra, en definitiva, l'abast i els topants del procés d'inculturació imprescindible per ingressar en la societat literària del moment: les fites de l'itinerari que duu de l'univers de la cultura menestral local (un complex que amalgama la cultura *baixa* tradicional del riure i la proccacitat i el rastre d'una cultura *alta* moderna) a l'imprescindible comerç amb el romanticisme —perquè, en efecte, segons deia Manuel Milà aleshores, el romanticisme no era altra cosa que «el movimiento literario del siglo presente» (*El Guardia Nacional*, 5-10-1837). Una carta de Josep Rubió i Ors al seu germà Joaquim, el poeta, de 16 de maig de 1841 inventaria el petit univers d'«amigues», «amics», «parents», «semiparents», «coneguts» i «veïns» que devia constituir l'horitzó de la socialització «natural» del jove Rubió. A la llista de les amigues hi ha «La Renart madre. / La Renart hija. / D^a Dolores. / La Toneta». A la dels amics hi ha «Gurri. / Roca. / Pep del Forn. / Son germà. / Pep Sol.² / Espeso. / Canaló. / Ginestà. / Campané.³ / Alba-

2. Josep Sol i Padrís.

3. Potser Joan Ramon Campaner.

reda Martí. / Albareda Pep. / Fustagueras.⁴ / Palau. / Roca i Cornet. / Joan Cortada. / D. Andreu Pi⁵, que diu que no va poder dinar al saber la notícia. / Mossèn Josep. / Son gendre, és dir l'home de la Tona. / Un altre que tampoc sé com se diu que porta un pegat a la boca de l'ull. / Miró del Casino. / Bellorell. / Majares⁶ / Bolart. / Junoy gran. / Junoy xic. / Vallhonestà. / M'hi descuidat en Piferrer i Milà».⁷ Són alguns d'aquests «amics» que, amb Joaquim Rubió, constitueixen la colla dels «grassos», o dels «greixons», un característic grup masculí de tabola juvenil, segons sembla, cohesionat pel repertori usual de bromes grasses, escatologies variades i les més vives procacitats: encara als pocs mesos d'arribar a Valladolid,⁸ el 14 de gener de 1848, amb motiu de l'any nou, Rubió i Ors tramet als companys de colla una llarga carta en vers:

Als greixons de la rodona,
 a la gent del bon humor,
als que van a Bona-vista
 per mirar el gas tan sols,
 als qui ploren a l'Ausent
 amb mocs, patarrells i mocs,
 salut, humor i pessetes
 desitja l'*home cargol*
 que no deixa mai sa closca,
 o sia el famós paltó.
 Desterrat per saber massa,
 o sia per saber poc,
 en aquest racó d'Espanya
 que és com l'ull del cul del món,
 on no es coneix Bona-vista,
 ni les Mosques, ni el Falcó,
 on tothom parla *soldat*,

4. Jaume Fustagueras i Fuster.

5. Andreu Avel·lí Pi i Arimon.

6. Josep de Manjarrés, suposo.

7. Arxiu Rubió, Barcelona.

8. Rubió i Ors havia pres possessió de la càtedra el 13 de març de 1848 (ALONSO CORTÉS 1926: 134).

xics i vells, noies i nois.
 Sense en Bernabé i en Martí,
 en Jaume, en Lluís, en Sol
 per passejar pel Pisuerga
 los abultadíssims ous
 que es dibuixen en les calces
 com un duro de dos móns.⁹

Etc. I segueixen, a propòsit del seu imminent matrimoni, consideracions de la més crua misogínia. Era d'aquí, d'aquesta cultura *baixa*, que també venia el *Gaiter*: d'un món menestral en què aquesta cultura del grotesc i del riure mantenia els seus dominis.

§ 4. Venia també, com he dit, del tracte amb la tradició literària autòctona culta. A les notes autobiogràfiques Rubió i Ors explica que «los primeros tercetos que compuse [...] fueron unos tercetos con el título de «A Elisa» [i] «L'exill», compuestos en catalán, [...] que salieron a la luz en *El Guardia Nacional*, que dirigía D. Vicente Joaquín Bastús» (f. 3). Rubió i Balaguer ja va referir-se a aquests poemes (1986: 454-457): va dedicar-los unes pàgines desconcertants, ben indicatives en qualsevol cas d'aquell complex *pathos* amb què s'enfrontava al «segle de la renaixença» —i que finalment duria al col·lapse la seva història de la literatura catalana. El cas és que «A Elisa» i «L'exill» surten a *El Guardia Nacional*, en efecte, signats amb les inicials «J. R.», el 8 d'octubre de 1836, a la secció de «Variedades», i mai no seran recollits en volum, perquè Rubió els considera simples tempteigs: «tentativas y ensayos», diu a l'autobiografia (f. 3), uns «primeros ensayos torpes y desmanados [*sic*, però potser vol escriure «desmañados»], como escritos por quien ni tenía el gusto formado y marchaba sin rumbo fijo» (aut., f. 3v.). Són en qualsevol cas rastres inequívocs d'aquestes fonts literàries cultes autòctones amb què el jove Rubió (jove de 18 anys) treballava. Reprodueixo tot seguit els poemes en facsímil. Primer «A Elisa» (fig. 1).

