

LA CIUDAD DE BARCELONA EN *LA FEBRE D'OR* DE NARCÍS OLLER

Loreto Busquets
Universita' Cattolica del Sacro Cuore, Milán



Vostè es fixa sempre en l'individu: jo miro més alt.
Narcís Oller, *La febre d'or*.

Si hay algo efectivamente notable en la novela que es objeto del presente ensayo es el protagonismo y la densidad semántica que asume en ella la ciudad, tanto si se trata de un genérico paisaje metropolitano como de determinados lugares públicos y privados. No es sólo cuestión de que Oller describa con indiscutible maestría espacios urbanos vivificados con la presencia de seres humanos generalmente en frenético movimiento, como exige el dinamismo individual y social que sostiene la acción, sino que les otorgue la cualidad del tiempo, de modo que el lector puede *ver* las huellas que el transcurso de los siglos y el paso de las generaciones han depositado en ellos. En los edificios y monumentos descritos, en la ubicación de los mismos, en la variedad y peculiaridad de los barrios, en las tiendas, fincas y establecimientos que pueblan las vías de la ciudad, en los nombres mantenidos o acordados a ellas, en las casas particulares e incluso en el interior de las mismas, no sólo fluye el tiempo biográfico de los personajes, sino también el tiempo histórico, a veces remoto, reciente en muchos casos, en otros coétaneo a la época descrita. Geografía urbana e individuos que la transitan en la cotidianidad de sus vidas —la actividad laboral, la vida familiar, los encuentros dentro o fuera del ámbito privado—, *urbs* y *civitas*, son efecto de un proceso histórico y de una coyuntura que variadamente los determina.

Es de advertir que la realidad del mundo que la novela ofrece a través de sus descripciones se da al lector como *visión* del narrador o de los personajes que la contemplan. El punto de vista del observador, que con Sadoul podemos denominar “del espectador de platea”, y el campo visual que se abre a sus ojos, impregnados de emociones personales, determinan la configuración de lo obser-



vado. El autor renuncia a la figura de un narrador omnisciente que posea el don de la objetividad y opta por encuadres subjetivos que ponen de manifiesto la subjetividad a que se halla sujeta la mirada humana. Con ello Oller se distancia tanto del arte naturalista, que pretende transcribir la realidad fenoménica con objetividad y precisión científica, como de cierto Romanticismo que persiste en la época en que escribe y que podría inducir a atribuir dicha subjetividad a la compenetración sentimental con el paisaje o a un sentimentalismo que, por el contrario y desdichadamente, contamina con frecuencia las vicisitudes de la trama. Las descripciones urbanas insertas en la novela, aun basándose en la contemplación de la realidad y produciendo “efectos” de realismo, no pretenden ser “objetivas” por la sencilla razón de que, como ha sentenciado el Impresionismo en que indudablemente Oller se inspira, el ojo humano no es una lente transparente que, como la del microscopio o la del telescopio, nos da la realidad *como es*, sino que, como el objetivo fotográfico o cinematográfico, lleva consigo la estructura del pensamiento y de la conciencia humana que proyecta invariablemente sobre los fenómenos que observa. En ese momento histórico incluso la fotografía reclama una subjetividad que pertenece al artista: “L’objectif est un instrument comme le crayon ou le pinceau; la photographie est un procédé comme le dessin et la gravure, car ce qui fait l’artiste, c’est le sentiment et non le procédé” (Figuier 4-5). Por ello la obra de arte se proclama subjetiva, histórica, anticlásica. Así lo asumió el Modernismo, en el sentido que atribuyera Baudelaire a la palabra “moderno”, es decir lo nuevo transitorio en un flujo en el que todo se transforma y en el que la misma subjetividad del sujeto es un hacerse; movimiento cultural al que como es sabido Oller adhirió desde época temprana.

BARCELONA, UNA PANORÁMICA DE 360°

En varios momentos de la novela, la ciudad de Barcelona, cronológicamente encuadrada en la primera mitad de los años 80 del siglo XIX mediante menciones puntuales a eventos de ese período,¹ se ofrece a los ojos de los personajes como espectáculo que produce emociones estéticas, sentimentales, patrióticas y aun crematísticas, las cuales condicionan la percepción de lo

¹ La representación teatral del Liceu y la inauguración de la Sala Beethoven, ambos de 1881, la invasión británica, de 1882, erróneamente adscrita a 1881, como observara Alan Yates (1975), la inauguración del *Hipòdrom*, de 1886...

contemplado. A menudo prolongados por unos gemelos, los ojos, como cámara en movimiento, recorren horizontal o verticalmente el paisaje que tienen delante, enfocando detalles que con técnica de zoom, se amplían y se aproximan a ellos. Memorable es la panorámica que se ofrece de la ciudad desde la altura de Pedralbes (I, 13), completada posteriormente por una nueva panorámica que parte del punto de vista opuesto, ubicado en el Hipodrómo de Casa Antúnez, en la zona costera que limita con la población de L'Hospitalet del Llobregat. En ambos casos el punto de vista del observador se precisa con exactitud topográfica: “davant, al peu mateix de l'espectador, Sarrià i Les Corts”. El amplio encuadre permite divisar de un extremo a otro la ciudad asentada a orillas del mar, desde el Prat del Llobregat, punteado de minúsculas casas de campo, huertos y árboles frutales, hasta el municipio de Sant Martí, del que a distancia descuelan las humeantes chimeneas de sus fábricas, que dan fe de la tradición industrial-manufacturera de la ciudad.

Las descripciones no solamente de este vasto paisaje metropolitano revelan ciertamente la voluntad del autor de “pintar” con las palabras los detalles de la realidad objetiva y los efectos de luz y color que los ojos perciben en ella. Pero es al cabo el ánimo del observador el que impregna lo contemplado de su modo de ver las cosas. Ello explica que, en este mismo capítulo y a distancia de un par de páginas, se describa el llano del Llobregat visto primero por Delfina, con punto de vista en el antiguo colegio de Loreto, emplazado en las frondosidades de un Pedralbes semisalvaje del que, en su melancolía, percibe fragancias imaginarias, y luego por su padre, quien en su eufórico optimismo advierte colores y tonalidades distintos. Es él quien “des de l'altura de Pedralbes” observa la línea costera sólo interrumpida por la montaña de Montjuic, de la que destaca “son orgullós castell” y la densidad habitativa de su ladera suroeste, índice de crecimiento y prosperidad que le produce la grata sensación de vivir en “una gran metròpolis”. El “orgullós castell” es expresión concreta de la mencionada intersección de planos semánticos que se produce en las descripciones de la novela. El observador proyecta en ese castillo que desde tiempos remotos domina la ciudad y la ha mantenido bajo control mediante reiterados bombardeos de reciente memoria (en 1842 ordenados por las tropas de Espartero y en el año sucesivo por las del general Prim), el “orgullo” de la ciudad, que ha sabido resistir a los intentos de dominio de que ha sido víctima, y cuya historia, narrada y transmitida de padres a hijos, o aprendida en la escue-





la, forma parte de una geografía identitaria que es a un tiempo individual y colectiva.

Un nuevo movimiento rotativo de la cámara, situada ahora en la elevada tribuna del Hipódromo recién estrenado (I, 16), permite completar la otra mitad de la circunferencia iniciada con la panorámica ahora mismo descrita. Con la ayuda de un par de gemelos, los ojos de Delfina divisan un *continuum* espacial que, partiendo del público apiñado en la barrera del Hipódromo, con el mar azul como trasfondo y, en un plano más próximo, los mástiles de las embarcaciones, alcanza las sierras de Llobregat y Collcerola al pie de las cuales se distinguen en sucesión progresiva los “caserius” de Pedralbes, Sarrià, Les Corts, Sant Gervasi hasta tocar las faldas del Tibidabo, y retorna circularmente a Montjuic y al llano del Llobregat, donde ahora se observan huertos y chimeneas que hablan de un mundo rural y agrícola que convive con una realidad industrial esplendorosa hasta años recientes, responsable del aspecto “bell, grandíós, brillantíssim, digne d’una ciutat poderosa” que Delfina aprecia con emoción. Amplio paisaje del que, más adelante, su padre, en una panorámica más restringida con punto de vista en el nuevo barrio de la Bona Nova, focalizará esas mismas fértiles tierras del Prat, viendo en ellas solares edificables que prometen sustanciosas ganancias, capaces de desperatar en él viejos y ambiciosos proyectos de especulación y enriquecimiento (II, 14).

Desde ese mismo punto de vista constituido por la tribuna del *Hipòdrom*, “un señor de bon regent, barceloní fins al moll dels ossos” (I, 16) observa con aprensión la brusca interrupción representada por Montjuic en un paisaje por lo demás abierto a la inmensidad del mar, que sugiere expansión sin límites. La montaña es a sus ojos un obstáculo bifronte que provoca en su ánimo emociones contrastantes: mientras el gran número de viviendas recién construidas que revisten su parte oriental, boscosa y alegre, habla de crecimiento demográfico, desarrollo y progreso, su ladera opuesta, encarada al mar, abrupta y pedregosa, muestra impertinente el *Cementeri nou* que la burguesía en auge ha mandado construir a imitación de los grandes cementerios monumentales levantados, por esos mismos años, en otras capitales de Europa. Barco monstruoso encallado en las arenas de una línea costera que podría discurrir sin interrupciones de un extremo a otro de la ciudad, es Montjuic a los ojos de ese optimista barcelonés deseoso de ignorar o ahuyentar la muerte que el cementerio le pone delante, y de no ver, o de que

no se viera, esa ladera ignominiosa que ya entonces albergaba un barraquismo provocado por la inmigración masiva procedente del sur de la Península, atraída por la demanda de mano de obra barata, que denunciaba estrepitosas desigualdades y que, en cualquier caso, deslucía en el brillante escaparate que la ciudad estaba predisponiendo con vistas a la Exposición Universal de 1888. La imagen del barco encallado, cliché romántico del que también se apropiara Zola en su descripción de *La Cité*, suscita en el espectador el deseo de eliminarlo con un simple movimiento de palanca y de empujarlo en ese mar azul y rutilante que habla de expansión y prosperidad sin límites a una sociedad dinámica y ambiciosa, alentada por un *laissez faire* sin trabas. Sentimiento y optimismo colectivos que animan asimismo la breve escena portuaria que Oller ofrece al lector a través de los ojos de Rodon y Foix, situados en la antigua *Andana del Moll*, con punto de vista a nivel de lo observado, que se abre en un campo total que muestra la superficie del mar bajo las primeras luces del ocaso, con un primer plano ocupado por pequeñas embarcaciones sobre las que sobrevuelan las inevitables gaviotas, y el fondo por los balcones de la Barceloneta, a la que nuestros intrépidos financieros, subidos en una lancha, se aproximan mediante un travelling de indiscutible eficacia (I, 5).

