

Obdúlia Montcada: entre *La deshumanización del arte* i el *Glosari*

**Jordi Larios
Queen Mary
University of London**

A primera vista Obdúlia Montcada, un dels tres personatges femenins realment importants de *Mort de dama* (1931), no té secrets. La seva mort s'anuncia al principi de la novel·la, que coincideix amb el final de la història, i justifica la decisió del narrador de fer-nos conèixer aquesta senyora de l'aristocràcia palmesana, 'la primera dama de Mallorca' (Villalonga 1931: 138), i el seu món. A partir d'aquí, la novel·la s'organitza entorn d'una sèrie d'analepsis d'abast diferent que mostren aspectes del caràcter, la vida i l'*entourage* de Dona Obdúlia: les seves joies, els seus vestits, la gent que la vetlla i aspira a heretar la seva fortuna, o les visites que rep en el transcurs de la seva malaltia inconcreta, entre les quals hi ha el marquès de Collera, cap del partit conservador de Mallorca, i Aina Cohen, la poeta jueva que escriu en català i malda per integrar-se en una societat d'aristòcrates i burgesos antisemites.

Dona Obdúlia és simplement un dels ninots sense 'alè vital' (16) de què Dhey es val per 'anotar, a la llum suau de l'humorisme, alguns mínims motius de [v]iure...' (17). La seva qualitat de ninot de seguida es fa evident al capítol 'Un retrat amb quatre dades genealògiques', que ens situa en el dia concret en què Dona Obdúlia s'adona de la seva mort imminent, i la presenta com una senyora vella i molt ignorant:

Conservava en els vuitanta set anys la mateixa intel·ligència, clara i escas[s]íssima, que en els vint-i-cinc. Les veritats fonamentals que arribà a captar D.^a Obdúlia foren senzilles: sabia que les cases amb les entrades estretes són cases mossones; que la noblesa de Palma és la primera del món i que la família Montcada és la primera entre totes les famílies de Mallorca. (19)

Dona Obdúlia és una senyora ‘quasi analfabeta’, d’un analfabetisme que no li impedeix haver-se llegit ‘els quatre toms de la vida del beat Joan de Montcada’, bisbe de València a l’època de Felip III, un ‘il·lustre cretí’ a qui el narrador acusa d’haver contribuït a l’expulsió dels ‘moros’ d’Espanya. A més de les ‘veritats fonamentals’ esmentades, Dona Obdúlia també ‘[c]omprenia [...] que el món es divideix en dos grups molt grans: el de les persones sensates, que pensen com ella, i el dels perturbats, que opinen d’una altra manera’. (19-21)

Aquesta ‘vídua rica i octogenària’, que havia estat casada amb un coronel d’artilleria, posseeix una ‘bona memòria’, o almenys prou memòria per recordar que el 1869 el seu marit va rebre un autògraf de Don Carlos i que el 1902 un Borbó va elogiar una de les seves joies. Li agraden ‘les festes i l’animació’, és una persona essencialment urbana (‘[e]l camp l’avorria’, excepte per fer-hi ‘dinars i tes, amb molta de gent’) i avara, una característica que comparteix amb la poeta Aina Cohen i que, més que innata, resulta adquirida. Aquesta ‘avarícia’ sovint l’empeny a fer-se convidar pels parents:

Al present no menjava mai a ca seva. Trobava natural que els parents la mantinguessin, i sols de tard en tard, per justificar la seva conducta, s’entregava a les efusions familiars, declarant que la solitud l’entristia.
(20-21)

Els parents coneixen l’afició de Dona Obdúlia per ‘les frases vagues’ que els auguren un cert protagonisme en el seu testament. És clar que la temperatura de la relació de la dama ignorant amb la família, no la donen pas les ‘frases vagues’, sinó la seva actitud sovint arbitrària, bel·ligerant i, en definitiva, energumènica: ‘Generalment la senyora usava un llenguatge goyesc i s’enfuria contra els parents a la més petita contrarietat’ (21). (Més endavant el narrador al·ludirà a ‘la seva imaginació goyesca’ [65] a propòsit de la visita de Miss Carlota Nell, i la qualificarà de ‘goyesca incorregible’ [92] en reportar la seva franca opinió sobre la mort del marquès de Collera en un prostíbul.) Pel que fa a la relació amb la família, Dona Obdúlia es deixa guiar per un ‘instint mundà, afinat per [molts] d’anys de vida social’, que és la causa de la seva poca predisposició a l’amabilitat, ‘sabent per

experiència que seria més festejada quan més impertinent es mostràs' (21).

A la seva plenitud, aquesta dama de 'temperament tan medul·lar' (el narrador en ressalta 'la força dels instints' [21]), va ser una dona opulenta, que els dies de festa, a l'hora de vestir-se, feia treballar de valent la modista per 'apresonar bé totes les [seves] adipositats' (102). Un cop vestida, Dona Obdúlia, com 'una vaca tres voltes sagrada' (103), s'oferia a l'admiració dels veïns. El temps, però, ha convertit aquesta 'foca isabelina' (155) en una desferra o, més concretament, en una desferra d'esperit isabelí:

Físicament, després d'haver estat una senyora isabelina, amb pits abultats i tualetes vistoses, era en la senectut una caricatura de pepa fràgil. Els anys, que no perdonen, s'engoliren els seus encisos adiposos. Les mans i els peus eren senyoriais. L'esperit el seguí conservant isabelí. (21-22)

Tot i que forma part de l'aristocràcia palmesana, Dona Obdúlia

té instints originals i xabacans; és apassionada i voluble. A força de no pensar, els seus actes pareixen a vegades inspirats per una veu interior... I així la seva inconsciència esdevé bíblica. En ocasions profetitza. El diable, que és tan pintoresc, la dotà de tots els secrets de l'expressió, que és sempre valenta i no poques vegades oportuna, d'una desi[mb]oltura plebe[a]. (22-23)

Tot seguit, en un fragment que en prefigura un altre de molt significatiu a *Bearn* (1956, 1961) en què Joan Mayol confessa haver sentit la temptació de recórrer a Zola per explicar-se la immoralitat de Xima, el narrador suggereix que '[e]ls aficionats a estudis de sang', entossudits a considerar l'herència com una llei científica, trobarien la raó de ser de 'l'interessant psicologia' (23) de Dona Obdúlia en el seu arbre genealògic. Encara que opta per no pronunciar-se sobre qüestions de genealogia perquè 'són obscures i resulta exposat aventurar res', assegura que

Donya Obdúlia era producte d'una aliança desigual. Son pare [...] s'havia casat en els seixanta anys amb una noia pobra, filla d'una coneguda pecadora de la ciutat, que morí al donar a llum. Per part de mare tenia D.^a Obdúlia un cosí fuster i una neboda que rodava pels music-halls, a Barcelona o a València. Per part de pare co[m]tava amb ascendents pirates – els fundadors – mercaders, barons [i] sants. (23)

La seva vulgaritat seria una conseqüència de la genealogia materna: 'Cada dia que passava mostrava instints més xavacans, com si la sang materna es volgués venjar de les humil·liacions que li devien haver inferit els Montcades.' (155)

Així, Obdúlia Montcada inaugura una galeria de personatges villalonguians més o menys aristocràtics, com Don Toni i Dona Maria Antònia a *Bearn*, o la Gertry Seymour de *Desenllaç a Montlleó* (1958, 1963), amb un arbre genealògic que posa de manifest l'origen plebeu de totes les aristocràcies.