9. Arxiu Rubió, Barcelona.

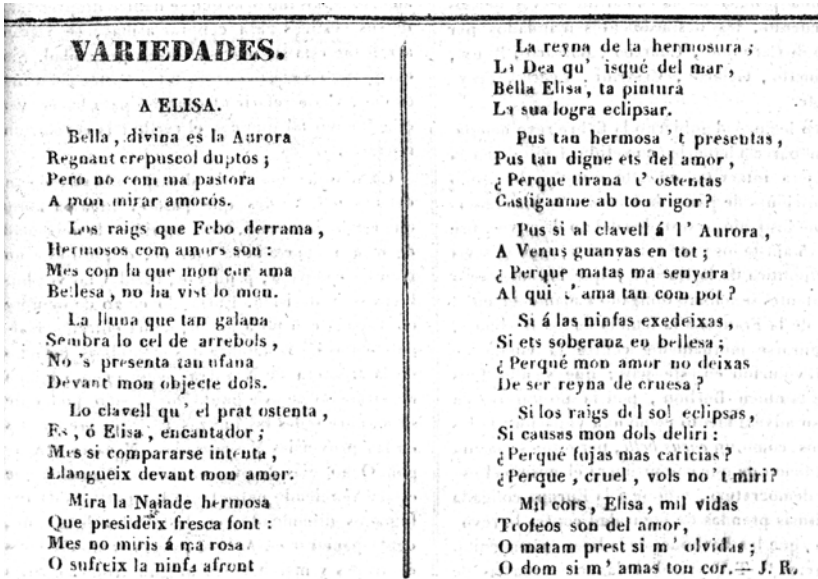


FIGURA 1. J. R., «A Elisa», *El Guardia Nacional* (Barcelona), 8-x-1836, p. 1.

El títol del poema, «A Elisa», sembla voler corroborar la mera impressió de lectura: tot indica que el jove Rubió s'exercita amb la poesia amorosa de Fontanella: tenim la coincidència del nom de la destinatària de Rubió amb una de les de Fontanella, la coincidència de metre, de retòrica (de retòrica barroca), d'univers imaginatiu (l'Auro-ra «divina», «los raigs que Febo derrama», la «Nàiade hermosa»), el recurs del motiu de la indiferència rigorosa de l'estimada ingrata res-pecte del poeta enamorat. Etc.

El segon poema és «L'exill» (és a dir, «l'exili») (fig. 2).

En aquest cas resulta de tota evidència l'ascendent d'una font concreta: les «trobes» d'Aribau a «La pàtria»: hi emergeixen no pas «vagament» traslluïdes, segons apreciava Rubió i Lluch (1902: xxiv), sinó amb la plena evidència que ja va remarcar Joan Alegret (1972: 6-7). A la *Breve reseña* (1877) Rubió i Ors recordava l'estímul que li resultava el poema d'Aribau: a ell en particular (RUBIÓ I ORS 1877:

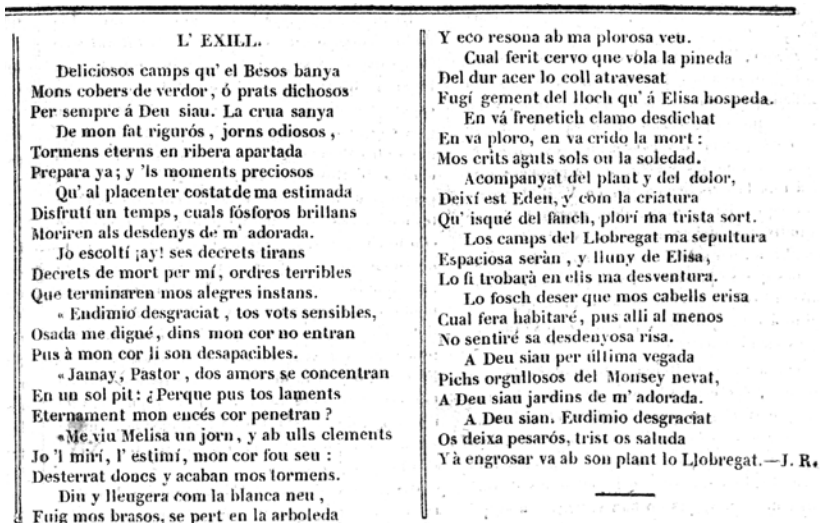


FIGURA 2. J. R., «L'exill», *El Guardia Nacional* (Barcelona), 8-x-1836, p. 1.

28) i a «cuantos por aquellos años y algunos más tarde nacimos a la vida de las letras», tots plegats captivats per una peça «que aprendimos de memoria sin esfuerzo, como que sola se venía a ella» (RUBIÓ I ORS 1877: 24). De manera que el poema d'Aribau, sostenia Rubió, «ha contribuido [...] a despertar vocaciones» i «ha servido de modelo a multitud de composiciones de no pocos jóvenes» —joves, puntualitzava en clau de necessària *captatio*, «que con mejores deseos que bríos para ello han aspirado a seguir más o menos cerca las pisadas de aquel su maestro» (RUBIÓ I ORS 1877: 25). En fi: és obvi que Rubió era d'aquests joves: un aspirant a poeta al taller del qual hi havia, simptomàticament, això: l'interès (romàntic) per un discurs sobre l'*exili* (és a dir, sobre l'experiència tràgica de la separació, de l'estranyament, de l'ostracisme, de la pèrdua) i alhora l'utilatge retòric i imaginatiu d'abans, l'heretat de la tradició culta autòctona (d'una tradició amb un pes determinant del barroc). (Entre parèntesis, goso notar el valor testimonial d'aquest poema de Rubió respecte de la fortuna de les trobes d'Aribau: el fet que aquesta concreta lectura de «La

pàtria» en focalitzi el valor com a discurs tràgic, romànticament tràgic, en detriment del discurs d'exaltació provincialista —que el mateix Rubió, ja com a «Gaiter», activarà el 1839 amb «Mos cantars.») (FERREER 1987: I, 397-399)