Si de un lado las luminosas panorámicas evidencian el espíritu de una ciudadanía afanosa de modernización y crecimiento, el *Cementiri nou* apenas inaugurado (1883), con sus panteones y su grandilocuente estatuaría, representa el monumento que la nueva burguesía se levanta a sí misma en honor al ansiado protagonismo individual y social que siente haber arrebatado a la clase hegemónica que le ha precedido: “un home ric com ell havia de tenir panteó; un panteó gran, ben alt, que es veiés de lluny” (I, 20). La tumba individual o el panteón familiar, reservados a la antigua aristocracia, expresan la voluntad de ese nuevo burgués de perpetuarse, de dejar una huella visible a la posteridad como héroe fundador de una estirpe al que la propia descendencia podrá referirse con orgullo exhibiendo una continuidad que le libra de la ignominia del rico fresco, desprovisto de un árbol genealógico que legitime su posición y sus privilegios. Una forma de vanidad tranquilizadora que refuerza el sentimiento del propio yo a la que se suman otras modalidades destinadas a reafirmar el individualismo meritocrático que es propio de la clase social en este momento dominante.



LOS BARRIOS BARCELONESES: DE PEDRALBES A SANT MARTÍ



La nueva burguesía barcelonesa abandona el casco antiguo y se desplaza gradualmente a la parte “alta” de la ciudad, tocando municipios aún autónomos que pronto serán englobados como nuevos barrios. El lector los recorre al lado de los personajes subidos en carruajes tirados por uno o dos caballos (*brechs, tilburis, victòries, landós, troncs...*), los cuales, junto con el vestuario, son los símbolos más evidentes del estatus alcanzado. Superado *l'Eixample* (I, 13), el landó alcanza el *carrer Major de Sarrià* y se introduce en una suerte de descampado en parte agreste, en parte agrícola (“una riera seca... *vinyars i boscs de migrat aspecte*”), en parte ya construido con “torres” rodeadas de exuberantes jardines que, en manos del nuevo rico se engalanan con elementos decorativos de gusto dudoso que sirven para ostentar su capacidad adquisitiva: “*estàtues, edificis i jocs que li costaven un dineral*”. Ya en Pedralbes se encuentra el chalet que Giró ha adquirido “*per quatre quartos*”, propiedad primero de un marqués, luego de un comerciante (un *bacallaner*) y por último de ese astuto aventurero de las finanzas que ha sabido coger al vuelo la oportunidad que le brindan las dificultades de una clase social en decadencia. La Barcelona aristocrática, pero también la que ha vivido del comercio y la industria, se desploman ante las posibilidades económicas de ese nuevo rico salido de la aventura bursátil, quien, a la hora de construir su propia morada, imita con pueril fascinación los *chateaux* y *petits hotels* parisinos, de los que una esnob proveniente de Francia subraya la distancia al describir con precisión documental la típica “torre” barcelonesa: “*El consabido dado; las torres chatas de siempre a un lado y otro; la famosa torratxa ; el balcón con sus ventanas colaterales del temps de la picor!...*”).

Sin llegar al exclusivo Pedralbes en desarrollo incipiente, la nueva burguesía se contenta con desplazarse a *l'Eixample*, el gran trazado urbanístico diseñado por Ildefonso Cerdà, cuyo proyecto definitivo data de 1863, en plena era industrial: cerca de ocho kilómetros cuadrados que van de Montjuic al río Besos y desde los límites de la ciudad medieval hasta las antiguas poblaciones vecinas de Gràcia y Sarrià. La disposición geométrica de sus amplias y salubres calles, en las que finalmente penetra el sol sin el impedimento que, en la estrecha y húmeda ciudad antigua, representan los propios edificios, da fe de la racionalidad, del sentido práctico y de la mentalidad progresista y “moderna” que la ciudadanía catalana se atribuye con orgullo.

Entre la espesa vegetación de un Pedralbes casi intacto, se halla ubicado el *Col·legi de Nostra Senyora de Loreto*, prestigioso centro de enseñanza reservado a la burguesía pudiente, al que el enriquecido Foix envía a su hija como signo de distinción aun reconociendo los efectos de una educación que inculca “pretensions de senyoreta distinguida i amb una bona dosi de pedanteria apresada de les mestres” (I, 2). Medio ocultos en la arboleda se hallan esparcidos conventos y hospicios no mejor identificados (salvo el de *Les Germanetes dels Pobres*, situado en el barrio de La Salut, entre Gràcia y la colina del Carmelo, a la sazón tierra agrícola apenas urbanizada). Ellos indican que, pese a la desamortización de Mendizábal (I, 13), la Iglesia sigue detentando incontrastado poder económico y social en una sociedad indiferente a las cuestiones religiosas, a la que de un lado confía la educación de los hijos, y de otro, abandona a los desheredados, a las clases desasistidas de toda protección y tutela, que margina sin escrúpulos en su individualismo insolidario.

La familia de Josep Rodon, arquetipo del especulador financiero denunciado en la novela, se ha instalado ya entre las calles de *Llúria* y *Consell de Cent*, en pleno *Eixample*. La onomástica de las calles activa la memoria identitaria colectiva recordando en este caso la “gloriosa” historia nacional en la figura del almirante Roger de Llúria, que evoca la política marítimo-comercial mediterránea por parte de la Corona de Aragón, y la tradición democrática del país en el *Consell de Cent* que gobernara autónomamente la ciudad durante los siglos XIII-XVIII. Satisfacción y orgullo despierta al observador barcelonés la más ancha de las anchas calles que forman el trazado urbanístico moderno, el *Passeig de Gràcia*, cuyas hileras de árboles siempre bien regados y limpias aceras y calzadas le infunden su inconfundible aspecto “alegre, net i aristocràtic” (I, 17). En él, de la noche a la mañana, brotan como hongos nuevos bancos y establecimientos de crédito, fincas de lujo, “petits hotels i palaus de debó” (I, 4), y tiendas de alta moda por las que pasan las últimas novedades procedentes del extranjero: los sombreros de Italia, *paillassons*, *capotes* y otras prendas con las que las damas tratan de amoldarse a los criterios del “buen gusto” que imperan en el resto de Europa, abandonando formas de vestir que pudieran delatar su origen plebeyo. Mientras tanto, la lengua catalana se impregna de términos franceses y también de crecientes castellanismos que penetran en una sociedad ya intensamente castellanizada, como indican la lengua de los personajes plagada de términos castellanos, y los nombres que la ciudadanía da a calles y plazas





(la *plaça Palacio...*): un “galimatías bilingüe o trilingüe” que molestaba a Brossa (1892 357) y que en cambio queda como vívido documento del estado de la lengua catalana hablada en la Barcelona finisecular, del que por otra parte es testimonio la lengua misma en que está escrita la novela.

En ese *Passeig de Gràcia* sobre el que el barcelonés proyecta sus aspiraciones aristocráticas, la burguesía construye las formas y estrategias de las apariencias, afrontando el juicio de amigos y extraños. Por su amplia calzada circulan carruajes de lujo que empiezan a crear problemas de circulación (truncos “com mai no s’havien vist a Barcelona”, I, 4), guiados por cocheros vestidos de vistosos uniformes. En las aceras las mujeres marcan distancias con respecto a las clases menestrales y obreras exhibiendo trajes que tienden invariablemente a la afectación y al adorno, sobre todo sombreros, cuyo uso se generaliza incluso en verano en atención a la moda que imponen los figurines extranjeros o que les es dado observar en las actrices famosas provenientes de Francia o Italia que pisan los escenarios de los teatros exclusivos que frecuentan: “pitrls folgats a tall de Sara Bernhardt, collets alts, descenyidures, formes arrufades” (I, 11).²

Les Rambles siguen siendo el corazón de la ciudad antigua, que muchos consideran ya inadecuada por la estrechez e insalubridad de sus calles y que quisieran modernizar con monumentos a la altura de los que pueden admirarse en las capitales de Europa. Oller muestra como proyecto de Gil Foix el traslado del *Hospital de la Santa Creu* en zona periférica para construir en su lugar el mercado de Sant Josep, o *Boqueria*. Manías de grandeza o imágenes que vienen de fuera le inspiran la idea de proponer la creación de una gran plaza embellecida con una estatua ecuestre, jardines y grandes candelabros (I, 4): proyecto que responde, en efecto, al que no llegó a realizarse de abrir una plaza en el terreno del derribado convento de Sant Josep, con jardines, surtidores y una alta columna alegórica del Trabajo, que se habría denominado *Plaça del Treball*.