De Dona Obdúlia també sabem que té una sèrie de joies, entre les quals hi ha el *cometa*, 'un estel de diamants amb una llarga cua' (31), i 'una nombrosa col·lecció de vestits de seda': el més notable és el vestit lilà, que el 1790 ja pertanyia a la família i al llarg dels anys ha experimentat 'fondes modificacions' (29), seguint el dictat de les diverses modes:

En 1790 era un vestit en paniers, falda molt ampla i una guirnalda de roses rodetjant l'escot en forma de cor. En 1793 [...] l'àvia de D.^a Obdúlia reformà el vestit lilà. Es suprimiren els paniers i s'estrengué un poc la falda, perquè pareix que en 1793, al contrari d'avui, les faldes amples eren i[m]morals. L'escot quedà tal com estava. Cap al romanticisme el vestit lilà sofrí que li afegissin unes mànegues en forma de pernil. En 1880 les roses del cos foren substituïdes per atzabatxe negre. Actualment la fantasia de D.^a Obdúlia ha recobert el vestit d'unes admirables blondes falsificades. (29-30)

En acostar-se el desenllaç de la seva malaltia, Dona Obdúlia, 'tan maniosa abans, amb tanta por a la mort', es nega a prendre 'les drogues inútils' (49) que li recreen els dos metges que supervisen la seva evolució i està 'satisfeta' amb la seva condició de 'seriosament

malalta' (172) o de 'mig morta' (171). Moribunda, parla amb animació de la seva joventut, la compara al moment present ('[a]vui es homes es diverteixen amb perdudes. És veritat que avui no hi ha dones, sols hi ha graneres. Jo he estat molt ben formada...' [55]) i descriu 'els seus passats en[c]isos adiposos exagerant-los fins a la monstruositat' (56).

Malgrat ser néta d'una 'daifa' (24) que pispava els rellotges d'or dels seus clients, Dona Obdúlia és classista i lamenta la porositat dels compartiments socials, que facilita el contacte entre l'aristocràcia i la classe treballadora, entre senyors i criats:

- [...]. Avui tot està mesclat, ja no hi ha res. En es *Círculo* no hi va més que gentussa, heu perdut sa idea de ses classes. Es confessor em deia que una criada pot valer tant com una senyora. Jo no dic que al cel no hi poguem anar tots, ja ho veurem, però al *Círculo* no haurien d'admetre més que persones decents. (56-57)

Aquesta defensa visceral d'una societat classista no s'adiu gens amb un altre aspecte del seu caràcter: 'filla d'una dona del poble contemporània d'Isabel II, criada a l'època confosa del fi de segle i amb molta més vanitat que orgull, [Dona Obdúlia] era, en el subconscient, populatxera' (61). És per això, perquè 'donya Obdúlia és populatxera' (138), que l'amoïna la possibilitat que el seu enterrament no sigui tan multitudinari com el del marquès de Collera, al qual han acudit, a més de l'aristocràcia, 'totes les classes socials, batlles de poble, cacics, periodistes, etc.' (138).

Quan està desperta, Dona Obdúlia frueix imaginant-se el seu propi enterrament, 'que prometia veure's lluïdíssim', i recorda l''apoteosi' (63) de l'enterrament del seu home, que va tenir lloc fa quaranta anys, quan ella vorejava la cinquantena. També recorda que aleshores molta gent va pensar que es casaria amb el primer que se li presentés i presumeix de la seva fidelitat al difunt: 'jo no he mirat mai a cap home més que es meu. Ningú, ni de viuda ni de casada, pot dir res de mi' (63). Per això el narrador li atribueix

una honestetat agressiva que, segons la psicoanàlisi, no era sinó la repressió d'una libido poderosa. Encara ara, quan insultava les atletes

joves que duïen la falda curta, ho feia amb tal violència que més que defensar els principis de la moral pareixia que venjava una causa pròpia. I així era sens dubte, perquè la seva subconsciència es rebel·lava en considerar que ella, que havia estat la dona més bella del món, mai no pogué lluir les cames en públic, com les desvergonyides d'avui. (63-64)

La fidelitat al seu marit, que era 'un cretí' (139), li hauria suposat un esforç considerable, fins i tot abans d'enviudar. De fet, 'D.^a Obdúlia sempre havia estat molt libidinosa' (139) i 'fins a la mort conservà el seu sensualisme cerebral' (158-159). Com que era 'plebea per temperament' i posseïa 'una visió direct[a] de les coses', per a ella 'l'univers no havia produït meravelles superiors a un home ben plantat' (139). A Dona Obdúlia no li agraden els homes de 'muscultura pobr[a]', sense 'alè vital', com el pretendent que un dia se li va insinuar, sinó 'els cotxers joves i els assistents del [seu] marit' (140), un dels quals intenta seduir sense èxit.

Més vital que totes les persones que l'envolten ('[e]ls guanyava a tots en vitalitat' [158]), Dona Obdúlia s'atorga el dret de dir el que li ve de gust, un dret que tant li serveix per 'piropejar els soldats' (158) com per emetre des del llit de moribunda un judici contundent sobre la mort del marquès de Collera en un prostíbul, sobre la presumpta saviesa o sobre la sexualitat d'aquest aristòcrata local. (92, 132, 133)

Com altres personatges villalonguians que personifiquen la fi d'un món, Dona Obdúlia no té fills. La seva 'manca de descendència' i la seva 'fortuna' (70) provoquen una pugna sorda i poc edificant entre diverses figures femenines que aspiren a heretar-la. Una d'aquestes figures és la baronessa Maria Antònia Bearn, neboda arruïnada de Dona Obdúlia, que manipula el seu confessor perquè intenti convèncer la tia de la conveniència de canviar el testament (Dona Obdúlia ha testat a favor de Remei Huguet, 'paràsit obligat de tota casa bona' [27]) per fer-la hereva a ella. Les maneres senyorívoles de la baronessa, descendent d'una antiga família de l'aristocràcia que aconsegueix imposar-se amb 'insinuacions capcioses, plenes de gràcia i de naturalitat', contrasten amb les de la tia, que s'imposa 'd'una manera brutal i un poc improvisada' (72), com correspon a una persona d'origen plebeu, o mig plebeu.

La màgia de les paraules ‘la meva neboda M.^a Antònia’, el prestigi del llinatge aristocràtic d’aquesta neboda, posseïdora d’una de les [baronies] més antigues d’Europa’ (149) (el seu origen, com el de Don Toni i Dona Maria Antònia a *Bearn*, es perd dins la foscor del temps), és la causa d’un indubtable i tendre acatament involuntari’ (147) per part de Dona Obdúlia. Però la dama és ‘llunàtica’, i ‘les qualitats que la seva subconsciència es veia obligada a acatar, l’irritaven moltes vegades, humillant-l[’a]’ (151). D’aquí la seva actitud ambivalent, feta d’admiració i antipatia, envers la baronessa.