A propòsit d'aquests dos poemes, Rubió i Ors precisava a les notes autobiogràfiques que no era capaç de recordar «el motivo que me movió a hacerlo» (aut., f. 3): no queda clar si es refereix al fet d'haver estat «compuestos en catalán» o al fet d'haver-los donat a publicar, però la puntualització sembla discriminar bé entre les «tentativas y ensayos» (f. 3) a què es lliura el jove Rubió de 1836 a 1839 (la usual pulsio imitativa dels començaments, a què es refereix ell mateix),¹⁰ de què son primera mostra aquests dos poemes, i allò que ja és una afina-da, a més de calculada, estratègia d'inserció en la societat literària, amb les aliances i els padrinatges ja ben greixats, per a la qual es fa imprescindible, inevitable, l'ús del romanticisme: jugar-ne el joc: i això serà l'operació del *Gaiter del Llobregat* al *Diario de Barcelona*, una activació del codi del *genre troubadour*, com s'esqueia, essent qui n'era el patrocinador, Joan Cortada (*i. e.*, el celebrat *Abén Abulema* del *Brusi*, l'autor del *Lorenzo*, l'activista jocflorallesc, el campió de la vindicació patrimonial (VÉLEZ 2009: 22-27), etc).

§ 5. L'operació del *Gaiter del Llobregat*, del 1836 al 1839, cal veure-la com una calculada operació de visibilització del jove Rubió dins la societat literària local. Tal operació constava de dues actuacions bàsiques: *a*) la nítida, inequívoca, projecció de Rubió com a jove romàntic a través d'una marca personal específica, la de *Gaiter del Llobregat* (*i. e.*: l'elaboració d'un perfil), i *b*) la disposició d'un conjunt d'accions a protagonitzar pel subjecte Gaiter: el pseudònim desconegut a desemmascarar, el degoteig de poemes al *Diario de Barcelona*, l'esplèndid recull de 1841, el «Pròleg» contundent que el precedeix, el premi de l'Acadèmia de Bones Lletres al *Rondor* (1841), editat l'any següent (*i. e.*: la preparació d'una estratègia).

10. «los deseos de imitar, siquiera fuera de lejos, a [condeixebles] tales como Milá, Illas y Vidal, Piferrer, que empezaban a dar a luz los frutos primerizos de su ingenio» (aut., f. 2v.).

Sobre la investidura romàntica del jove Rubió tornaré a retreure aquell seu entusiasme pels «nous ideals» de què parla en l'autobiografia: es respiraven «en todas partes», hi explica, i, com que esmenta concretament la revista madrilenya *El Artista* (1835-1836) (f. 2v) escau de recordar la cèlebre caracterització que hi esbossava Eugenio de Ochoa: l'escriptor romàntic no era sinó

un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesías de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau; para quien las cristianas catedrales encierran más poesía que los templos del paganismo; para quienes los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles... (OCHOA 1835: 36b).

Era un perfil per al jove Rubió *mutatis mutandis*: allò que calia canviar-hi eren els objectes a patrimonialitzar: en comptes de «las proezas de los antiguos españoles», de donya Jimena, del Cid, de Calderón, de Cervantes, etc., interessava tot aquell altre repertori alternatiu d'objectes sancionables des del provincialisme que ens mostra la lectura dels poemes del Gaiter: Barcelona, el Llobregat, el comte Borrell, el comte Jofre, la comtessa de Barcelona, el rei Joan el Caçador. I també, és clar, la llengua mateixa de què se serveix el Gaiter. L'estratègia de visibilització del jove Rubió passava, en efecte, per una singularització que tenia en l'ús militant del català el seu tret distintiu més visible. Rubió i Ors no deixava de fer les coses que els altres escriptors professionals i *amateurs* feien aleshores (traduccions, poemes d'encàrrec, l'atenció a la moda del trobadorisme): tot això, en la gran majoria dels casos, en castellà. Però a més feia de *gaiter* en català com a marca personal en l'arena literària. Que en fes, de *gaiter* en català, ho naturalitzaven, en aquell moment, les mateixes motivacions historicistes i patrimonialitzadores que mobilitzaven, posem per cas, un Antoni de Bofarull o un Josep Puiggarí. Un Antoni de Bofarull en la defensa de la façana gòtica de l'Ajuntament de Barcelona: les pedres gòtiques de l'Ajuntament eren un recordatori a l'abast de la grandesa