Les Rambles constituyen el espacio del paseo y las compras. En ellas, por lo demás, se hallan situados los principales teatros de la ciudad, el *Liceu* y el *Teatre Principal*, que las animan en las horas nocturnas. Lo angosto de sus calles hace de nuevo resaltar el incremento demográfico y la consiguiente masificación de la

² En 1882 fue representada en la Sala Beethoven *La dama de las camelias*, con Sara Bernhardt como protagonista.

ciudad que un personaje otea desde lo alto de un landó, encuadrando un campo total en el que una “mancha” impresionista reproduce una masa humana de la que sobresalen pancartas que evocan “manifestacions” no mejor especificadas: “tenia els ulls fits en les negrors del darrer terme, on la concurrència es confonia en una sola massa de barrets i ombrel·les de tots colors, dominats per les grans plaques d’anuncis portàtils que brandejaven entre aquell mar de gent com els estendards d’una manifestació” (I, 13). Los nombres de las callejuelas adyacentes al *carrer de Fernando* que se abren a la izquierda de la arteria principal remiten invariablemente a la tradición artesanal de la ciudad, que se remonta a la Edad Media. El *carrer de l’Argenteria* evoca un artesanado que persiste en las numerosas platerías y joyerías aquí ubicadas, en una de las cuales Foix adquiere para su esposa una diadema de brillantes “de dos mil duros” con la que, con el alto precio del obsequio, pretende desagraviarla de tensiones y desaveniencias derivadas de la apremiante ocupación de los negocios. El narrador menciona algunas tiendas ilustres, como la joyería de los hermanos Masriera, instalados en la época que nos ocupa en la calle *Ferran y Argenteria*, tras haber abandonado el anterior establecimiento del barrio de la Ribera, dispuestos ya a trasladarse a la calle de Bailén, en pleno *Eixample* (1885), en un ambicioso edificio en forma de templo romano que la familia manda construir nada menos que al arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas, autor del Arco de Triunfo levantado en ocasión de la Exposición Universal de 1888, en la que ambos hermanos fueron premiados. Tiendas que hablan de una tradición artesanal que se perpetúa en la continuidad de una estirpe, y que son paradigmáticas de las peculiaridades del comercio barcelonés de la segunda mitad del siglo XIX, mostrando por un lado el progresivo desplazamiento de la burguesía de una zona a otra de la ciudad, y por otro, las aspiraciones implicaciones culturales con que la clase de los “industriales” legitima y honora la posición social y el prestigio conseguidos.

Ramblas abajo, el *carrer Ample* mantiene la alta reputación social y comercial que le viene de antiguo. En ella se asientan palacios y casas señoriales de los que ahora los nuevos ricos aspiran a apropiarse. Señales de modernización y reconfiguración urbanística muestra esta parte de la ciudad en el *passeig d’Isabel* que corre paralelo al mismo, donde en 1844 el antiguo convento de Sant Francesc ha sido derribado para construir la elegante plaza dedicada al *Duque de Medinaceli*, urbanizada por Francesc Daniel Molina. Los nombres acordados a los nuevos





espacios subrayan, en este caso, la poco grata pertenencia del país a una España centralizada que impone la propia geografía identitaria. En esa zona sujeta a transformaciones que van modificando el rostro de la ciudad “antigua” armonizándola con la parte “moderna”, se abren nuevos establecimientos de crédito que, junto con la Bolsa y el Bolsín, la convierten en el distrito financiero por excelencia no sólo de la ciudad sino de todo el Principado. Por la “grandiosa plaça” del *Pla del Palau* (I, 1) a la que se abre una de las fachadas de la *Llotja*, circulan tranvías y coches públicos y una humanidad de segundo orden en la que Oller destaca limpiabotas y vendedores de diarios y fósforos que merodean en torno a la Bolsa, donde no faltan clientes dispuestos a adquirir sus módicas mercancías. A pocos pasos del *carrer Ample*, en la parte más estrecha de la calle de Avinyó, en un sórdido edificio que no he conseguido localizar e identificar, se encuentra el Bolsín, sede del mercado bursátil no oficial y autorregulado. La febril actividad bursátil que recorre la novela se desarrolla en ese barrio que toma el nombre de la *església de la Mercè* (1765-1775), construcción de elegante estilo barroco contaminado de austeridad neoclásica, levantada sobre una anterior medieval documentada desde 1249, que muestra una vez más la estratificación histórica de la ciudad y su desarrollo. El Bolsín descrito en la novela, con su patio “fosc i ròneg”, su pobre y sucia sala de contrataciones y su larga y estrecha sala de liquidaciones, siempre abarrotada de una muchedumbre a la zaga de acciones en alza (I, 10), da idea de la condición mísera de la sede que en breve (1883) será trasladada al edificio en forma de templo que puede verse en la actualidad en la misma calle de Avinyó esquina *Plaça de la Verònica*, con su característico estilo “eclectico” tan del gusto de la conservadora burguesía decimonónica no sólo española.

Callejuelas estrechas y oscuras a las que se asoman “entredeletes” que dan acceso a angustas y empinadas escaleras, atestiguan de nuevo con sus nombres un pasado que, en este caso, evoca la tradición comercial-marítima de la ciudad y se remonta a la época romana (I, 10). El *carrer de la Fusteria* recuerda la existencia de los arsenales (*Fusteria Vella*) construidos en el que fue su primer barrio mariner, mientras la *Plaça de Regomir* evoca los fundamentos romanos de la ciudad, de los que se conserva un fragmento de muralla sobre el que en la Edad Media fue construido el castillo episcopal de este nombre. En esta plaza reiteradamente mencionada, que asume el valor de corazón histórico de la urbe, se encuentra el modesto domicilio de la suegra de Gil

Foix que comparte con su hijo artista, el bohemio pintor Francesc, y que Oller describe como arquetipo de la vivienda de las clases menestrales y obreras: recibidor, estrecho pasillo al que se asoman los cuartos, pequeño comedor al fondo. Es significativo que la iglesia de la Mercè, que da nombre al barrio, se mencione tan sólo a propósito de la suegra de Foix, y que en toda la obra no aparezcan para nada iglesia ni función religiosa alguna salvo la relacionada con la muerte y entierro de la misma. Personaje que encarna no sólo la fe y las prácticas religiosas de la más rancia tradición católica, sino también los prejuicios religiosos, sexuales, sociales y raciales propios de la clase media de la que proviene la actual en alza. La Iglesia se menciona subrepticamente a propósito del Foix ex seminarista, mostrando cómo ella representaba la oportunidad de promoción social que ahora muchos encuentran, o piensan encontrar, en la aventura de las finanzas. Interesante la mención al ritual de los largos lutos, que en el siglo XIX acreditaban a las buenas costumbres. La impaciencia de Gil Foix por liberarse del luto de su suegra es síntoma de la disgregación de un orden social secular centrado en la institución de la familia, cuyo “valor” él mismo proclama a voces ante la evidencia de su desmoronamiento, patente no sólo en la disolución del ritual del luto sino también en el de la familia reunida en torno a la mesa durante las comidas y en el del formalismo del lecho conyugal cuando su esposa le impone dormir en habitaciones separadas, mostrando la fragilidad e inconsistencia del matrimonio “indisoluble”.

Sin duda para resaltar el humilde origen del personaje que paradigmáticamente escala la pirámide social con habilidad y pocos escrúpulos (“sense escrúpols de monja, que estan barallats amb el negoci”, I, 2), Oller coloca su vivienda primera en la calle *d’En Gíriti*, en pleno barrio de la Ribera, un tiempo (siglos XIII-XV) centro económico de la ciudad en el que los grandes mercaderes edificaron suntuosos palacios como los que todavía pueden admirarse en la calle de Montcada. Adosado al tramo de la Muralla del Mar sobrevivido a los derribos de 1878 y 1881, el barrio de la Ribera recuerda de nuevo en los nombres de sus calles (*carrer d’Agullers*) los viejos oficios que hoy se abandonan en pos de enriquecimientos fáciles. No hay nuevo rico en la novela que no sea un ex algo (*ex serraller*; *ex modista*...), empezando por el propio Foix, un *ex fuster* o *fusteret*, además de *ex seminarista*... La Ribera, con sus *Encants*, el mercado de cosas viejas, el recién construido mercado general de *El Born* (1874-1876), ejemplar de la moderna “arquitectura del hierro”, con al





fondo el *Parc de la Ciutadella*, recientemente reurbanizado, habla de una expansión y de una frenética movilidad económico-social que repercute en la estructura cambiante de la ciudad. Pero habla también de una clase que se avergüenza de sus orígenes y que por ello mismo tiende a encerrar los diversos estamentos en compartimientos estancos, marginando a los estratos inferiores de la clase media y a los sectores populares en espacios “reservados” a ellos.

En la Ribera Oller sitúa al “pueblo” (I, 18), al que dedica un cuadro de sabor costumbrista que nada tiene de infernal ni de comparable con las escenas galdosianas relevadas por Arroyo (1998-1999 21). Un cuadro variopinto de vendedores ambulantes, pescadores, pescaderos, descargadores de mercancías varias (carbón, frutos...), en el que no falta la nota gitana con la muchacha del clavel en el moño, una mancha de color en “una atmosfera de llum i vida exuberants”. Una visión idealizada del pueblo que elude tratar la condición obrera en un momento histórico tenso de conflictos sociales y de reivindicaciones laborales, a las que Oller alude elusivamente con los ya mencionados y no mejor definidos “estándards” de manifestaciones. Sólo la imagen inquietante del convoy de los mozos de cordel, que como bueyes sujetos al yugo transportan sobre sus hombros la carga enorme de la mercancía, apunta apenas a una condición laboral que, en realidad, sirve para subrayar el “valor” del trabajo y la dignidad de aquéllos que ganan el pan cotidiano con el sudor de su frente. El narrador contempla con simpatía no exenta de nostalgia no sólo a esos hombres que viven “honestamente” de su trabajo sino también al mundo industrial-obrero en vías de extinción, patente en el crecimiento de la ciudad de los negocios a expensas de la edificación en los barrios industriales (I, 4). A ese mundo dedica unas pocas páginas al desplazar la acción al barrio de Sant Martí, situado en el extremo nort-oriental de la ciudad, a lo largo de cuyo litoral se extiende el viejo “quartier d’usines” (I, 18), con sus fábricas textiles de las que hoy quedan algunas chimeneas que atestiguan su pasada existencia. En unas pocas y eficaces líneas Oller describe una “típica” fábrica de estampados, una construcción rectangular de ladrillo circundada de chimeneas “vomitant boires de fum”, de la que, eludiendo la presencia de los trabajadores, ignora las condiciones de trabajo así como el impacto de ese humo negro que brota de sus chimeneas, ambos reiteradamente denunciados por ilustres escritores decimonónicos como efectos negativos de un capitalismo industrial invasivo e inicuo. La estructura geométrica de la fábrica descrita, el orden no menos geométrico de los tendedores, con sus

cordeles tensamente tirados a modo de líneas rectas trazadas por un delineante, la silenciosa pulcritud que se respira en ella, indican la racionalidad y la sobria esencialidad de un capitalismo industrial protagonizado por una burguesía que Oller ensalza de nuevo al referirse a la pequeña fábrica de fósforos de Bernat o a la herretería que el hermano de Gil Foix no abandona, reacio a dejarse seducir por las fáciles ganancias que promete la “locura” o “borracheira” bursátil: “Bernat es planyia que tots els capitals preferissin les aventures de la Borsa als profits de la indústria” (I, 3).