L’actitud de Dona Obdúlia envers Violeta, la ‘neboda artista’ (155), és molt diferent, però també revela una certa ambivalència. És cert que Dona Obdúlia no presumeix gaire del parentiu amb Violeta, ‘una dona vulgar, tocada de snobisme’, que ‘[t]enia, com la tia en el seu temps, els pits abultats i les mans petites’, però l’ambivalència es percep en la seva reacció quan veu Violeta a la revista *Blanco y Negro*: ‘Aquesta porca... Així era jo. I mira que hi va ben vestida. No faltarà qui li pagui...’ (156). En efecte, ‘Violeta se li [assembla], tant en la part física com en el gust per tot quant brilla’ (158), perquè Dona Obdúlia té mal gust, com demostren ‘[e]l criteri isabelí que l’impulsava a carregar amb pedres falses una joia antiga, tot i confiant que al costat de les bones passarien per vertaderes’ (62), o les reformes que ha portat a terme a casa seva:

La casa de D.^a Obdúlia artísticament no valia gran cosa, perquè la senyora, a l’època en què donava les seves festes esplendoroses, l’havia anat modernitzant amb el mateix criteri que ho hauria pogut fer una pentinadora; però el psicòleg tenia de vibrar al davant d’aquells miralls amb marc de peluix i d’aquell[e]s litografies en colors, que representaven jardins amb escalinates i damiselles amb ombrel·les obertes, tot llegint un llibre de versos, en actitud somniosa. Producte del fi de segle, indisciplinat i confús, l’esperit de la senyora escrivia la paraula *Capritxo* damunt tot el que la rodejava: tant se li endonava penjar una pandereta al costat d’un quadre de Zurbarán, com cosir-se unes arr[’a]cades de diamants al començament d’un plec de la falda de vellut. Les nits de sarau els salons apareixien decorats amb palmeres i miralls supernumeraris, amb la qual cosa adquirien un aire de cafè popular o de barberia. Les males llengües deien que aquests miralls eren les llunes dels

armaris de donya Obdúlia, que aquells vespres abandonaven les cambres desertes, com si la [solitud] els entristís, igual que a la propietària, per anar a col·locar-se desgraciadament, l'un vora d'una autèntica consola Lluís XVI i l'altre sobre un tapís de certa qualitat, que representava el blasó barroc, patològicament vanitós, dels Montcades. (100-101)

Dona Obdúlia morirà 'en pecat mortal', 'com els rèprobes', després de 'vessar d'una manotada els olis de l'extremaunció' (173), de riure's de la Beata Catalina 'perquè era una beneïta, que no va fer res' (172), segons el que hauria dit Gabriel Alomar a *La Libertad*, i de canviar el testament a darrera hora. Aquest testament autògraf, redactat 'en un estil pintoresc, ple de vanitat i faltes ortogràfiques' (173-174), fa 'hereva universal a la neboda perduda, la desvergonyida Violeta de Palma' (173).

Si hem de creure Miquel Villalonga, Obdúlia Montcada és una caricatura literària d'una tia de la família: a l'*Autobiografía* parla dels dos fills grans d'un besavi, un dels quals va arribar a coronel de l'exèrcit espanyol, com el marit de Dona Obdúlia, i va morir sense descendència, tot i que '[h]abía casado con aquella isabelina y pintoresca Doña Obdulia – en vida, Rosa Ribera -, que mi hermano Lorenzo noveló en *Muerte de Dama*' (1983, 26). Després, en comentar la recepció de la novel·la entre els membres de l'Escola Mallorquina, afirma: 'Constituía una obra de clave por lo que respecta a la figura de Obdulia Montcada, verídico retrato de tía Rosa Ribera, en la cual los intelectuales de la isla no se fijaron de momento' (1983, 293), i assenyala el simbolisme d'aquest personatge alhora que insisteix a identificar-lo amb el model real: '*Mort de Dama* puso el R.I.P. funerario a la última señora isabelina de Mallorca, simbolizada en la figura de doña Obdulia Montcada; es decir, de tía Rosa de Ribera' (1983: 299). Al llarg de l'*Autobiografía*, la identificació entre Rosa Ribera i Obdúlia Montcada arriba fins al punt que Rosa Ribera hi és al·ludida sistemàticament com a Obdúlia Montcada.

Joaquim Molas ha datat la composició de *Mort de dama* entorn de 1920, quan Villalonga devia escriure 'un pamflet contra una tia, Rosa Ribera, gasiva i extravagant, que, contra tota lògica social, s'havia atrevit a desheretar-lo' (1966: 16). Més tard el novel·lista hauria convertit 'el vell pamflet privat' en una altra cosa, 'en una

caricatura, sovint, cruel i injusta de tota una societat en crisi' (1966: 16). Per a Molas, 'Dona Obdúlia, contrafigura literària de la històrica Rosa Ribera, reprimida, vanitosa, gasiva i populatxera, tipifica el món aristocràtic en crisi' (1966: 17) de la Mallorca de començaments del segle XX, una teoria que el mateix Llorenç Villalonga qüestiona a *Falses memòries de Salvador Orlan* (1967), on Orlan/ Villalonga utilitza la mateixa estratègia d'identificació entre Rosa Ribera i Obdúlia Montcada que el seu germà ja havia assajat a l'*Autobiografia*: 'Hauré de parlar de la tia Obdúlia perquè [...] jugà, en inspirar-me *Mort de dama*, un paper important en la meua migrada producció literària' (1982: 47). Més endavant escriu:

Fou a finals de 1931 quan [...] vaig trobar un editor per a aquella *Mort de dama* que dormia feia anys dins un calaix [...]. L'obra havia circulat mecanografiada i havia estat discutida. Alguns hi veien, equivocant-se, una sàtira contra l'aristocràcia; altres la creien contrària a la tradicional poesia vernacle i els més entesos la consideraven una diatriba contra la meua tia Rosa Ribera, a la qual l'autor, malèvol, atribuïa un origen plebeu per part de mare i una neboda cupletista que era pura invenció calumniosa. (1982: 132)

Llompart entén que la 'primera redacció esquemàtica' de *Mort de dama* era 'una mena de pamflet contra dona Rosa Ribera (l'Obdúlia Montcada de la novel·la), tia dels germans Villalonga que, indisposada amb ells, els havia desheretat.' (1973: 231) La novel·la s'hauria estructurat a partir d'aquest 'pamflet' o 'nucli inicial' (1973: 231), i el personatge de Dona Obdúlia seria una caricatura de l'aristocràcia mallorquina:

En la seva ancianitat actual i en una joventut i maduresa evocades, la dama se'ns presenta a través d'una caricatura magnífica, i ensems complexa, d'ella mateixa i de la tronada aristocràcia mallorquina que ve a simbolitzar. (1973: 235)

Vidal Alcover també creu que Villalonga va enllestir una primera versió de *Mort de dama* quan 'era un adolescent de vint anys', i sospita que aquesta versió 'no [passava] d'esser [...] una *nouvelle*

reduïda a la noble dama i al seu *piccolo mondo*, que després va créixer fins a adquirir les dimensions d'una novel·la, ja que el 'ressentiment' de Villalonga 'contra aquella parenta orgullosa i botifarra a mitges' s'havia intensificat 'amb el que li produïa el bàmbol, restret i sobretot – segons ell – *parvenu* horitzó intel·lectual de Mallorca' (1980: 60-61). Així doncs, Vidal Alcover constata que 'dona Obdúlia Montcada, el personatge més lleugerament caricaturitzat de *Mort de dama* [...], és, segons l'autor, el viu retrat de dona Rosa Ribera.' (1980: 65)

Segons Marina Gustà, va ser a l'estiu de 1921 que Villalonga va escriure la primera versió de *Mort de dama*, aleshores 'només un llibel contra una parenta, Rosa Ribera, vídua d'un Villalonga, que la família suportava i afalagava per l'esquer de l'herència.' (1988:130) Amb el temps, aquest llibel s'havia de convertir en 'una novel·la hàbil i enginyosa', encara que el baix nivell de competència lingüística li impedeix ser 'un producte acabat, a l'altura de les pretensions compositives' (1988: 130), i en una 'novel·la que satiritza, de vegades amb crueltat, les petites polèmiques de les forces vives de Palma.' (1988: 120)

Una carta de 1969 de Villalonga a Jaume Pomar corroboraria la intenció satírica de l'obra ('*La Gran Batuda* ve a ser la *Mort de Dama* d'avui, una sàtira contra la societat actual, així com *M. de D.* ho fou contra la dels anys vint' [Pomar 1984: 38]), una intenció que Llompart (1973: 231), Porcel (1987: 234), Simbor (1999: 231, 232, 286) i Johnson (2002: 181) també han subratllat.¹