antiga del país en la mateixa mesura que el deturpat català contemporani era el testimoni viu del gloriós *llemosí* (ho indicava el Gaiter mateix a «Mos cantars» (1839): l'arpa que ell feia sonar era la mateixa «on la cigala / brillà dels trobadors, a on ressonaren / los cants dels Cabestanys»; serà el mateix argument que exhibirà Milà vint anys després, en la cerimònia de la restauració dels Jocs: el català que s'hi sent, diu Milà, és «aquella llengua [...] que no sens motiu tenen molts per la primogènita entre les neollatines i que [...] fou un temps la més culta i celebrada; [...] que usava Guillem d'Aquitània [...]; que fou cultivada per lo Dant, celebrada per lo Petrarca», etc.) (MILÀ 1859: 24). És a dir: tant les pedres com el català eren una exhibició d'història. I «La Història», segons deia Antoni de Bofarull a la cerimònia dels Jocs del 1859, «dóna a l'home un gènere de superioritat que ratlla en sobèrnia» (BOFARULL 1859: 30), perquè és susceptible de legitimar el present. Importa, doncs, de fer-hi atenció, a les pedres gòtiques o al català literari: de «preservar-los» a efectes de capitalització simbòlica —i s'entén que amb funcionalitat, també, simbòlica. És la lliçó que duen apresada, i que projecten, els Jocs Florals «restaurats» de 1859.

§ 6. Com és sabut, la campanya del jove Rubió del 1836 al 1839 es tancava el 1841 amb la recopilació del poemes del Gaiter en un volum: Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayté del Llobregat. Poesias* (Estampa de Joseph Rubió, Barcelona). I el volum s'obria amb un «Pròleg» (p. I-XII) d'un singular vigor estilístic i propositiu que en qualsevol cas contrasta amb la cautela amb què mirava de ser identificat el Gaiter dels poemes: la prudència i els passos comptats del Gaiter dels poemes acompanyen un discurs reactiu i defensiu, però el Gaiter del «Pròleg» cavalca en un discurs propositiu, com he dit, i militant —un discurs la «severitat polèmica» del qual, sostenia Horst Hina, calia apreciar amb el teló de fons de «la confrontación política entre Barcelona y Madrid, que justamente a principios de los años cuarenta tiende a su punto culminante» (HINA 1986: 120). En qualsevol cas, el «Pròleg» posa el focus en el nou ordre literari en què la feina del Gaiter poeta fa de debò sentit: el de la naixent «república mundial de les lletres» —per usar la categoria de Pascale Casanova (1999) regida per unes instàncies de legitimació (la història, la llengua *popular*: les mateixes que sancionen el Gaiter) al marge dels uni-

versals literaris convencionals, actius fins aleshores, i al marge d'allò que imposa la geopolítica. Hi posa el focus, he dit: invita a fer-hi atenció: en definitiva el «Pròleg» revela una plena consciència que allò de què es tractava, en aquell moment de configuracions identitàries del primer liberalisme, era de vindicar la possibilitat d'una «Catalunya literària» en condicions de socórrer la (diguem-ne) Catalunya real en les seves expectatives: una «Catalunya literària» capaç de «contribuir», diu Rubió i Ors, «no poc», puntualitza, «a lo que tal vegada havem de ser», útil (diu més amunt) al «poble que treballa i s'afanya per sa glòria venidera» (p. III). És a dir: semblantment, *mutatis mutandis*, al cas de la Itàlia coetània, de la Itàlia *prerissorgimentale*, la dilució de Catalunya en la tempesta de la història podia ser rescabalada per la glòria literària —que en qualsevol cas contribuiria amb eficàcia als «renaixements» vuitcentistes respectius: el *rissorgimento* i la *renaixença*. Som, en definitiva, amb el «Pròleg» de 1841, davant d'un eco més, entre tants aleshores, de les lliçons de Herder —de l'«efecte Herder», segons l'expressió de Pascale Casanova. (Ens hi consta, en qualsevol cas, el nom d'un mediador herderià eficient, Sismondi, p. x, que a més era present a la biblioteca del jove Rubió: *De la litterature du midi de l'Europe* figura en un esbós de catàleg que en prepara: un *Inventario de las obras que existen en mi libreria en agosto del año 1844.*)¹¹ Un eco herderià verbalitzat segons la retòrica usual: la «independència» literària postulada pel jove Rubió no era sinó el reconeixement d'un nou espai públic i d'unes noves dinàmiques en què era convenient (segons ell) d'inserir-se: a la literatura li eren exigides *veritat* (la veritat particular del món en què es produïa) i, doncs, la *llibertat* imprescindible per assolir-la: la independència, doncs, respecte de models aliens. No altra cosa sinó independència respecte de l'abassegadora influència francesa (a través de traduccions i imitacions de tota llei) era allò que, per exemple, era reiteradament reclamat a la nova literatura de l'Espanya liberal: un conegut article de Larra de 1836 demanava, per a aquella seva «joven España», «un rango *suyo, conquistado, nacional*, en la literatura europea» (LARRA 1836: 432): tot just allò que s'afanya a atendre el món imaginatiu dels poemes i drames de Zorrilla, del Duc de Rivas o d'Espronceda segons la consigna que servia

11. Arxiu Rubió, Barcelona.

simptomàticament de títol a un drama del moment: *Españoles ante todo*, d'Eugenio Asquerino (1844). Encara divuit anys després, el 1854, un pròleg d'Estébanez Calderón (a *La campana de Huesca*, la novel·la de Cánovas del Castillo) parlava de «romper el yugo de la literatura extraña» i perseverar en la «noble porfía» de recuperar per a «la propia y nacional su antigua independencia y originalidad».