Como contrapartida, Oller arroja una luz menos optimista y benévola sobre otras formas de explotación y marginación social practicadas por la burguesía en auge. Apenas inaugurado su nuevo domicilio en el prestigioso *carrer Ample*, Foix contrata personal doméstico, símbolo visible del ascenso social conseguido: un criado “de color” y una joven criada. Con ese signo de distinción y prestigio el burgués advenedizo reproduce el modelo de una aristocracia que se sirve de un personal subalterno socialmente indefenso, especialmente cuando se trata de jóvenes criadas, que contempla como objetos a disposición de sus deseos y caprichos. El amor ancilar con “la chica del pueblo” no sólo satisface el placer de la sexualidad normalmente negado en el lecho conyugal, ofrece la posibilidad de practicar un hedonismo no exento de mojigatería y de compensar el propio complejo de inferioridad dominando a un “inferior” con el poder que el dinero pone en sus manos. Mientras en la casa del viejo Foix soplan aires de seducción y conquista, el joven sobrino, el personaje más negativo de la novela, el emblemático “hombre de negocios” que Oller define nada menos que como “bèstia” (I, 4), opta por el camino de las falsas promesas, simulando amor a quien sólo desprecia, seguro de que la presa, en su aspiración a encontrar un puesto en la sociedad, caerá en la trampa. En ese barrio “marginal” de la Ribera, donde está seguro de no encontrar a ninguno de los de su clase, Eladi abandona sin contemplaciones a una amante demasiado comprometedora e incómoda tras haberse repetidamente burlado de ella (I, 18).

LA LLOTJA, CORAZÓN FINANCIERO DE LA CIUDAD

Un poblelerino atraído a la ciudad por las posibilidades de ascenso social que ésta promete a la población rural desde la mitad del siglo XIX, se aproxima por vez primera a la Bolsa barcelonesa con la intención de establecer contactos que le permitan integrarse en un sistema que promete fáciles ganancias. También ahora la



Llotja descrita es la *visión* de ese provinciano frustrado en sus veleidades políticas de antaño y en sus aspiraciones de reconocimiento social que en el pasado le instaron a abandonar el campo y a buscar fortuna primero en América y luego en la misma Barcelona en que ahora se encuentra. Los ojos de Josep Rodon contemplan con estupor y maravilla el edificio neoclásico que recubre una de las joyas góticas de la ciudad: el salón de contrataciones. La estructura arquitectónica admirada por el forastero pone de nuevo a la vista una estratificación temporal-histórica que se remonta a la Edad Media. Ella certifica la continuidad y solidez de una secular vocación comercial y marítima representada por el *Consolat de Mar* (1347) y relativo *Llibre de Consolat de Mar* (1370), respectivamente organismo del derecho marítimo catalán con jurisdicción penal y código legislativo del comercio marítimo en el Mediterráneo. La *Llotja* albergará sucesivamente (1767) la *Junta de Comerç*, creada en 1758, rectora de la actividad comercial e industrial catalana, momento en que se construye la parte neoclásica del edificio: el atrio, el patio de las estatuas, la elegante escalinata que conduce al primer piso. El narrador lo asimila al *templo*, no sólo porque es la única iglesia frecuentada con devoción y aun fanatismo por los neófitos de la religión del dinero, sino porque ningún edificio como la Bolsa encarna en la imponentia de su estructura el Poder que otrora encarnaran el palacio real o la iglesia.

No me detengo en la tan comentada y apreciada descripción de la sala de contrataciones en plena actividad bursátil, que ocupa las primeras páginas de la novela. Señalo tan sólo cómo Oller transforma esa sala, cuyas severas y desnudas paredes hablan de un comercio sujeto a la ley y de un desarrollo capitalista en progresión racional y constante, en un organismo por cuyas venas corre la sangre del oro que la euforia progresista del momento piensa regenerará el viejo y gastado organismo de Europa, y en una ruleta gigantesca a la que tienen acceso todos aquellos que, abandonando las “virtudes” de la legalidad, la laboriosidad y el cálculo, están dispuestos a abandonarse a las seducciones de la fortuna.

A diferencia de los barrios de la ciudad, que separan y excluyen a los ciudadanos en función del estamento a que pertenecen, la Bolsa es el lugar del encuentro indiscriminado que aparentemente, o ilusoriamente, acoge a todos sin distinción con tal de que posean el “temperamento” y el “talento” del hombre de negocios. En ella confluyen y se entrecruzan los destinos de personas de distinta edad, condición y origen: gente del campo, aristócratas venidos a menos, burgueses, artesanos, trabajadores de las más varia-

das ocupaciones y oficios “barrejant-se en democràtica confusió” (I, 1). En ese espacio promiscuo se produce el contagio de una enfermedad que como una epidemia acabará infectando el cuerpo social entero, sujeto al dominio incontrastado de prestamistas usureros y estafadores sin escrúpulos.

La nueva finanza se enfrenta agresivamente con las antiguas instituciones comerciales y bancarias de la ciudad, con la saludable “banca antiga” que sostenía y organizaba la industria y cumplía con su misión social: “La plaça de Barcelona està dividida en dos camps obertament enemics: l’antic comerç, l’antiga banca, la banca històrica, que en diríem, i la banca moderna, la d’ahir, la nostra, que en diré, perquè m’honro de formar-ne part ... ells ens tenen enveja, desconfien de nosaltres; nosaltres els tenim enveja i desconfiem d’ells (I, 5). La rivalidad se configura como combate (“... felicitava calorosament a en Gil Foix per l’estocada que havia donat a la banca antiga amb l’operació dels Nords”, I, 16) en el que interfieren viejos rencores y envidia de clases: “aquells senyors fan amb nosaltres allò que l’aristocràcia antiga fa amb la d’avui... ens reben bé... però ens desdenen, si poden, ens exploten “ (I, 5). En nombre del progreso la nueva finanza propone fraudulentamente la creación de obras públicas de dudosa o nula utilidad (“Se’n creaven [de bancos] amb el pretext de realitzar reformes o grans obres públiques, que no existien sinó el magí dels projectistes”, I, 4), que exige la colusión con una clase política corrupta dispuesta a otorgar concesiones y privilegios o, mejor aún, formar parte de ella, como hacen los protagonistas de nuestra historia para llevar adelante el proyecto de ferrocarril en el que pretenden involucrar a la población de su pueblo de origen (I, 17).

Los avances tecnológicos - la red ferroviaria en constante desarrollo, el telégrafo o el telégrafo óptico que conecta la Bolsa y el Bolsín - convierten la *Llotja* barcelonesa en una encrucijada de conexiones con los parques de las capitales de Europa que halaga el afán de protagonismo y las aspiraciones cosmopolitas de una ciudad con complejo de provinciana: “De manera que Barcelona va jugar a gran capital, i vosaltres a grans senyors: veritat?” (I, 19). En ese proceso de modernización y mundialización, la lengua se impregna de tecnicismos y anglicismos (“en Giró fet tot un *book-maker*”, I, 16) que incrementan la ilusión de no desmerecer de la capital del Reino, y sobre todo de París y Londres, modelos permanentes que asoman a la mente del propio Foix en uno de sus últimos delirios de omnipotencia al confundir la vegetación del *Cementeri nou* en que ha levantado el panteón familiar con Hyde Park (II, 10), y en el personaje de Emilia, quien tras haber alcan-





zado con el dinero el rango de la nobleza, admite que por fin Barcelona es “*un petit Paris*” (II, 14).

Ser importante, pertenecer con orgullo a una ciudad importante, son motivos recónditos que incitan a la afanosa adquisición de riquezas. Un complejo de inferioridad individual y social, un resentimiento acumulado durante siglos contra los privilegios de la aristocracia de la sangre, alimentan la voluntad de potencia que el dinero permite poner en acto: “Ell no s’acontentava, amb els diners; volia importància social, un nom; i aquest nom i aquesta importància els trobaria dins del món financer” (I, 5). Borrar el propio origen, pobrísimo en muchos casos, tras haber intentado fortuna en la Habana regresando a casa con la humillación del fracaso; presentarse de nuevo al pueblo natal como héroe victorioso y ser objeto de emulación y posiblemente de envidia; proponerse como líder contagiando a los propios paisanos de esa fiebre que incita a dejar las labores del campo, el pequeño comercio, los viejos oficios artesanales y a probar fortuna, siempre favorable a los audaces, como enseñan las religiones que interpretan el éxito económico como signo de estar en lo justo (“ja que Deu ens protegeix, vull eixamplar negoci”, I, 2); adquirir un poder aunque sólo sea dentro del ámbito familiar (“- Jo pago: jo mano! Tu faràs el que jo vull, i *sansacabó!*”, II, 4); afirmar la propia virilidad demostrando a la propia esposa que los negocios son cosa de hombres; abandonar la miseria del barrio de la Ribera para asentar el propio domicilio en una de las casas señoriales del *carrer Ample*; adquirir posiblemente un título nobiliario desplazando de una vez por todas a la nobleza ociosa y parasitaria, que no conoce el valor del hacerse a sí mismo y que aún ahora mira con arrogante desprecio a los ricos frescos; legitimar la propia posición social con la virtud del mérito, cerrando las puertas a las clases inferiores por incapaces: todo esto está en el aire, en un “clima” impregnado de teorías evolucionistas que Foix expondrá con una argumentación elemental e inapelable partiendo de la base de que todos los hombres son por naturaleza iguales y que las diferencias y privilegios de clase, sustentados por prejuicios religiosos e intereses de casta, son fruto del puro arbitrio. Apelando al fracaso de la desamortización llevada a cabo por Mendizábal, inspirada en la dogmática creencia en las virtudes del libre comercio de la tierra que pensaba llevaría a la democratización de la propiedad, cuando en la práctica favoreció tan sólo a los poderosos, los únicos que estaban en condiciones de adquirir las tierras puestas a la venta, el nuevo mercado accionario, argumenta Foix, libera la propiedad inmovilizada por una clase improductiva e inmóvil, y

la convierte en una realidad fluida al alcance de los más capaces (I, 13).