En el millor dels casos, que Obdúlia Montcada prengui per model una tia dels germans Villalonga és una anècdota poc interessant. El primer que cal tenir en compte per fer una anàlisi seriosa de l''anciana i autoritària dama' (Espriu 1954: 18) és que es tracta d'un personatge amb *prospecte*, que ens arriba amb unes instruccions de lectura molt concretes. A 'Un retrat amb quatre dades genealògiques', el narrador estableix clarament el seu perfil *simbòlic*: 'Aquella dama representava l'ànima d'una societat que desapareix' i,

¹ Si acceptem l'opinió de Linda Hutcheon que '[satire] is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention' (1985: 16), haurem de descartar que *Mort de dama* sigui una sàtira, ja que com a mínim hi falta la intenció de millorar les coses.

per tant, li pertoca una 'simbòlica mort' (22). Al capítol següent, 'En què es parla del 'Cometa' i es fa l'història del vestit lilà', remarca que els seus vestits '[s]ón vestits històrics. Representen tot el segle XIX' (29). A 'Preparatiu per un viatge', parla de casa seva com d'una 'casa [...] arcaica, plena de records', per on 'havia desfilat tota la societat de Palma' i, en definitiva, com d'un r[aj]cò de l'història de Mallorca que anava a desaparèixer' (38) juntament amb la seva mestressa. A 'Bàbia', reflexiona sobre l'onada de *present* [que] envaeix el món' (103) i recalca que 'D.^a Obdúlia es mor emportant-se les darreres violències inquisitorials.' (104) La modernitat, personificada per les noies nord-americanes amb diners, 'banals com un infant de vuit anys' (104), està usurpant el lloc d'aquestes 'violències'. A 'Guanya el dimoni', el narrador informa que '[a]lgun periòdic [...] al.ludia donya Obdúlia com a darrera Montcada' (171-172); i, referint-se al seu funeral, declara que, encara que la premsa de Madrid no se n'ha fet ressò i que 'ningú no li digué sàvia ni llatinista, perquè no era un cacic', com el marquès de Collera, 'existia en el cor dels mallorquins una realitat molt més forta: [l'e]vidència que en D.^a Obdúlia acabava de morir tot un món...' (177) Malgrat la seva falta d'intel.ligència, el seu energumenisme i el seu origen plebeu per part de mare,

[I]a seva casa fou la darrera de l'illa on encara es rebia i es conversava. Morta la senyora, ja no quedaria més remei que anar a la novena o tirar-ho tot a rodar i pendre te i cock-tails amb les angleses i les nordamericanes de costums llicencioses. (177)

José Carlos Llop té raó quan apunta que *Mort de dama* és '[la] primera ficción literaria de la decadencia' que devem a Villalonga. (1986: 21) Dona Obdúlia és un personatge terminal que, amb Aina Cohen i el marquès de Collera, representa el final d'una època: la del segle XIX, o les darreries del segle XIX, tal com s'especifica a la novel.la. Al meu entendre, però, la insistència dels germans Villalonga a identificar Dona Obdúlia amb Rosa Ribera i l'actitud aquiescent de la crítica han obscurit dos elements que intervenen d'una manera decisiva en la construcció d'aquest 'personatge central' de *Mort de dama* i el seu 'simbolisme esvalotat' (183): *La deshumanización del*

arte (1925), de José Ortega y Gasset, d'una banda, i, de l'altra, el *Glosari* (1906-1920), d'Eugeni d'Ors.

Obdúlia Montcada i La deshumanización del arte

Una de les seccions de *La deshumanización del arte*, 'Unas gotas de fenomenología', comença així:

Un hombre ilustre agoniza. Su mujer está junto al lecho. Un médico cuenta las pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena obitua por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí. Esposa, médico, periodista y pintor presencian un mismo hecho. Sin embargo, este único y mismo hecho – la agonía de un hombre – se ofrece a cada uno de ellos con aspecto distinto. (1957: 360-361)

Ortega recalca la diferència d'aquests aspectes, el caràcter multiforme de la realitat (aquí, l'home moribund), que sempre depèn del punt de vista des d'on és observada: el de l'esposa que pateix, el del pintor impassible, etc. Així, 'una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos' (1957: 361), i cap d'aquestes realitats és més vertadera que les altres. Per diferenciar bé els punts de vista dels testimonis de l'agonia d'aquest home il·lustre, Ortega proposa mesurar 'la distancia espiritual a que cada uno se halla del hecho común, de la agonía', que en el cas de l'esposa és 'mínima' (1957: 361), tan mínima que no es pot dir que sigui un testimoni de l'escena sinó que en forma part, la viu des de dins. En canvi, entre el metge i l'escena ja hi ha una distància més gran, perquè la seva implicació emotiva és menor. 'Para él se trata de un caso profesional' (1957: 361), i això l'eximeix de participar-hi amb la intensitat emotiva de l'esposa del malalt. Ara bé, 'su oficio le obliga a interesarse seriamente en lo que ocurre; lleva en ello alguna responsabilidad y acaso peligra su prestigio', de manera que també participa en l'escena, 'la escena se apodera de él, le arrastra a su dramático interior prendiéndole, ya que no por su corazón, por el fragmento profesional de su persona.' (1957: 361) La posició del

periodista és tan allunyada de la tràgica realitat de l'home moribund que implica la pèrdua de 'todo contacto sentimental' (1957: 362). Com el metge, el periodista assisteix a l'escena per raons professionals, però hi ha una diferència important: a causa de la seva professió, el metge es veu obligat a intervenir en l'escena, mentre que el periodista, pel fet de ser-ho, no pot intervenir, ha d'observar i prou. 'Para él propiamente es el hecho pura escena, mero espectáculo que luego ha de relatar en las columnas del periódico.' (1957, 362) El periodista no participa sentimentalment en l'escena, es limita a contemplar-la, si bé és veritat que la contempla amb 'la preocupación' (1957: 362) pròpia de qui després haurà de relatar-la als seus lectors, a qui voldria commoure. Finalment, el punt de vista del pintor implica el grau màxim de distància respecte de l'escena en qüestió. Al pintor li és indiferent l'agonia de l'home il·lustre. Ell només observa l'escena o, millor dit, allò que li interessa de l'escena: 'Sólo atiende a lo exterior, a las luces y las sombras, a los valores cromáticos. En el pintor hemos llegado al máximo de distancia y al mínimo de intervención sentimental.' (1957: 362)

Un cop configurats els punts de vista de l'esposa del moribund, el metge, el periodista i el pintor, Ortega formula 'una advertencia esencial para la estética, sin la cual no es fácil penetrar en la fisiología del arte' (1957: 362): la realitat viscuda és l'aspecte de la realitat de què es deriven els altres, el que 'en todos los demás va supuesto' (1957: 363). De fet,

[s]i no hubiese alguien que viviese en pura entrega y frenesí la agonía de un hombre, el médico no se preocuparía por ella, los lectores no entenderían los gestos patéticos del periodista que describe el suceso y el cuadro en que el pintor representa un hombre en el lecho rodeado de figuras dolientes nos sería ininteligible. (1957: 363)

La realitat viscuda ocupa una posició preferent entre les diverses realitats, i això li confereix la condició de 'realidad por excelencia', que Ortega també anomena 'realidad humana':

El pintor que presencia impasible la escena de agonía parece 'inhumano'. Digamos, pues, que el punto de vista humano es aquel en que 'vivimos'

las situaciones, las personas, las cosas. Y, viceversa, son humanas todas las realidades – mujer, paisaje, peripecia – cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas. (1957: 363)

L'agonia de Dona Obdúlia es pot llegir com un intent de traslladar a la ficció l'escena amb què Ortega il·lustra l'esmicolament de la realitat quan és observada des de diversos punts de vista. Sens dubte aquesta agonía, que a la novel·la de Villalonga és la *realitat* (ficcional) que s'ofereix per ser observada des de distàncies sentimentals diferents, no és una 'realidad humana', ja que els elements humans, patètics, n'han estat eliminats i, per tant, no pot ser observada des del punt de vista de cap persona amb una forta implicació emotiva. El procés de deshumanització a què Villalonga sotmet la novel·la converteix Dona Obdúlia en un ninot impermeable a la tragèdia, i la implicació emotiva dels personatges que assisteixen a la seva agonía oscil·la entre un grau màxim relatiu que coincidiria amb el desig d'heretar la seva fortuna i el grau zero d'una indiferència absoluta.