Llegit en la seva estricta contemporaneïtat el «Pròleg» és això: un significatiu ús romàntic (entenen per romanticisme allò que deia abans: no res més ni menys que el característic «movimiento literario del siglo presente»). Cinquanta i tants anys després d'haver-lo escrit, Rubió i Ors, segons apuntava a les notes autobiogràfiques, percebia significativament que es tractava d'un text que havia obtingut una fortuna insospitada: «sin sospecharlo, escribí una página de grandísimo interés para la historia de nuestro renacimiento, y a la que es preciso recurrir para conocer y escribir sus orígenes» (aut., f. 3v). Després, en efecte, vindran el renaixentisme, la cultura del catalanisme, el catalanisme polític, que, del «Pròleg», en faran un antecedent doctrinal amb la valuosa categoria de «programa».

§ 7. Hi ha altres peces a considerar per a la confecció del relat que deia al començament que ens devem sobre Rubió i Ors: per exemple, la qüestió de les tàctiques d'intel·ligibilitat amb què el Gaiter prepara els seus poemes, tàctiques que afecten, segons explica, tant el model de llengua literària com el repertori temàtic (quant a això darrer, deixa dit en les notes autobiogràfiques que «Para que fuese viable mi propósito, o *mi intencionalidad* [...], era preciso llamar la atención del público, así del menos ilustrado como del literato desde que diese á luz sus primeras composiciones; haciendo que estas fuesen tales que expresasen ideas o sentimientos simpáticos a la generalidad de los lectores», f. 4); o la de l'univers imaginatiu que conformen els poemes del Gaiter; o la del poema èpic *Roudor de Llobregat* (1842); o la de l'interès coetani a editar textos literaris catalans antics, que inclou el pla d'una ambiciosa «Col·lecció d'Antigues Obres Catalanes» —en què, però, només surten un Garcia i un Serafí (tots dos el 1840); o la del Rubió traductor: posem per cas la laboriosa edició que prepara de la *Gerusalemme liberata* del Tasso (1842), traduïda, prologada i anotada per ell mateix; o l'examen dels

seus articles sobre poesia a *El Arte*, una revista transcendental en la fulgurant emergència renaixentista de 1859.

§ 8. En trio una, de peça d'aquestes, per acabar: la que correspon a la conspícua condició de *salonnier* de Rubió i Ors, que, amb satisfacció dels deures mundans corresponents, el feia esdevenir un eficaç, nítid, portaveu ideològic de les elits ciutadanes (una de les tàctiques d'intel·ligibilitat esmentades suara) i alhora l'ubicava en el sanedri d'inventors i de gestors de les grans operacions de representació simbòlica de mitjan segle. Quant a això darrer, al·ludeixo especialment a l'episodi estel·lar de la «restauració» dels Jocs Florals de Barcelona, el 1859. Com he indicat en un altre lloc (DOMINGO 2011: 64-66), es tractava d'una operació aparentment cuinada i assajada en algun dels seus aspectes en les reunions burgeses del moment. Respecte de les habilitats del Rubió ideòleg que hi feia *pendent*, em permeto de recordar que en el poema «Barcelona» (impròpiament, però simptomàticament, conegut com a «oda a Barcelona»), publicat al *Brusi* el 1839, hi ha la més nítida, i crua, formulació de l'estatus polític en què els catalans contemporanis han convingut de produir-se: «quan amb veu severa / Nostres fills te pregunten: / «Què has fet de tos blasons?» / Mostrant-los la bandera / En què tes Barres brillen / Al costat de les Torres i els Lleons / Podràs dir-los, oh vila: / “La llança la he penjada, / Pus lo temps de les guerres ja ha passat; / I al Lleó de Castilla / La guàrdia he confiada / De mon escut amb sang d'un rei pintat”». És a dir, els catalans han convingut en el tracte que consisteix en la renúncia a l'acció i al poder polític a canvi de la gestió de l'*alçament* a què són cridats.

Rubió i Ors *salonnier*: els poemes dedicats, per exemple, a Madrona Renart¹² (una de les «amigues» de la llista d'abans, § 3) o a l'actriu Josepa Palma¹³ són mostra d'aquesta activitat mundana de Rubió. Tenen, però, un valor especial els rastres que en guarden els àlbums privats que els *salons* oferien al geni, o a l'enginy, dels escriptors, artistes i homes de món que hi concorrien: tenen el valor especial de deixar testimoni d'aquests pols d'activitat literària privada, d'aproximar-nos a la nòmina dels individus que s'hi mouen i d'esbossar les xarxes de relació que conformaven.

12. Biblioteca de Catalunya, ms. 3.607 II.

13. Arxiu Rubió, Barcelona.

O, en particular, de mostrar l'univers icònic en què els poemes de Rubió feien sentit. Així, a l'àlbum de Manuela Carbonell¹⁴ (1839), l'esposa de Víctor Balaguer, Rubió s'hi fa present amb un poema en castellà (s. títol, «Bella es, oh niña, Sevilla», datat a Barcelona el 7 de gener de 1839, signat «J. Rubió»), al costat de col·laboracions gràfiques i literàries de, per exemple, Laureà Figuerola, Joan Cortada, Jaume Tió, Maria Josepa Massanés i d'altres personatges avui desconeguts, com el poeta i artista Joaquín María Sánchez, que hi té un protagonisme especial.