El nuevo capitalista de la finanza, encarnado en la figura entre simpática y patética de Gil Foix, forja una imagen de sí mismo que halaga su amor propio, sin advertir que los principios éticos de la honradez, la lealtad y el honor que él proclama sin tregua, ceden bajo el peso de las exigencias dictadas por el provecho, y que el tan encomiado “talento” consiste las más veces en descubrir y explotar las dificultades, debilidades o estupidez del prójimo.



LA CASA, STATUS SYMBOL

Con los primeros indicios de prosperidad se impone el cambio de casa en honor al culto de las apariencias: “establim unes oficines elegants: fugi d’aquest carreró. Avui la gent vol una altra cosa: es paga molt de les *apariències*”, sentencia Rodon (I, 2). Foix se tralada a un primer piso (el piso noble) del prestigioso *carrer Ample*, en el que de un lado instala las oficinas bancarias y del otro el domicilio particular. El espacioso portal, las planchas de mármol a ambos lados de la entrada encerradas en elegantes marcos de roble, la amplia escalera revestida de una esponjosa alfombra roja ribeteada de negro sujeta con relucientes barillas de latón, hablan ya de la majestuosidad del edificio en estrepitoso contraste con las “entradetes” de la Barcelona artesana y proletaria donde se asentaba su anterior domicilio.

Característica vistosa de la finca es la presencia del conserje con su uniforme adornado de galones y botones dorados, antaño reservado a los palacios de la nobleza. Las oficinas contiguas al domicilio, minuciosamente descritas, a las que el observador atribuye la sacralidad del oratorio, quedan como documento fotográfico de una época: vidrieras correderas de cristales esmerilados separan los despachos de los empleados del público, al tiempo que los hilos eléctricos visibles en las paredes certifican la importancia de los adelantos técnicos en los medios de comunicación, esencial en el mundo globalizado de las finanzas.

La contigüidad del despacho y el domicilio subraya la importancia y dignidad de un padre de familia que es al mismo tiempo empresario autónomo al frente de subordinados. En la intimidad de la casa, Gil Foix ejerce el dominio privado sobre la familia, que sigue siendo, al menos teóricamente, el de la sociedad burguesa. El piso recién estrenado, con la “bonica galeria de vidres de colors”, indica que estamos en una casa modernista de cierto tono



que certifica el éxito social alcanzado. Comprado a un aristócrata en dificultades, Foix puede oponer a la transmisión hereditaria de la propiedad el mérito de haberla adquirido con el sudor de su frente y de dinamizarla como forma de inversión en una ciudad en creciente expansión, en la que los bienes inmobiliarios prometen rentas conspicuas.

Oller se demora en la descripción del interior de la casa, recinto de la *privacy*, donde es posible observar las formas de vida de esa burguesía en auge. En ella, como se ha dicho, se incorporan los criados, un negrito y la chica del pueblo, objeto de insinuaciones amorosas por parte del “respectable” padre de familia, que convierten el hogar en espacio de promiscuidad y transgresión, como ha relevado también Arroyo (2000-2001 18). Lugar privilegiado de las relaciones sociales, la casa, expuesta al juicio de los huéspedes, se convierte en un escaparate al que se subordina la intimidad y el discreto confort de la familia. Esta propone la propia imagen a sus invitados poniendo en muestra la rica vajilla, la platería y sobre todo la cristalería, con las ineludibles copas de champán que rematan la opulencia de los manjares pagados a alto precio, entre los que no faltan las ostras, el pavo o la merluza entera tendida en fuente de plata... La maestría pictórica de Oller se aprecia ahora en los deliciosos bodegones dedicados a la escenografía de la mesa puesta y del banquete. Ellos denuncian el consumismo que se va apoderando de esa nueva clase social que desprecia el espíritu de moderación y ahorro que distinguía a la burguesía industrial que la ha precedido, ostentado un despilfarro (“un lluç magnífic que quasi ningú tastà”) que halaga la propia vanidad y aspira a suscitar la admiración y envidia de los comensales.

De ese consumismo que un observador de la época ya veía como efecto de necesidades *inducidas* por la civilización de la fácil ganancia que domina ese fin de siglo,³ dan muestra asimismo el mueblario y la decoración de la casa. Nostalgias aristocráticas instan a la ostentación y a la abundancia. Desprenderse de lo viejo, acumular objetos nuevos, inútiles y de mal gusto, incluidas las japonerías que impone la moda proveniente de Francia; revestir las paredes de tapicerías y cuadros ostentados como simple ornamento; exhibir en ellas el propio retrato fotográfico, que estuvo incluso de moda aplicar en las tarjetas de visita en una suerte de

³ “è certo che questo scorcio di secolo si caratterizza per una aspirazione affannosa e senza scrupolo al guadagno, alla rapida formazione della ricchezza, per soddisfare a una somma di bisogni, che la civiltà va aumentando, senza aprire proporzionalmente nuovi sbocchi all'attività umana” (Laschi 4).

“delirio narcisista colectivo”, en palabras de Baudelaire; recubrir ventanas, paredes y muebles de cortinajes, tapetes, sedas y alfombras: todo ello no sólo contrasta con la simplicidad y solidez de los objetos de que se rodeaban las capas sociales más elevadas en los primeros decenios del siglo, objetos adherentes a la personalidad del adquirente y en cualquier caso pensados para durar y posiblemente ser transmitidos (Simmel 648-652); denota sobre todo el *horror vacui* que inspiran las paredes desnudas del “pisito” del que esos nuevos ricos provienen, y el ansia de dejar atrás para siempre “les copes de mig cristall, els plats de pisa blanca amb filets blaus i el porró de cristall” (I, 2) y con ellos la comida sencilla y sana formada por “un parell d’avellanes, una engruna de formatge [...] un tall de llonganissa i una llesca de pa” (I, 14), por los que el bueno de Foix sentirá una instintiva atracción como reclamo irrefrenable de su origen.



ESPECTÁCULOS Y DIVERSIONES: DEL LICEU AL HIPÒDROM

El espacio del comedor-salón encuentra su prolongación en el palco del teatro de la ópera, lugar público tratado paradójicamente como espacio privado. Abonarse anualmente a un palco constituye un uso reservado a la buena sociedad. El *Teatre Principal*, el más antiguo de la ciudad, donde siguen dándose espectáculos de ópera pero también de teatro, es eclipsado en 1847 por el *Gran Teatre del Liceu*, construido en las mismas Ramblas por iniciativa privada. La rivalidad entre esos dos teatros así como entre los artistas de fama internacional que se exhiben en ellos, constituye tema de conversación predilecto de una ciudadanía que se apasiona y exalta cuando puede tomar partido por uno de ellos.⁴ Los espectáculos, de la ópera al teatro, pasando por los toros y la zarzuela, género éste percibido como producto de importación pero

⁴ Se lee en las páginas de La Vanguardia: “La primera representación de «Gli Ugonotti» que tuvo lugar anteanoche en el teatro Principal, era esperada con verdadera impaciencia por el público de esta capital, á cuya mayor parte, el reciente éxito del «Roberto», interpretado por la Cepeda, Stagno y Uetam, hacia desear oír á los mismos artistas la obra, quizás capital, de ese coloso del arte lírico dramático que se llamó Meyerbeer. //Otros, minoría en verdad, pero los más impacientes, necesitaban dicha representación para poder, con fundamento, entrar en comparaciones, respecto al mayor ó menor mérito de los artistas que interpretaron hace pocos días la misma ópera en el Liceo, y de ese modo poder enardecer la discusión suscitada desde principios de la actual temporada acerca de la preponderancia del Liceo sobre el Principal ó del Principal sobre el Liceo. Esta misma idea de la comparación, debía también pesar forzosamente sobre los referidos artistas [...] (3 de febrero de 1881, p. 2).



frecuentado por la media burguesía, ansiosa de imitar las formas de la capital del Reino, modelan estilos de vida (“besà llavors la carta (com a les zarzuelas)”, I, 11) e impregnan la vida de todos los días, como muestra el canturreo involuntario de arias famosas: *la donna è mobile...*, *spirito gentil...*

También los teatros sirven para marcar distancias entre los estamentos que componen la jerarquía social del momento. Signo de distinción y de cultura es frecuentar el *Teatre Líric-Sala Beethoven*, inaugurado el 23 de abril de ese mismo 1881 con un concierto dirigido por Jules Massenet y Bonaventura Frigola, nombrados en la novela como de paso (I, 8). La *Sala Beethoven* venía a sustituir el anterior *Teatre dels Camps Elisis*, activo entre los años 1860-1876, adquirido y derribado por el banquero Evarist Arnús (quien fallece en 1890) para construir en su lugar el teatro más acondicionado y lujoso de la ciudad después del *Liceu*. Un caso emblemático de las ambiciones culturales de esa clase financiera reprobada en la novela, activa en la especulación inmobiliaria, en este caso en el mismo *Eixample*, pero deseosa de pasar a la historia de la ciudad como patrocinadora y mecenas de las artes.

Mediante la enumeración desordenada de espectáculos y actores que confluyen en el año de 1881, éste deviene punto focal de la vida musical barcelonesa del momento. Mención específica merece la función que tuvo lugar en el *Teatre Principal* el 13 de mayo de 1881 con la primera representación peninsular de *Gli Ugonotti* de Mayerbeer, cuyos cantantes, Roberto Stagno (1840-1897) y los españoles Francisco Uétam (1847-1913) y Carolina Cepeda (1847-1910), habían interpretado también juntos el *Roberto il diavolo* del mismo compositor en el *Liceu* y en el *Principal*. Las funciones del recién estrenado *Teatre Líric* en ese mismo año de 1881 eran reservadas a un público selecto con gustos culturales minoritarios que no por acaso solía militar en las filas del wagnerismo, introducido en Barcelona en fecha temprana. Son conciertos ignorados por la “masa” que frecuenta el *Liceu*, en su mayoría apasionada de la ópera italiana.