A banda de la baronessa, Remei Huguet i la Sra. de Gradolí 'amb les seves quatre filles velles, murmuradores, lletges... i santes' (33), que maniobren per ser les hereves de la dama moribunda, a l'escena de l'agonía figuren dos metges: el que la baronessa fa cridar, malgrat l'oposició de Remei Huguet, quan sembla que la seva tia és a punt de morir i que, després de visitar-la, se'n va 'dient frases vagues, com els oracles antics' (33), i 'el metje jove', un individu 'molt elegant i perfumat' que, amb 'una gravetat apropiada' a les faccions, efectua una visita del tot superficial: 'Va fer semblant de polsar la malalta i l'auscultà de qualsevol manera', per concloure: 'Opín com el meu company', i marxar en un Renault, 'després d'escriure qualsevol cosa a una fulla del rece[ptari].' (36)

També hi figura Miss Carlota Nell, 'il·lustre escriptora que viatjava pel Mediterrani preparant un llibre.' (64) Encara que Miss Nell només coneix Dona Obdúlia de vista, en assabentar-se de la imminència de la seva mort, 'escomesa d'una estimació súbita, venia a... documentar-se.' (64) Acollida amb amabilitat per la malalta, que s'embarca en una descripció fantasiosa i cada cop més exaltada del seu propi enterrament, Miss Nell 'no [perd] una paraula.' (65) Un cop

ha descrit el seu enterrament, Dona Obdúlia parla dels seus avantpassats, despotrica contra les modes actuals i finalment es trastorna davant l'escriptora anglesa, que rumia: 'Oh, old Spain... Goya! Passion and mysticism... Spanish duennas... Lady's death...', i '[e]n la cambra en penombres, mentre la senyora [desferma] la seva imaginació goyesca [...], dissimuladament, [pren] notes.' (65) Tenint en compte qui és Obdúlia Montcada, el narrador considerarà 'ben discupable que Miss Carlota, baldament això pugui semblar cruel, hagués anat a veure[-la] morir [...] per documentar-se', un episodi que el convida a mostrar la seva misogínia: 'Per altr[a] part, tothom sap que a una sufragista que té entre les mans un llapis i un block de notes no hi ha qui l'atur.' (103)

Tot i que els metges que visiten Dona Obdúlia no senten cap interès professional per la seva agonia (¿com, si es tracta d'una agonia deshumanitzada?), traslladen a la novel·la la figura del metge de l'escena d'Ortega. I Miss Carlota Nell no és un pintor, però la seva professió d'escriptora i el seu afany de documentar-se fan pensar en la mirada del pintor de l'escena orteguiana, indiferent al dolor provocat per l'agonia de l'home il·lustre, atent només 'a las luces y las sombras', que retrobem en 'les penombres' de la cambra de Dona Obdúlia.

Es podria objectar que a l'agonia de la dama energumènica li falta el testimoni del periodista, encara que només sigui per divulgar una informació tan poc ajustada a la veritat dels fets com la que publica *El Adalid* sobre la mort del marquès de Collera. (127) Però la versió de *Mort de dama* que es va publicar en castellà a *Papeles de Son Armadans* resol aquesta *omissió* amb un capítol ('Así se escribe la historia') que transcorre precisament a la redacció d'*El Adalid*, on el director del diari espera la mort de Dona Obdúlia, de qui als vint anys havia estat 'un poco enamorado' (1957: 104), rellegint per enèsima vegada l'obituari que ja li ha preparat i evocant la seva figura esplèndida en una festa de Capitania de fa gairebé quaranta anys, després de la qual ell va escriure uns versos apassionats que sempre porta a la cartera.

La transformació de l'home il·lustre d'Ortega en una vella dama que *simbolitza* una època i un món a punt de desaparèixer s'explica, en part, perquè a *La deshumanización del arte* Ortega apunta que '[I]a

historia se mueve según grandes ritmos biológicos', uns ritmes que canvien a causa de 'factores muy elementales', de 'fuerzas primarias de carácter cósmico', i estan marcats per les diferències més importants (edat i sexe) entre els éssers vius:

fácil es notar que la historia se columpia rítmicamente del uno al otro polo, dejando que en unas épocas predominen las calidades masculinas y en otras las femeninas, o bien exaltando unas veces la índole juvenil y otras la de madurez o ancianidad. (1957: 384)

La història d'Europa és a punt de cloure una època femenina i vella, i està al llindar d'una època jove i viril:

El cariz que en todos los órdenes va tomando la existencia europea anuncia un tiempo de varonía y juventud. La mujer y el viejo tienen que ceder durante un período el gobierno de la vida a los muchachos, y no es extraño que el mundo parezca ir perdiendo formalidad. (1957: 384-385)

A *Mort de dama* hi ha una versió embrionària i força curiosa d'aquests 'muchachos' i d'aquesta pèrdua aparent de formalitat: 'un noi desocupat', fumador d'Abdülles, que compareix a casa de Dona Obdúlia 'amb notícies fresques' (90) sobre les circumstàncies de la mort del marquès de Collera. Aquest noi, 'que es [dedica] a usufructuar els cock-tails d'una amiga [yankee]' (91) i a casa de la dama moribunda s'entreté revelant 'secrets d'alcova a dos senyors d'edat' (92), és el que es mostra més crític amb 'la corrupció de les costums, suposant sincerament que una senyora que li demostràs algun afecte no podia ésser sinó una perduda' (91). Pocs anys després de la primera edició de *Mort de dama*, reapareixerà a *Mme. Dillon* (1937) com a Xim Puigdesaura, nebot de la baronessa de Bearn i *gigolo* de la sofisticada Alícia Dillon.

Obdúlia Montcada i el Glosari

A més d'elements manllevats a les reflexions sobre estètica i a la concepció de la història d'Ortega, a l'ADN d'Obdúlia Montcada n'hi

ha d'altres que ens permeten interpretar-la com una ficcionalització de determinats aspectes del pensament que Eugeni d'Ors exposa al llarg del *Glosari* i que cristal·litzen a *La Ben Plantada* (1912). Per fer-ho curt, Dona Obdúlia no és només un personatge que *simbolitza* el segle XIX, sinó un personatge amb una sèrie de característiques negatives que coincideixen amb les que d'Ors atribueix al romanticisme i a la fi del segle XIX. Si hem de fer servir la terminologia del *prospecte*, Dona Obdúlia és un *símbol*, sí, però no pas de l'aristocràcia o del segle XIX mallorquins, sinó del romanticisme i de la fi del XIX reprovats per d'Ors.