Semblantment, a l'espectacular àlbum Anglasesell,¹⁵ Rubió i Ors hi escriu els poemes «Desig» (datat a Barcelona el 1846, signat «Lo Gaiter del Llobregat»)¹⁶ i «El lirio y el ciprés. Fantasía» (també datat a Barcelona el 1846, signat «Joaquín Rubió»),¹⁷ aplegats amb textos de Maria Josepa Massanés, Joaquim Roca i Cornet, Miquel Victorià Amer, etc., o de col·laboracions gràfiques de, per exemple, Miquel Fluixench.

Cal esmentar necessàriament un tercer àlbum, no menys espectacular que l'anterior: el d'Elisea Lluch. Elisea Lluch va ser l'esposa de Joaquim Rubió i Ors i, com era previsible, al seu àlbum Rubió va deixar-hi escrits. Però, a més, l'àlbum d'Elisea Lluch atesta una projecció desconeguda de la poesia de Rubió: una projecció contemporània a través de la música, com a lletra de cançó. L'àlbum, actualment a la Biblioteca de Catalunya, apareixia providencialment fa pocs mesos en un antiquari barceloní per ser venut en subhasta pública tot just quan l'amic Francesc Cortès acabava de tancar una feina d'aproximació i reconstrucció del paisatge musical de mitjan segle XIX —una feina integrada al projecte del Museu d'Història de Barcelona de relectura de l'episodi de la «restauració» dels Jocs Florals de Barcelona de 1859 que donava com a resultat el CD *Barcelona, 1859. Música en temps dels Jocs Florals*, incorporat al llibre *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme* (2011). El nostre discurs remarcava el paper decisiu de les reuni-

14. Biblioteca de Catalunya, ms. 1426.

15. Arxiu particular, Barcelona.

16. Publicat a la segona edició del *Gaiter* (RUBIÓ I ORS 1858: 137-139). Aquí datat «Maig de 1846».

17. Que deu ser una variació de «La rosa y el ciprés», que consigna Jordán de Urrés (1912: 44, núm. 19).

ons privades, en domicilis particulars de famílies significades de la ciutat, en la gestació d'aquella «restauració» de 1859 i l'àlbum d'Elisea Lluch se'n revelava una prova contundent: tres poemes de Rubió i Ors («Dos nubes»¹⁸, «La papallona i l'hermosa»¹⁹, «Un corazón de madre. Canción») són entre materials de Victòria Penya, d'Antoni de Bofarull o de Pons i Gallarza: és a dir, de gent que apareix vinculada directament, com a mantenidors o com a guardonats, als Jocs «restaurats» de 1859. Entre el material artístic de l'àlbum hi ha una làmina d'aquell Miquel Fluixench (fig. 3) que ja havia intervingut en l'àlbum Anglasell:



FIGURA 3. Miquel Fluixench, àngel, Àlbum d'Elisea Lluch (Biblioteca de Catalunya).

18. Signat «Joaquín Rubió» (JORDÁN DE URRÍES 1912: 47, núm. 46). Jordán de Urríes precisa que fou publicat «en la *Fe*, t. II, pág. 241, año 1844».

19. Signat «J. Rubió»; no recollit en volum.

una làmina que hom diria que és el model de la il·lustració de la portada *El Arte* (fig. 4), la revista tan transcendental que he esmentat abans, que va ser particularment activa en la promoció dels Jocs de



FIGURA 4. *El Arte* (Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús), 1859, portada.

1859 i que té Rubió entre els seus col·laboradors destacats: l'àngel del purista Fluixench gairebé com l'àngel que a *El Arte* duu als catalans de 1859, tot esgrimint lema petrarquià («leva di terra in ciel nostr' intelletto»), la consigna de l'artització i la sublimació imprescindibles en què Rubió, entre d'altres, era compromès. Però, a més, el tercer dels poemes de Rubió (la cançó «Un corazón de madre») va acompanyat d'una partitura (en reproduïx tot seguit la primera i darrera pàgines, figs. 5 i 6): una partitura del mestre Josep Piqué, tot just la persona que va tenir la responsabilitat de la part musical de la festa



FIGURES 5 i 6. «Un corazón de madre. Canción», lletra de Joaquim Rubió i Ors i música de Josep Piqué, Àlbum d'Elisa Lluch (Biblioteca de Catalunya).

joçfloralesca de 1859 (CORTÉS 2011). En fi: per a satisfacció i goig nostres, Francesc Cortès ha volgut continuar la feina que havíem donat per tancada i s'ha ocupat de la peça de Rubió i Ors i de Piqué.