También en este caso el tiempo histórico impregna de significado ese espacio arquitectónico arrebatado a la religión que la burguesía industrial barcelonesa ha construido en el terreno del antiguo convento de los trinitarios descalzos. Con su destreza habitual, Oller describe el teatro en una noche de función (I, 8). Los nombres de los intérpretes, que constituyen la verdadera atracción de los aficionados y motivo de enconadas discusiones

y preferencias, es posible remontarse a la representación del *Faust* de Gounod de fines de abril de 1881, dirigida por Franco Faccio (1840-1891), director de la Scala de Milán, en el que debutaba el aclamado tenor Angelo Masini (1844-1926) en el papel de Faust al lado de Virginia Ferni Germano (1849-1934) en el de Margarita, según informa “La Vanguardia” de 5 de mayo de 1881.



Los suntuosos carruajes tirados de caballos, de los que van saliendo damas y caballeros ricamente ataviados de terciopelos, sedas y alhajas, constituyen el espectáculo de las masas que se apiñan curiosas a las puertas del teatro. Será esta vez el propio narrador quien de forma intermitente, como es habitual, describa el edificio partiendo de la fachada reformada en 1875 tras el incendio de 1861, con ese estilo “eclectico” algo pretencioso, representativo de un culturalismo retrógrado que se manifiesta asimismo en el carácter reiterativo y escasamente innovativo del repertorio. A ambos lados de la entrada se hallan expuestos los alargados carteles en los que resaltan los nombres de los intérpretes, reclamo seguro de las masas, debajo de los cuales se indica la obra representada y, casi invisible, el nombre del autor, como era también habitual en los carteles y programas teatrales de la época. Los ojos del narrador, traspasado el umbral, se detienen en el esplendor de la *avantllojja*, tapizada de rojo vivo, y ya en el interior, en la sala inundada de luz con las balaustradas de los pisos bajos que desbordan de ricas composiciones floreales.

Los precios de las localidades determinan la configuración de un espacio unitario dividido en espacios que, de nuevo, separan y excluyen. Ocupan los pisos altos, a los que se accede por una entrada lateral aparte, los aficionados, entre los que es posible distinguir a los vociferadores por vocación, de los “entendidos”, afectos de un “diletantisme il.lustrat” que les permite mirar por encima del hombro a los impertérritos aficionados del *bel canto*. Arriba de todo se instala el “ignorant infatuat” atento al primer fallo del infortunado cantante para lanzar el grito al cielo y si es preciso obligarlo a retirarse de la escena. La burguesía del tercer piso, armada de gemelos para identificar rostros conocidos y comentar infidelidades conyugales, charla o cuchichea a sus anchas mientras en el escenario se desarrolla un espectáculo del que sólo interesa alguna que otra aria conocida y el vestuario de las actrices. El patio de butacas y los palcos del primer y segundo piso, ocupado por quienes pueden afrontar el alto precio de las localidades (“Les localitats del Liceu es pagaven a preus fins llavors inusitats a Barcelona”) ofrecen un aspecto brillante, rico y



suntuoso, digno de “els millors teatres del món”. La ciudadanía, y acaso el mismo Oller, admira ese teatro que posee el aforo más grande de los teatros de ópera europeos y que es fruto de la iniciativa de la burguesía industrial de la primera mitad del siglo. Lo que no impide que el público que lo frecuenta revele, en su indiferencia y sus actos de agresiva intolerancia, no sólo ignorancia musical sino un radicado incivismo que el narrador anota sin conmiseración como forma de salvajismo y de barbarie.

Entre los espectadores que respetan las formas, figura la familia Foix con su propio palco, en el que reúne a parientes y amigos, ricos frescos venidos del pueblo como ellos mismos. En ese espacio prolongan los contactos sociales iniciados en el comedor de casa, contactos que, gracias a los largos entreactos, prosiguen en el salón de descanso y en el vestíbulo, donde se dan cita banqueros y accionistas para comentar los últimos movimientos de la Bolsa, y donde los nuevos ricos tienen la oportunidad de codearse con lo que queda de una aristocracia en decadencia tentada por los milagros que promete la finanza o por un matrimonio con alguno de ellos dispuesto a ofrecer su dinero a cambio de un título nobiliario.

En un resplandeciente día de primavera de 1886 se inaugura el *Hipòdrom*, situado en la Marina de Sants, en el límite con L'Hospitalet de Llobregat. A la inauguración dedica Oller sustanciosas páginas ya al término de la primera parte de la novela (I, 16). La gran tribuna de madera orientada hacia Montjuic acoge a los distinguidos barceloneses aficionados a la hípica, quienes ya en 1856 habían fundado el Círculo Ecuestre, a la sazón situado en la Rambla de Santa Mònica. La burguesía catalana a la caza de modelos de vida extranjeros contempla con entusiasmo ese hipódromo que aproxima la ciudad a las principales capitales de Europa. La división de clases patente en el Liceu y en la estructura urbana se reproduce en ese moderno hipódromo que atrae a la ciudadanía toda en un entusiasmo entre lúdico y patriótico. Los medios de transporte en que acude a la cita denuncian el puesto que ocupan sus miembros en la jerarquía social que el hipódromo reproduce: la aristocracia y la alta burguesía, en compañía de sus criados, llegan en lujosos carruajes tirados por caballos, disponiéndose en la gradería de la tribuna; los demás ciudadanos bajan del ferrocarril, el medio de transporte de las masas, distribuyéndose entre la tribuna del público y la barrera, en la que se apoya una masa informe que asiste al espectáculo de pie afrontando los rayos solares. Un irrefrenable mimetismo se apodera de esa clase de advenedizos con aspira-

ciones aristocráticas, que asume el lenguaje foráneo como signo de modernidad y buen tono (*book-makers, sportman, starter, handicap...*) y se improvisa experta en cuestiones equinas, ajenas a la tradición y a la cultura ganadera locales.

Teatro o hipódromo representan para ese burgués enriquecido en cuatro días la oportunidad de montar el propio escenario donde poner a la vista de todos un estilo de vida “moderno”, libre de las sujeciones de una moral social anticuada e hipócrita. Un inconfesado deseo de provocar la envidia que otrora él mismo nutriera por la aristocracia, le incita a exhibir a la extravagante y descocada *cocotte* con la que mostrar la propia potencia sexual y económica. Ceder a los hechizos de una amante costosa no significa tan sólo compensar las penurias de un coito matrimonial destinado públicamente a la sola procreación, denota la transformación de un imaginario erótico que se inspira en el *demi-monde* que proponen como modelo la literatura y los espectáculos de entretenimiento. El *vaudeville* induce a la infidelidad, y aun el teatro más serio de Dumas hijo, de Becque o de Bataille que el barcelonés conoce a través de las compañías extranjeras que visitan regularmente la ciudad o de las versiones más o menos mutiladas que proponen las compañías nacionales, insisten en amores adulterinos y en un hedonismo que penetra en la institución matrimonial y familiar, determinando o simplemente poniendo en evidencia la evolución y la crisis del del sistema: “Ho fan els pobres!... vegi si no hofaran els rics!... Tots diuen: Pel temps que hi hem d’estar, al món, *disfrutem-ne*”, I, 12). Crisis que afecta a los roles que la sociedad tradicional atribuye a ambos sexos (II, 8), y que Foix trata de defender ante una esposa que opone resistencia a su pretensión de imponer la propia voluntad en un ámbito que considera de su propiedad y de marginarla a sus “labores”, reclamando incluso la libertad sexual de que arbitrariamente gozan sólo los hombres.



LA SALA PARÉS: LA BURGUESÍA Y EL ARTE

El nuevo rico tiene una relación conflictiva con la cultura y el arte. Ante ellos siente una inferioridad que trata de compensar poniendo especial atención en los elementos “artístico-ornamentales” del propio domicilio, en implícita y acaso inconsciente rivalidad con la vieja nobleza: “Tanta planta farà aquest com un Velázquez” (I, 15). Consciente, en cambio, de su falta de conocimientos, mira al artista con una mezcla de indiferencia, bené-



volo desdén e incontenible envidia. De un lado lo estima en poco en cuanto incapaz de insertarse en el proceso evolutivo en acto y de enriquecerse, prueba inconfutable de su valía; de otro, admite una superioridad que no entiende pero que asume acriticamente como oportunidad de colocarse por encima de él y de interpretar el prestigioso papel de protector de las artes adquiriendo magnánimamente sus obras.

Ese burgués falto de sacramentos artísticos, como decía de él Ortega y Gasset, topa fatalmente con el problema del gusto y del “buen gusto” ante el cual de poco le valen su sentido práctico y sus astucias financieras. Con ánimo de “decorar” la casa con piezas de prestigio, la madre y la hija de Foix, en uno de sus paseos por el casco antiguo, entran en la prestigiosa Sala Parés, en cuyo almacén de los espejos hallan una auténtica galería de cuadros que servirá al autor para ofrecer una panorámica de la pintura catalana del momento (I, 15). La Sala Parés, situada, como en la actualidad, en la calle de Petritxol (en 1884 pasó del número 3 al 5), levantada en 1840 por Joan Parés como tienda de artículos para bellas artes y convertida en 1877 por su hijo Joan Baptista en sala de exposiciones, es un ejemplo emblemático de la coexistencia del espíritu empresarial y la cultura en la burguesía comercial e industrial de mediados de siglo. Centro de exposiciones individuales y colectivas con proyección nacional e internacional, la Sala Parés se convierte en esos años en el templo barcelonés del arte contemporáneo. En ella ese burgués afanoso de reconocimiento y estimación social adquiere pinturas de autores de renombre tanto por su prestigio como por su valor de inversión en un momento en que la obra de arte entra definitivamente en el libre mercado de la demanda y de la oferta y se transforma en mercancía: “avui es ven bastant. No havien pas venut com ara, els pintors”; “mamà, això sempre són diners. Amb bones firmes, temps a venir, encara se n’hi poden guanyar; i no pocs!” (I, 15).