Alan Yates sospita que *Els sots feréstecs* (1901) de Raimon Casellas va suggerir a d'Ors 'la possibilitat de fer una novel·la original' (1975: 122), reunint una sèrie de gloses que en principi havien estat destinades a *La Veu de Catalunya*, tot i que la forma de novel·lar de Casellas i d'Ors és prou diferent. A *La Ben Plantada*, d'Ors '[a]bandona les convencions de la 'ficció de la realitat'' i utilitza 'una forma al·legòrica' (Yates 1975: 122) que al mateix temps és una forma d'antinovel·la, una antinovel·la condemnada a no tenir continuïtat en la narrativa catalana del segle XX:

El Xènius novel·lista no té seguidors ni inicia cap escola. *La Ben Plantada* i la seva successió basten per a demostrar la poca viabilitat de l'estètica arbitrària' aplicada a la novel·la. Pel fet d'establir un exemple que ningú no podia emular, Xènius és un antinovel·lista en el sentit més negatiu, o sia, una influència que nega la continuïtat i la progressió del gènere. (Yates 1975: 123)

El diagnòstic de Yates sobre l'escassa viabilitat del model novel·lístic de *La Ben Plantada*, que condemnaria Xènius a no tenir seguidors, és, en general, correcte. Hi ha, però, una excepció, i aquesta excepció és *Mort de dama*. Com *La Ben Plantada*, la novel·la de Villalonga és un conjunt de textos més o menys autònoms travessats per l'eix d'un personatge al·legòric. És més, *Mort de dama* conté la seva pròpia versió del personatge de Teresa, la Ben Plantada, en la figura arruïnada i crepuscular de la baronessa. Per a Manuela Alcover, aquesta figura és un 'arquetipus' (1996: 104) camaleònic que surt a *Mort de dama* i a *Les temptacions* com a baronessa de Bearn, mentre

que a *La novel·la de Palmira* i a *Bearn* seria simplement Maria Antònia. Que aquests personatges siguin el mateix em sembla molt discutible, però ara només m'interessa destacar que Alcover veu en la baronessa el 'símbol d'una aristocràcia a punt d'extinció' (1996: 105), un 'arquetipus [que] pareix destinat a representar a Mallorca el paper que representa a Catalunya la Ben Plantada', encara que potser 'l'ideal classicista villalonguà no coincideix exactament amb l'ideal de Xènius' (1996: 106).

Tanmateix, el personatge que dins l'estructura de *Mort de dama* ocupa el lloc de la Ben Plantada i alhora s'hi oposa amb la seva càrrega al·legòrica és Obdúlia Montcada. Com he dit abans, Dona Obdúlia encarna els valors negatius que el *Glosari* atribueix al romanticisme i, d'una manera específica, a la fi del segle XIX. És clar que el concepte 'romanticisme' tal com apareix al *Glosari* és una mena d'abocador on va a parar tot el que no convé a la política cultural orsiana. Jordi Castellanos ha ressaltat que l'Ors ideòleg del Noucentisme pretén 'convertir en política de poder un programa cultural fortament ideologitzat', d'aquí la importància de seleccionar una sèrie de propostes de modernització:

El Noucentisme [...] engega un seguit de polèmiques que arraconen tot allò que no l'interessa. El sac de la brossa s'omple d'un aiguabarreig que comprèn el ruralisme, el localisme, el realisme, la bohèmia, la irresponsabilitat, sota l'etiqueta de Romanticisme o de Modernisme, és a dir, de tot allò que cal rebutjar (no cal dir que amb la prèvia tergiversació d'allò que aquests moviments havien estat), mentre que els valors de classicisme, civilitat, cosmopolitisme i arbitrarisme són entronitzats com a propis. (1987: 26)

Doncs bé, és el contingut heterogeni d'aquest 'sac de la brossa' el que aclareix el 'simbolisme esvalotat' de Dona Obdúlia.

En una glosa de 1913, 'Un Amiel vigatà', d'Ors conceptua així 'la fi del segle XIX': 'Temps de descomposició, aquell. Una tèrbola senilitat s'ajuntava a la febre de les germinacions noves, que encara no es sabia quina fruita havien de dur' (1950: 3). Es tracta de 'l'hora de la degeneració espiritual' (1950: 10), d'una època de 'malaltia', d'esterilitat', de 'ruptura espiritual' horrorosa (1950: 15),

en què es produeix la mort d'un món sense que se sàpiga exactament què el substituirà: 'Un món moria, i només comptadíssims esperits pogueren endevinar quina cosa anava a reemplaçar-lo' (1950: 5). El món de la fi del segle XIX és un món malalt, però després d'aquesta malaltia vindrà la salut del Nou-cents: 'tota la humanitat s'avergonyia ja de la finisecular malura i aspirava a entrar en una era de fresca moralitat, de reconquerida salut en els cors i les ments...' (1950: 16). Al *Glosari*, el romanticisme i la fi del segle XIX sempre són una patologia. El 1908, per exemple, d'Ors qualifica José de Espronceda, entre altres coses, d''ignorant' i 'populatxer', el defineix com 'el tipus selecte d'una malaltia endèmica en la vida intel·lectual de Madrid' i, en aquest sentit, li atorga 'un gran valor representatiu.' (1950: 711) L''esproncedisme' és una malaltia (1950: 734), la malaltia romàntica; el 'rousseauisme', un 'protoplasma del romanticisme' i, per tant, 'una disgraciosa malaltia.' (1950: 744) El 1911, el glosador torna a proclamar la ignorància d'Espronceda, que és la mateixa d'altres escriptors romàntics: 'La ignorància pogué estar un dia a la moda. Molts escriptors romàntics en feren i tot, especialment en terres d'Espanya, una afectació que avui ens sembla singular.' (1990: 30) Ignorància i romanticisme són, doncs, termes intercanviables: 'Tot romanticisme és Rousseau i Rousseau és la ignorància.' (1990: 142)

D'Ors està convençut que el romanticisme és 'la pitjor de les febleses mentals que ens vénen d'anteriors generacions' (1950: 1337), l'associa amb la 'inconsciència' (1950: 1472) i, a través de l'Impressionisme, amb la 'improvisació', la 'faràndola' i l''instint' (1990: 172), que és sinònim de violència ('[s]'és violent per instint' [1990: 191]), i parla de 'les tenebres romàntiques.' (1950: 1503) El romanticisme és fins i tot més que malaltia, ignorància, feblesa mental, inconsciència, improvisació o instint violent: 'És Ahriman, el Diable, Satan', i a Satan se'l coneix 'pels seus fruits', entre els quals hi ha 'la romàntica superstició del que és espontani.' (1950: 913) El romanticisme és l''enemic' del glosador ('aquest enemic nostre' escriu el 1918 sobre Delacroix, a qui tanmateix considera 'un màgic superior' [1987: 59]), com també ho devia ser de Prat de la Riba:

[Prat] era un fermíssim repugnador de tot element tèrbol, profètic, semític. Ell era tot occidental i tot modern. [...]. Ell era el qui

constantment oposava l'Art – competència, tecnicisme – a la Profecia – energumenisme professional. (1991: 199)

El romanticisme s'ha de relacionar amb la 'dona símbol' (1950: 1179) de dues gloses de 1909: 'La dona de l'òmnibus' i 'L'enemiga'. A la primera d'aquestes gloses, d'Ors s'imagina la dona en qüestió dreta en una plataforma d'òmnibus, amb 'una agulla de falsa pedreria resplendent al pentinat gegantí, la còrpora copiosa, recolzada a la barana del cotxe, una dona grassa, frescassa, fardassa' (1950: 1179), passant conversa amb els treballadors de la companyia, i afegeix:

És ella l'eixerida', la 'que no té llana al clatell', 'la que no es posa cap pedra al fetge'... - És ella la 'democràtica', la que no està pel 'senyoriu', la del 'parlar gras', la 'molt de la broma', la qui les 'canta clares'... (1950: 1180)