§ 9.²⁰ *El músic Josep Piqué, entre el cosmopolitisme i l'incipient nacionalisme musical.*— L'estudi de la implicació de la música en la restauració dels Jocs Florals de Barcelona el 1859 (DOMINGO 2011) ens ha permès d'obrir noves vies d'investigació, adreçades a rescatar el paper d'alguns compositors —de qui tenim poques dades— en la construcció dels referents musicals de la societat que construïa el romanticisme català. També ens ha descobert altres cercles dins dels espais privats burgesos barcelonins. Els intercanvis d'influències i les col·laboracions que s'establien als salons vuitcentistes van ampliant les baules necessàries per ressituat els repertoris musicals, uns repertoris fonamentals per a l'articulació d'una societat catalana que bastia una nova imatge de ciutat, de cultura i de país. No cal insistir en el fet que la música va desenvolupar un paper cabdal en la configuració dels nous símbols amb què s'identificaria el catalanisme de la segona meitat del segle XIX. En canvi, encara ens resta molt de camí per poder precisar quins foren els posicionaments socials que, a través del consum musical, van conduir vers uns objectius de modernització del país. Aquesta fita, que buscava equipar la ciutat amb els canvis que provenien de l'altra banda dels Pirineus, presentava a la música uns trets comuns en comparació amb els que s'articulaven des de la literatura, les arts o amb la mateixa construcció de les ciutats en l'època del romanticisme (CORTÉS 2004-2005).

A meitat del segle XIX coincidiren dos corrents musicals que en aparença eren oposats. Aquelles tendències estètiques foren, d'una banda, el cosmopolitisme i, de l'altra, el nacionalisme. Malgrat que pugui semblar que obeïen a uns objectius divergents, de fet actuaren tot conjuminant-se cap a finalitats complementàries. Durant anys, i a causa de la projecció de les pròpies inquietuds contemporànies damunt d'un segle XIX poc garbellat per la historiografia,

20. Segons ha estat indicat, el § 9 és degut a Francesc Cortès.

hom sostenia que la valoració de l'esperit del poble, com a essència del nacionalisme, topava frontalment amb la voluntat de les capes burgeses per seguir les modes provinents dels grans focus culturals forans. Les músiques que s'interpretaven als salons i als teatres de París, i també l'òpera italiana, eren la manifestació cosmopolita d'unes elits culturals que es volien modernitzadores. Al mateix temps es començava a valorar l'existència d'una música popular, rústega i llunyana dels grans centres urbans, que contenia la sentor d'un camp suposadament pur: era la música tradicional, concebuda sota uns paràmetres del tot herderians. A casa nostra Pau Piferrer, i també Josep Piqué, foren dels primers a parlar de les cançons populars i a recollir-ne les romanalles: creien que estava a punt d'extingir-se.

Dahlhaus va donar un tomb als prejudicis heretats de la historiografia de principis del segle xx tot proposant que les dues tendències —la cosmopolita i la nacional— eren absolutament reconciliables. Fins a meitat de segle XIX l'expressió nacional no es podia considerar oposada a l'expressió més «universal» (DALHAUS 1980), fins i tot es podria dir que la intersecció d'ambdues inquietuds —la cosmopolita juntament amb la nacional— era la millor garantia per demostrar la validesa i transcendència d'una composició. Dahlhaus ho demostrava a partir de l'estudi de la recepció que es feia de les obres per a piano de Chopin. El repertori de música de saló, compost per Chopin, responia a uns usos pianístics cosmopolites. Alhora, les seves obres eren preuades per estar construïdes sobre formes *poloneses*, és a dir, nacionals. Aquesta interpretació tant es donava als salons de París com als de tot Europa.

Una de les primeres obres que donà el tret de sortida al romanticisme musical a Barcelona fou l'òpera de Vicenç Cuyàs *La Fattucchiera* (1838), escrita sobre un melodrama de Felice Romani. El manuscrit es conservà mercès al zel del seu cunyat, músic de regiment i compositor, Josep Piqué i Cerveró (SOBRINO 2001). Diverses fonts ens han deixat constància de com Piqué, a més de la seva tasca com a director de bandes militars i d'exercir la docència musical, recollia i harmonitzava cançons populars, el repertori que ara en diríem de tradició oral (CORTÉS 2009: 452). Algunes d'aquelles cançons aplegades per Piqué

passaren a engruixir el *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals (AYATS 2009: 332). A més, Piqué aparegué vinculat a diverses tertúlies barcelonines en què la música tenia cabuda. Nascut a Tudela pels volts de 1817, Piqué era contemporani de Joaquim Rubió i Ors, i també de l'escriptor i compositor Eusebi Font i Moreso.

La cançó que compongué el 1849, «Un corazón de madre», sobre un text de Joaquim Rubió i conservada a l'àlbum que va pertànyer a Elisea Lluch, fou una de les peces que s'interpretaven als salons romàntics barcelonins.²¹ Allí s'articulà el projecte de recuperació dels Jocs Florals. Al costat d'aquesta obra, al mateix àlbum, trobem un «Vals» dedicat a Elisea Lluch, obra d'Eusebi Font, i una «Polka» de Clemente de Ferrater, autor que no s'ha pogut documentar encara.