En busca de “criteris segurs” con que evaluar las obras expuestas, Delfina apela a los que ha oído pronunciar a su tío Francesc, personaje con el que Oller contrapone de forma antitética y esquemática, al estilo de Rusiñol, el mundo prosaico de los negocios al mundo espiritual de la cultura y el arte. La inseguridad induce a Delfina a examinar las obras, de las que controla la firma de los artistas, a la luz del criterio de su tío artista, que verosímelmente es el del propio Oller: “l’absoluta concordança de fons i forma... quadros delicats, sentits, expressius, simpàtics de to, elegants de línia”. A esta perspectiva el narrador opone la

de la madre de Delfina, quien en su grosera ignorancia muestra interés por el burdo mimetismo de cierto realismo pictórico no exento de cursilería, del que admira el detallismo y la perfección del acabado. Dos cuadros de Francesc Miralles (1848-1901) y de Francesc Masriera Manovens (1842-1902), al que se añade otro de título aproximado “sortida de missa a París” de Romà Ribera i Cirera (1848-1935), representan esa pintura de género, académica, retórica y comercial, que cultiva el “retrato” de costumbres y personajes de la alta sociedad burguesa de la Restauración, adulando su vanidad y sus ansias de protagonismo. El realismo fotográfico, la profusión de elementos accesorios minuciosamente descritos y el perfecto acabado caracterizan esa pintura frívola que agrada a un público que cifra el valor de la obra en la reproducción mimética de la realidad. Al lado de esos tres pintores exitosamente insertos en ámbito nacional e internacional, Oller coloca a algunos artistas verosímelmente pertenecientes a la que, a raíz de una exposición colectiva celebrada en la Sala Parés en diciembre de 1889, definía una “escuela catalana, digna de suma atenció i molt més moderna i sòlida en sa factura i tendències que no pas la que llavors solia privar a Madrid i en lo restant d’Espanya” (Valentí 270). Los pintores reseñados en la novela (estamos en 1881, en cualquier caso, en años anteriores a la Exposición Universal de 1888) pertenecen a la denominada escuela de Olot, presidida por los hermanos Joaquim y Marià Vayreda, y a la escuela luminista de Sitges, de la que se menciona al destacado paisajista barcelonés Joan Roig i Soler (1852-1909), formado en la escuela de Modest Urgell, representante del denominado impresionismo latino (I, 13), en el que prevalece el *plain air* de la pintura de paisaje.

Oller señala pues la coexistencia de una corriente de artistas apegados al realismo académico de la peor tradición romántica, que en otro lugar denomina “falsificadors de l’art” (Valentí 270), y de otra “moderna”, abierta a las nuevas tendencias del realismo impresionista, cultivado por los *modernistas* partidarios de la innovación y del “progreso”. A él pertenecen Urgell, de quien se cita la expresión “la prosa del paisatge” (I, 13), y Roig i Soler, del que se menciona no por acaso uno de sus reiterados cementerios (“un cementiri rural, trist i grandios...”, I, 15), ambos centrados en la “percepció” subjetiva del paisaje en detrimento del “asunto” en que sigue concentrándose la pintura “fotográfica”, apreciada a mediados de siglo y hoy desdeñada por los modernos. Sólo en un segundo momento aparece el *modernisme idealista* de inspiración simbolista (prerrafaelita y maeterlinkiano),





que éstos vieron como “execrable pelegrinatge de decadents” (Valentí 186), movimiento que se afirmará definitivamente en 1893 con la primera representación en España de Maeterlinck y las sucesivas “festes modernistes” de Rusiñol (1892-1899): *idealismo nórdico* al que aquí se apunta brevemente mediante el gracioso comentario de una esnob atraída por las “nebulosidades” provenientes del Norte (“... esto es latino... prefiero un grisatre del Norte”, I, 13), y con la presencia de un cuadro de Dionís Baixeras (1862-1943), paisajista de la “intimitat”, miembro del católico Cercle Artístic de Sant Lluç (1893), en cuya pintura son ya visibles las nieblas místicas y el espíritu visionario del Norte. Pintura simbolista contraria al *plain air* que acabará acaparando para sí la denominación de *Modernismo*.

Modernista es a pleno título – valga la digresión – ese arte impresionista asumido por los modernos de la primera hora, denominado, para mayor confusión, *modernismo naturalista*, cuando de naturalista no tiene nada aunque sí tiene de “moderno” en el sentido baudelaireano de “lo nuevo” que el Impresionismo encarna. Así se expresa J.L.Pellicer en el *Diari català*, justo en 1880, en coincidencia con el marco cronológico de la novela, a raíz de una exposición de Monet en París, que el crítico considera, no sin cierta vacilación, pintor impresionista: “sas obras [del *impresionismo*] tenen escasa importància com assumpto; las mes son senzillament trossos de naturalesa, simples estudis; pero no estudis com generalment se feyan avans... no son notas per a servir un quadre; son obras ja més o menys fetes, però completas en son conjunt, reproduhint ó intentant reproduhir la unitat armònica de la vida, de la realitat; forma, color, llum y entonació” (Valentí 143). Es exactamente lo que Oller aprecia en la “prosa del paisatge” de Urgell o en la obra de Vayreda a la luz de los mencionados criterios artísticos que pone en boca del personaje Francesc.

HACIA UNAS CONCLUSIONES: ENTRE SAINT-SIMON Y DARWIN

No la endeble trama que recorre la novela sino el protagonismo acordado a la ciudad de Barcelona ha permitido a Oller trazar un cuadro vívido y convincente de la vida económica y social de la burguesía catalana en un momento particular de su historia, momento que el texto, mediante puntuales indicaciones cronológicas encierra en la primera mitad de los años 1880 en coincidencia con el periodo de máxima expansión del mercado libre

bursátil (de 1867 a 1885), durante el cual Barcelona se convierte en el mercado de acciones más importante de todo el panorama financiero español. Periodo del que se ha ocupado Joan Hortalà (2006)⁵ en un estudio del que transcribo libremente algunas partes que “iluminan” cuanto he puesto de relieve en la novela:



El ciclo que va de 1867 a 1885 enmarca dos etapas, una de marasmo y apatía hasta 1877, otra de auge y caos, entre 1878 y 1885. Desde la crisis de 1866 hasta que estalla la nueva crisis (enero de 1882), el *rendimiento positivo del Sector bancos* contrasta con el *rendimiento negativo de los valores industriales*. Durante aquel estrépito los títulos bancarios aumentan espectacularmente, por encima del 100%. La entrada de empresas a cotización es importante en una coyuntura en la que *la agricultura caería hasta finales de siglo y en la que la industria se debate en un marco de debilidad*. Así pues, *el grueso del capital de la economía se encamina hacia la Bolsa*, donde buscan financiación (y a menudo la encuentran) *proyectos inverosímiles* y «negocios de papel». Se contrataba casi todo el día en la Lonja, en el Casino Mercantil de la calle Aviñó, en el Bolsín Catalán de la Rambla de los Capuchinos, incluso en plazas y cafés... Este clima de euforia irracional se truncó de la misma forma que había aparecido. El ciclo real, como no podía ser de otra manera, se impuso sobre el ciclo financiero y al primer indicio de cambio el castillo de cartas se derrumbó. Desde los *momentos de máxima euforia (1881)* hasta el final del ciclo (1885), los títulos bancarios, en promedio, perdieron más de un 50% ... El pesimismo que siguió a la detonación bajista fue importado, pues 1882 fue un año de crisis mundial, en el que la caída de la bolsa barcelonesa se le había adelantado...

La febre d'or se concentra pues en ese ciclo de “máxima euforia” que el autor contempla desde 1885, apuntando los reflectores en el año 1881 que representa su culmen. Durante ese periodo la economía pasó a manos de la que un observador contemporáneo denominó sin medios términos *delincuencia bancaria* (Laschi): especuladores financieros voraces y sin escrúpulos, hábiles en explotar la avidez y la ingenuidad de los clientes manejando el dinero privado y también público mediante oportu-

⁵ Agradezco al profesor Joan Hortalà, actual presidente de la Bolsa de Barcelona, su amable disponibilidad a comentar conmigo algunas cuestiones referentes a la Bolsa barcelonesa en los años aquí estudiados.



tunas y fraudulentas complicidades con el poder político del que esa misma clase económica intenta apropiarse.

No creo acertara Jaume Brosa (351-57) al afirmar que en la novela faltaba lo que a su juicio constituía la médula de las literaturas modernas: “les crisis d’idees i sentiments, tant individuals com col·lectives, els problemes socials i l’estat transitori qu’engendra la desaparició d’una societat vetusta...”, comentario que, como es sabido, provocó la reacción indignada del novelista. En busca inútilmente de “subtil introspecció” y de “idees, sensacions, emocions i actes volitius”, acabó por ver en la obra “una comedia íntima” y “un drama de familia” que, por el contrario, es lo más endeble por no decir insignificante de la misma. No advirtió que en ella los personajes son expresión de un fenómeno general y colectivo, de un “way of life” que llega a los lectores mediante las descripciones de la ciudad y de sus habitantes, trazados éstos “al llapis i a la ploma”, para utilizar el título de una narración breve del mismo Oller: dibujo o caricatura — “le miroir le plus fidèle de la vie”, al decir de Baudelaire— a la que recurre sistemáticamente la época cuando de crítica o sátira social se trata, mediante los cuales, con sólo cuatro rasgos, reproduce los gestos y el vestuario de sus personajes (levita, chistera, pañuelo de seda, sombrero de copa, cigarro en los dedos...), dejando un testimonio amable y sonriente de su fatuidad y conformismo.

En lo sucesivo la crítica se ha interrogado más bien sobre la opinión que merece al autor la sociedad por él descrita al fin de determinar su posición ideológica y confirmar o no las simpatías o tendencias conservadoras que la historiografía literaria le atribuye. La incertidumbre que aqueja a los críticos creo que es debida a la atribución de cuanto se expone en la novela a la *burguesía industrial* y no a la *burguesía o capitalismo financieros* decimonónicos. Por lo menos en esta obra, Oller no se ocupa de las “fortunes naixents” enfrentadas a los nombres antiguos, a las autoridades de siempre, “amb els rebrots, ja corsecs, de l’enderroc feudalisme”, como hizo en cambio en *Vilaniu* (Oller 235). No hay en la novela oposición alguna entre tradición y modernidad en favor de la primera, ni nostalgia por el mundo precapitalista (Dorca) ni, menos aún, por un orden feudal o aristocrático, como es frecuente entre los escritores del resto de la Península, según ha relevado Lily Litvak en su indispensable *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. No hay tampoco oposición entre la vida urbana y la vida rural o preferencia por esta última. En el pueblo y en las pequeñas ciu-

dades de provincia Oller observa y deplora fenómenos que no difieren de los de la urbe: rivalidades y envidias, culto de las apariencias, hipocresías, avaricia de dinero y afán de conseguirlo rápidamente y sin escrúpulos; ya lo había dejado claro en *Vilaniu* y en *Isabel de Galceran*: “Enlloc no viu tan encadenada l’expansió, enlloc hi ha menys ingenuïtat ni tanta hipocresia” (832).