És, a més, una dona 'avara' i 'hostil a la cultura' (1950: 1180). Per tot plegat, '[c]al acabar amb ella. Cal assassinar-la.' (1950: 1180) A 'L'enemiga', el glosador acusa aquesta dona ignorant, obesa, que diu les coses clares, de ser 'dogmàtica' (1950: 1181) i manté que per culpa seva 'trionfa arreu cada dia la més grollera i enlluernant ornamentació.' (1950: 1182) Com a la glosa anterior, decreta: 'Cal acabar amb ella. Cal matar-la. *Delenda est*.' (1950: 1182)

Estèticament, el romanticisme es caracteritza per la desmesura i el mal gust, o per la falta de gust. En una de les set 'Notes sobre la novíssima literatura alemanya' de 1910, d'Ors presenta Hugo von Hofmannsthal com un admirador de Gabriele d'Annunzio, amb qui compartiria un nombre indeterminat de qualitats i defectes. Entre els darrers, '[l]a falta de sentit de la mesura, de gust, de 'discreció', estètica és el principal.' (1950: 1505) El mateix any, d'Ors havia elogiat la 'gràcia', la 'higiene' i la 'picardia' de la moda femenina contemporània tot desacreditant les modes de finals del segle XIX:

Res tan instructiu, res tan encisador, com refer la història de l'abillament femení, a través d'una col·lecció de gravats de modes... No voldríem per res del món, passar per mals fills: però hem de confessar-ho: la generació que ha semblat més desprovista de gust en semblant assumpte

és la dels nostres pares. Les modes de 1880 a 1890 constituïren una pura abominació. Tal decadència d'instint artístic representen envers les dominants vint-i-cinc anys abans, que un hom no s'ho arriba a explicar. Podrà discutir-se sobre l'estètica de la crinolina. Mes, com és superior encara a l'altre, al que vingué després, a l'horrorós enginy, que els pobles llatins anomenaren graciosament: '*polisson*', els anglo-saxons, pudorosament, '*unspeakable*', i els germànics, planerament, '*Kul*'!... I els capells! I les mànegues!... [...].

Ai, més d'un crim de lesa-beutat ha de pesar sobre la consciència d'aquesta generació! Ella fou la que baratà els mobles Imperi i Restauració, que li venien dels avis, a canvi de mobles horribles de basar, figurant-se que en el canvi guanyava; ella fou la que convertí els vells xals harmoniosos – que ara ens farien tanta falta! – en tapets de vetllador, quan no en drapots de fer dissabte; ella fou la que exilià els deliciosos cobrellits de tela estampada, les decoracions de xinesos o de paons, substituint-los per cotons endomassats i per sedes de la més espantosa vulgaritat; ella fou la que...

En fi, perdonem-la, perdonem-la, perquè Déu ens perdoni. (1950: 1403-1404)

Poc després, el 1911, llançava sobre el cafè el seu menyspreu pel mal gust del romanticisme:

El cafè és romàntic, és democràtic, és oratori i banal. Representa un poc – com els cromos, com els mitjons de color, com els armaris de lluna, com els dramas de tesis – aquella falsa popularització de les elegàncies que constituí una de les pitjors malalties del segle XIX. (1990: 153)

La feina de la gent del Nou-cents haurà de ser la de 'cloure la Era romàntica', esborrant de les consciències 'el dogma fonamental del Romanticisme: la santetat de la passió – de lo espontani...' (1996: 437-438); la de neutralitzar 'la llegenda de la superioritat de lo natural, de lo irregular, de lo espontani, que fins avui bravejava, indòmita, en el renaixement català' (1996: 705); la de 'restaurar les coses i institucions en sa mida i normalitat primeres, eliminant falses elegàncies obra d'anteriors megalomanies.' (1990: 157) Per això el 1912 d'Ors declara: 'Guerra a l'enfarfec! Guerra a les falses

elegàncies, en el llenguatge, en l'ortografia, en la tipografia, en la decoració, en totes les arts i les ciències, en tot el viure!' (1990: 184).

El seu programa de reformes rebutja el romanticisme i defensa el retorn a la tradició grega ('[e]ns purguem de romanticisme. Ens arrapem, amb més força que mai, a la tradició grega' [1950: 1279]), l'abandó de l'estètica de finals del segle XIX i el retorn 'al classicisme, als motllos eternals de la serenitat i l'harmonia' (1990: 200).

Aquest breu repàs del tractament que els conceptes de 'romanticisme' i 'fi del segle XIX' reben al *Glosari* hauria de ser suficient per interpretar des d'una perspectiva avantatjosa el personatge de Dona Obdúlia, l'esperit de la qual és un '[p]roducte del fi de segle indisciplinat i confús'. Dona Obdúlia és una dona vella, malalta, ignorant, avara, populatxera, instintiva, vital, mancada de gust (els vestits, les reformes de la casa, els 'miralls supernumeraris', les pedres falses a les joies antigues), energumènica, obesa, a voltes violenta, que parla clar i fins i tot profetitzava: una dona, en definitiva, desmesurada. No és pas estrany, doncs, que es pugui llegir com l'antítesi de Teresa, la Ben Plantada.²

Teresa és jove, una 'minyona bonica' (1976: 26) i una 'excelsa minyona' (1976: 43), una 'acomplida criatura' (1976: 27) que a l'estiu de 1911 'vesteix a la manera flonja' (1976: 34), seguint la moda 'per les dones més intel·ligents', no la moda 'per les que no ho són tant', que 'és l'ordre del vestir estret, minvat, travat i cenyit a ultrança' (1976: 33), és a dir, el que amb prou feines pot empresonar les adipositats d'una Obdúlia que ja no és jove però sí libidinosa i que es quedarà sense descendència, a l'inrevés de Teresa, en qui el desinterès pels homes és compatible amb la il·lusió per la maternitat:

² I com un personatge que s'assembla a la reina Isabel II de *La corte de los milagros*, de Valle-Inclán. Ja hem vist que Dona Obdúlia és 'filla d'una dona del poble contemporània d'Isabel II'. El seu aspecte físic és el d'una senyora isabelina', i el seu 'esperit' continua essent 'isabelí' fins i tot després d'haver perdut uns 'encisos adiposos' que recorden les 'crasas mantecas' de la reina de Valle (1999, p.67). '[E]l vell saló' de casa seva també és 'isabelí' (p.28), com el 'criteri' que l'impulsa a abaratir les joies antigues amb pedres falses. D'altra banda, l'origen plebeu i el tarannà populatxer de Dona Obdúlia remetent a una reina que és 'chungona y jamona, regia y plebeya', a més de 'populachera' (1999, p.74).

‘A mi per ara, dels homes, tant me fa. Però m’agradaria tant, tenir criatures que fossin meves!’ (1976: 37). Perquè Teresa és una de ‘les nostres Dones’, i ‘les dones són les palpitants canals per on arriba al futur la sang ancestral i la seva gràcia infinita’ (1976: 81). Teresa és Ben Plantada i, ‘perquè [és] ben plantada, ben fruitada [serà]!’ (1976: 112). A Dona Obdúlia, en canvi, la coneixem malalta, moribunda i sense possibilitat de ser ‘fruitada’. Teresa és una dona culta i, essent ‘tan obedient a l’oculta tradició, antiga i noble, de la seva Raça, tindria una cultura, encara que no sabés de llegir’ (1976: 130). A la cultura de Teresa, Dona Obdúlia hi oposa la seva ignorància escandalosa. Contràriament al que es podria esperar, la bellesa de Teresa ‘no s’ha tornat tumult al seu entorn, [sinó] serenitat i simpatia’ (1976: 51), ‘ordre i acord’ (1976: 53), a causa de ‘la seva natural mesura i bon seny’ (1976: 51). ‘Perquè ella és equilibri, mesura i moderació, i al seu entorn només pot donar-s’hi concòrdia i benigna avinença’ (1976: 67). A l’equilibri, la mesura i la moderació de Teresa corresponen la desmesura i l’energumenisme de Dona Obdúlia. L’avinença, la concòrdia i l’ordre que sap crear la ‘Doctora d’harmonia’ (1976: 139) no tenen res a veure amb la pugna sorda, poc edificant, provocada pel testament de la dama mallorquina, ni amb les seves ‘violències inquisitorials’.