Lluny de considerar aquestes obres com una manifestació aïllada, reclosa dins del corrent sovint poc valorat de la música de saló, ens trobem davant d'una evidència de les sinèrgies que es produïen a la Barcelona de meitat de segle XIX. Mercès a la gentil proposta de col·laboració en la recerca feta per Josep M. Domingo, podem obtenir el referent sonor d'aquelles reunions en què, per damunt de les relacions socials que anaven teixint lligams familiars, buscaven convertir la ciutat de Barcelona en un receptacle de les modes modernes provinents d'Europa. Aquestes peces, aplegades amb una cura singular, mostren com el jovent de la burgesia barcelonina imitava un repertori forà, a través del qual ells es podien mostrar renovadors. Podem veure com, en aquest cas, el llenguatge musical defugia els escarafalls i altres excessos que caracteritzaven alguns compositors europeus. El marc del propi món popular català, el repertori musical «nacional» que anava recollint Piqué, tampoc semblava que fos propici a fugides d'estudi. Força anys més tard, el 1901, Sebastià Farnés va definir la «Musa popular» catalana com a posseïdora d'un «esperit pràctic, genuïnament

21. Un enregistrament d'aquesta cançó per a cant i piano, interpretada per la mezzosoprano Eulàlia Fantova, fou presentat a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 9 de gener de 2012; la presa de so fou realitzada el desembre de 2011; ara és disponible a l'adreça <http://www.musc.cat/>. Agraïm al Museu d'Història de Barcelona la col·laboració que va fer possible aquest enregistrament.

conservador i amant de lo verament tradicional» (FARNÉS 1901). Potser és massa agosarat ara traçar-hi un paral·lelisme, a més de cinquanta anys de distància, però en tot cas les peces de Piqué i d'Eusebi Font es troben en aquella cruïlla que albirava la modernitat romàntica a recer de la realitat dels cercles socials barcelonins que impulsaren els nous Jocs Florals.

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRET (1972): Joan Alegret, «Textos en castellà a *El Guardia Nacional* (1835-1841)», *Lluc*, núm. 620 (novembre), p. 5(257)-7(259).
- AYATS (2009): Jaume Ayats, «La cançó popular», dins: Francesc Bonastre, Francesc Cortès (coord.), *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ALONSO CORTÉS (1926): Narciso Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana. Cuarta serie*, Valladolid: Imprenta del Colegio Santiago.
- CASANOVA (1999): Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, París: Éditions du Seuil.
- CORTÈS (2004-2005): Francesc Cortès, «El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936», *Recerca Musicològica*, núm. 14-15, p. 27-45.
- CORTÈS (2009): Francesc Cortès, «La música dels segles XIX-XXI», dins: Francesc Bonastre, Francesc Cortès (coord.), *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CORTÈS (2011): Francesc Cortès, «Les músiques dels Jocs Florals del 1859», dins: Josep M. Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, p. 101-128.
- DAHLHAUS (1980): Carl Dahlhaus, «Nationalism and Music», dins: *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley: California University Press, p. 84-89.
- DOMINGO (2011): Josep M. Domingo, «Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Literatura, modernització urbana i representació col·lectiva», dins: Josep M. Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, p. 39-76.
- BOFARULL (1859): [Antoni de Bofarull], *Memoria del Secretari*, dins: *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, Barcelona: Salvador Manero, p. 27-57.

- FARNÉS (1901): Sebastià Farnés, «Quatre paraules», dins: *Cançons populars catalanes*, 1, Barcelona: Univers Musical.
- FERRER (1987): Antoni-Lluc Ferrer, *La patrie imaginaire. La projection de «La pàtria» de B. C. Aribau (1832) dans la mentalité catalane contemporaine*, 2 vols., Aix-en-Provence: Université de Provence.
- FONTANA (1988): Josep Fontana, *La fi de l'antic règim i la industrialització (1787-1868)*, dins: Pierre Vilar (dir.), *Història de Catalunya*, 5, Barcelona: Edicions 62.
- HINA (1986): Horst Hina, *Castilla y Cataluña en el debate cultural. 1714-1939. Historia de las relaciones ideológicas catalano-castellanas*, trad. de Ricard Wilshusen, Barcelona: Península.
- JORDÁN DE URRÍES (1912): José Jordán de Urríes y Azara, *Rubió y Ors como poeta castellano*, dins: *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. José Jordán de Urríes y Azara el día 25 de febrero de 1912*, Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1912, p. 5-54.
- LARRA (1836): Mariano José de Larra, Fígaro, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», dins: *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona: Crítica, 1997, p. 427-434.
- MILÀ (1859): [Manuel Milà i Fontanals,] *Discurs del Senyor President del Consistori*, dins: *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, Barcelona: Salvador Manero, p. 21-25.
- OCHOA (1835): E. O. [Eugenio de Ochoa], «Un Romántico», *El Artista* (Madrid), entrega III, p. 36.
- RUBIÓ I BALAGUER (1986): Jordi Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, 3, trad. B. Badia, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUBIÓ I LLUCH (1902): Antoni Rubió y Lluch, «Prólech» a Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayter del Llobregat. Poesias*, edició políglota, 4: 1839-1895, Barcelona: Estampa de Francisco X. Altés y Alabart, p. v-LXIV.
- RUBIÓ I ORS (1858): Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayter del Llobregat. Poesias*, segona edició corregida y considerablement aumentada, Barcelona: Libreria de Joseph Rubió.
- RUBIÓ I ORS (1877): Joaquim Rubió y Ors, *Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalanas. ¿Débese á la influencia de los modernos trovadores provenzales? [...]*, Barcelona: Tipo-litografía de Celestino Verdaguer.

- SOBRINO (2001): Ramón Sobrino, «Piqué Cerveró, José María», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 8, Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, p. 823.
- VÉLEZ (2009): Pilar Vélez Vicente, *Els capdavanters del salvament, cura i estudi del patrimoni cultural de Catalunya: els «doblement acadèmics» de Bones Lletres i Belles Arts [...]*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.