Teresa és un ‘arquetipus’ (1976: 37), un ‘viu símbol’ (1976: 60) que, per reblar el clau, disposa de símbol propi: ‘El símbol de la Ben Plantada és un arbre’ (1976: 111), ja que l’arbre, amb les arrels i les branques, evoca la tradició i al mateix temps l’avenir. Segons el *prospecte* de *Mort de dama*, Dona Obdúlia també ho és, un símbol. Però és un símbol sense avenir. No és pas casual que al començament de la novel·la el narrador faci notar que ‘[a] Pollença – i això és simbòlic – un llamp acaba de destruir el romàntic pi que va i[m]mortalitzar un poet[a] gloriós’ (14), en una clara al·lusió a ‘El pi de Formentor’, de Miquel Costa i Llobera.

El narrador de *La Ben Plantada* reflexiona sobre la ‘semblança o dissemblança’ entre Teresa i l’Adelaisa de Maragall:

La Raça hi és, enèrgica en totes dues. Mes penso que Adelaisa era tacte i color, però la Ben Plantada ja és Mesura. Totes dues volen dir: instint. Però en Adelaisa l’instint sembla sobretot dirigir-se als fins de l’espècie;

mentre que en [Teresa] el que funciona subtilment és l'instint de la Raça: és a dir, una cosa que ja significa intel·ligència, i – profunda, inconscientment – Cultura. [...]. Prenent les coses per altre cantó, l'Adelaisa és de la muntanya i la Teresa és de la marina. (1976: 56-57)

Dona Obdúlia no és de la muntanya i, malgrat els antecedents pirates, tampoc no és de marina: és de ciutat, i el seu instint ja no es dirigeix als fins de l'espècie ni té gaire res a veure amb la Raça. Més que d'instint, en el cas de Dona Obdúlia s'ha de parlar d'instints, i d'instints que són, com el romanticisme, *xavacans*. Potser és per això que no protagonitza una ascensió al cel com la de Teresa, encara que el seu funeral és espectacular, malgrat haver mort 'en pecat mortal', 'com els rèprobes'.

Per a d'Ors, el món malalt de la fi del segle XIX havia de ser substituït per la salut del Nou-cents. *La Ben Plantada* és una antinovel·la de 1911-1912, i d'Ors, a través de la seva protagonista, hi anuncia amb molt d'optimisme que 'els temps s'acosten i mil signes n'anuncien la plenitud' (1976: 156). D'Ors 'vol la certesa d'un futur brillant per a Catalunya' (Martín 1984: 32). Vint anys més tard, Villalonga utilitzarà la fórmula orsiana de l'antinovel·la, que posa en evidència la bancarrota del model realista del gènere, per proclamar, com d'Ors i més orsianament del que sembla a primera vista, la bancarrota del segle XIX. Però el futur de plenitud per al país que *La Ben Plantada* anunciava amb tant d'optimisme aquí cedeix el lloc a la vulgaritat de Violeta, hereva de Dona Obdúlia, la banalitat de les noies nord-americanes riques de la Mallorca dels anys vint i trenta, o el noi que fuma Abdulles. És per això que, en Dona Obdúlia, l'animadversió orsiana a la fi del segle XIX queda atenuada per una nota de nostàlgia: la modernitat és inevitable, '[p]erò, abans que tot s'enruni, Dhey desitjaria fixar [...] algunes de les escenes exemplars en què s'ha desen[r]otllada la seva infància' (17-18). L'època que s'acaba és beneïta, falsa, ignorant, vulgar..., però la que comença no serà pas millor.

Bibliografia

- Alcover, Manuela. 1996. *Llorenç Villalonga i les belles arts*, Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- Castellanos, Jordi. 1987. 'El Noucentisme: ideologia i estètica', a *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 19-39.
- Espriu, Salvador. 1954. 'Pròleg', a Llorenç Villalonga, *Mort de dama*, Barcelona: Selecta, pp.13-29.
- Gustà, Marina. 1988. 'Llorenç Villalonga', a Martí de Riquer/ Antoni Comas/ Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana: Part moderna*, vol. 11, Barcelona: Ariel, pp.119-156.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nova York i Londres: Methuen.
- Johnson, P. Louise. 2002. *La tafanera posteritat: Assaigs sobre Llorenç Villalonga*, Binissalem/ Barcelona: Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Llompart, Josep Maria. 1973. 'Mort de Dama', *Guia de literatura catalana contemporània*, ed. Jordi Castellanos, Barcelona: Edicions 62, pp.225-237.
- Llop, José Carlos. 1986. 'Apuntes de entreguerras', a Lorenzo Villalonga, *Pousse-café*, Palma: Miquel Font, Editor, pp.9-28.
- Martín Marty, Laia. 1984. *Aproximació a la imatge literària de la dona al noucentisme català*, Barcelona: Rafael Dalmau.
- Molas, Joaquim. 1966. 'El mite de Bearn en l'obra de Villalonga', a Llorenç Villalonga, *Obres completes*, vol. 1, Barcelona: Edicions 62, pp.7-29.
- Ors, Eugeni d'. 1950. *Obra catalana completa: Glosari 1906-1910*, Barcelona: Selecta.
- . 1976. «*La Ben Plantada*» seguida de «*Galeria de noucentistes*», Barcelona, Selecta, 7ena. ed.
- . 1987. *La Vall de Josafat*, ed. Josep Murgades, Barcelona: Quaderns Crema.

- . 1990. *Glosari (Selecció)*, ed. Josep Murgades, Barcelona: Edicions 62, 3a ed.
- . 1991. *Glosari 1917*, ed. Josep Murgades, Barcelona: Quaderns Crema.
- . 1996. *Glosari 1906-1907*, ed. Xavier Pla, Barcelona: Quaderns Crema.
- Ortega y Gasset, José. 1957. *La deshumanización del arte*, a *Obras completas*, vol. 3, Madrid: Revista de Occidente, pp.353-386, 4a ed.
- Pomar, Jaume (ed.). 1984. *Primera aportació a l'epistolari de Llorenç Villalonga*, Ciutat de Mallorca: Antiga Impremta Soler.
- Porcel, Baltasar. 1987. *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Barcelona: Edicions 62.
- Simbor Roig, Vicenç. 1999. *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Valle-Inclán, Ramón del. 1999. *El ruedo ibérico I: La corte de los milagros*, ed. José Manuel García de la Torre, Madrid: Espasa Calpe.
- Vidal Alcover, Jaume. 1980. *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona: Curial.
- Villalonga, Llorenç [Dhey]. 1931. *Mort de dama*, Palma de Mallorca: Gràfiques Mallorca.
- . [Lorenzo Villalonga]. 1957. *La muerte de una dama* [fragment], trad. Jaume Vidal Alcover, *Papeles de Son Armadans*, vol. 5, núm. 13, pp.101-127.
- . 1982. *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona: Club Editor, 2a ed.
- Villalonga, Miguel. 1983. *Autobiografía*, Madrid: Trieste.
- Yates, Alan. 1975. *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, Barcelona: Edicions 62.