Contrariamente a cuanto opina Yates (1975), no hay tampoco aprecio por ciertos “valores” que, a su juicio, encarnan la suegra de Gil Foix y en medida menor su hija. Caterina no representa “the values of traditional morality, fidelity, seny and naturalness, sino la “massa rutinària, incrèdula, sempre refractària a tota innovació” (I, 5), la codicia, la ignorancia y los prejuicios sociales y religiosos de cierta pequeña burguesía que con su mentalidad retrógrada y egoísta, reacia al espíritu de inversión y al justo riesgo, representa un obstáculo al desarrollo económico y al progreso, a manos de quienes “saben fer treballar el diner” (I, 5): “qui estima els diners pels diners, com ella els estimava, és deu remilions de vegades més cobdiciós que qui els per a negociar i com a arma de combat” (I, 14); “sols així poden tornar-se al torrent circulatori les riqueses que la por havia empanenegat i les que la cobdícia de l’avaró anava entaforant” (I, 5).⁶

No puede siquiera decirse que Oller nutra simpatía alguna por la religiosidad beata, supersticiosa e insolidaria que ese personaje representa, ni que eche de menos una religión que legitima los principios de la sociedad del Antiguo régimen, basada en castas y privilegios contrarios a la igualdad que prescribe la Naturaleza, o que dicte normas morales que no necesitan de la religión para ser practicadas por una sociedad libre, vital y sana, como son los principios del *honor*, *lleialtat* y *honradesa* que Gil Foix en la novela proclama a los cuatro vientos y que él mismo traiciona, contaminado por la amoralidad que la especulación financiera ha inoculado en el cuerpo de una sociedad enferma. Lo lamentaba Brossa en 1892, el mismo año en que aparecieron los tres volúmenes de *La febre d’or*, al constatar que los principios del “Dever, del Dret, de l’Onor, de la Patria, de la Societat” proclamados por la mayoría se hubieran convertido en palabras huérfanas cuando no en pura hipocresía (Valentí 232). Incluso la señalada relajación de las costumbres detectada en ámbito erótico y familiar es vista a la luz del principio evolucionista según el

⁶ A diferencia de cuanto sostiene Beser (218), considero que la voz del autor no la representa sólo el personaje de Bernat Foix.



cual las leyes morales y sociales son resultado transitorio de un lento proceso de organización y por tanto, como sostiene Spencer, están destinadas a modificarse con la evolución de la vida social y la aparición de nuevas exigencias: “Les lleis i doctrines que regulen els nostres actes, i en els quals descansa el nostre criteri, ¿no són, per ventura, convencions humanes que moren o es transformen a cada canvi de civilització, per no dir a cada canvi de moda?”(II, 7) .

Según he tratado de mostrar en estas páginas, no cabe duda de que Oller mira con simpatía y admiración el sistema capitalista industrial que Saint-Simon consideraba centro y “foyer” de la civilización y del progreso. Como indican los datos aportados por Hortalà, esa *burguesía industrial*, radicada en una sólida y respetable tradición mercantil, industrial y bancaria que ha dejado sus huellas en el paisaje urbano que Oller contempla con satisfacción y orgullo, es la que en estos años pierde constante terreno en el plano económico bajo los golpes de un *mercado financiero* feroz y descontrolado. Formaban parte de esa “vieja” burguesía las clases productivas (los *industriels*) formadas por industriales, agricultores y artesanos (confluyendo en ellos vida rural y urbana), y por supuesto los banqueros, categoría central y reglamentadora sujeta, como todo *organismo*, a las transformaciones provocadas por los avances tecnológicos, necesitados de nuevas formas de financiación (I, 5) : “Sense la bolsa no s’haurien fet les grans obres d’aquest segle...”, escribe Oller en sus apuntes para la novela (Yates 62). Mérito de esa clase social es, de un lado, el haber sustraído el gobierno de la sociedad a las clases ociosas e improductivas, formadas por los nobles, los terratenientes no cultivadores directos de la tierra, y los leguleyos que los sostienen; y de otro, el haber modificado el derecho de propiedad, fundamento de la misma, al sustituir la transmisión de la riqueza por vía hereditaria, contraria al derecho y a la utilidad social, por el acceso indiscriminado a ella gracias a la “igualdad de posibilidades” que el sistema ofrece a todos.⁷ De esa *clase de los industriales* Oller admira el espíritu de iniciativa, la racionalidad, el “talento”, la laboriosidad y la presunta honestidad con que conduce la gestión de sus intereses particulares, “perfectamente consonantes con el bien común” (Saint-Simon).

⁷ Las conferencias celebradas por la Escuela sansimoniana entre 1828-1830 se hallan reunidas en *Doctrine de Saint-Simon. Exposition*, 2 vols., París, au bureau de l’Organisateur, 1830.

La novela pues lanza sus dardos no contra la modernidad de la vida urbana sino contra una modernidad “descarrilada” que ha emprendido la carrera delictuosa y suicida de la especulación financiera traicionando el espíritu de la burguesía emprendedora y honesta que la ha precedido, y provocando, como lamentaba un observador contemporáneo, el “avvilimento dell’industria e della agricoltura” (Laschi 22-23). En ella se censura a esa nueva burguesía financiera sin raíces, sin cultura y sin escrúpulos que ha desestabilizado un “orden” del que nuestro autor, muy sansimoniamente, no parece entrever las desigualdades e injusticias que directa o indirectamente genera. La fábrica de tejidos que él describe es una construcción aséptica, bella y ordenada, en la que los humos que salen de sus chimeneas no indican contaminación ni explotación del trabajo, sino productividad y eficiencia. En ella, como por otra parte en las calles de la ciudad, no se ve a un solo obrero, sorprendente en una época explosiva de conflictos de clase y de reivindicaciones sociales. Se habla con igual asepsia de hospicios mantenidos al margen de la ciudad, que recogen como desperdicios sociales a seres humanos sin tutela, y de trabajadores materialmente aplastados bajo el peso de gigantescas mercancías que, sin embargo, en su esencialidad y aun alegría, proclaman que el trabajo es un “valor” que “dignifica” al hombre.

Inspirándose en el evolucionismo antropológico y en el liberalismo económico que permean el estado de opinión en la segunda mitad del siglo XIX, Oller inserta el capitalismo industrial decimonónico en el proceso rectilíneo y ascendente de la Historia, el cual, partiendo de la *barbarie* ha alcanzado la *civilización* a través de progresivos avances económicos e institucionales encaminados teleológicamente a la felicidad individual y colectiva, pues los hombres, aun persiguiendo sus propios fines egoístas, realizan el bien social de la mayoría: “sols així es concentren en mans intel·ligents i útils aquests grans capitals que la indústria, el comerç i el progres general reclamen” (I, 5). Poco importa que, en la realidad, el sistema produzca desigualdades e injusticias. Ellas son residuo ineliminable o efecto secundario del Progreso (“I caigui qui caigui”, I, 5), según enseña la tesis darwiniana de la selección natural aplicada a la sociedad, la cual, apelando a las leyes inmutables de la Naturaleza, considera que los individuos más “fuertes”, aquéllos que están destinados a sobrevivir en la lucha de la existencia, son los hombres “capaces” de forjarse a sí mismos y de afirmarse en campo económico en virtud de sus dotes de iniciativa y competitividad. Conclusión





que al fin y al cabo no debe sorprendernos si sólo consideramos que la propiedad privada, salvo raras excepciones, fue defendida como derecho “natural” por los ideólogos de la Revolución francesa y que para el insospechable Mercier (338) la *égalité* significaba que “les citoyens sont égaux: la seule distinction est celle que mettent naturellement entre les hommes la vertu, le génie et le travail”; principio que sobrevive en el eslogan sansimoniano “a cada cual según las propias capacidades”.

En este sistema poco menos que perfecto, se ha insertado como cuerpo extraño el mercado libre y el accionismo descontrolado que se juega en los parques de las bolsas de Europa, responsable de “la bancarotta morale del sistema capitalístico” y de la degeneración de la antigua banca, “sorta da necessità commerciali fra popoli fedeli ai loro impegni, rigidi nella loro proverbiale onestà” (Laschi 22), que la han transformado en una casa de juego en la que, mediante una selección al revés, triunfan hombres de negocios codiciosos y rapaces sin otro “mérito” que el de una temeraria habilidad en el agiotaje y la acción fraudulenta.

Pese a la virulencia con que Oller describe el “descarrilamiento” de la sociedad capitalista del que fue testigo, un optimismo de fondo dictado por la fe en el sistema anima el escenario y la acción de *La febre d’or*, como demuestra la luz diurna y solar de su paisaje urbano, que contrasta con las nieblas y tinieblas que Bonet (1983) ha puesto de relieve en *Vilaniu* y *La papallona*. Como sostiene uno de los personajes de la novela imbuido de sansimonismo, fenómenos aberrantes como el descrito son momentos *críticos* que sirven para destruir formas viejas y dar acceso a otras mejores, útiles para el desarrollo de la humanidad: “es un fenómeno fatal, beneficiós, indispensable a la marxa de la societat i a la justicia eterna” (I, V). Ellos son al cabo transcurros transitorios (“febrades que [la humanitat] passa de tant en tant, ara per la llibertat, ara pels diners”, I, 5), inversiones de marcha “pasajeras”, que como una enfermedad que transita por un cuerpo sano capaz de reacción inmunitaria, no impiden que el mundo siga adelante en el camino ascendente del Progreso, en el que “les injustícies de la desigualtat política” (I, 5) se resuelven por sí solas.

OBRAS CITADAS



- ARROYO ALMARAZ, Antonio. "Benito Pérez Galdós y Narcís Oller. Formulación y percepción narrativas de la ciudad". *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* 6 (1998-1999): 17-27.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio. "La casa como núcleo estructurador del espacio urbano en la novela del siglo XIX. *Fortunata y Jacinta* de B. Pérez Galdós y *La febre d'or* de N. Oller. *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* 7 (2000-2001): 17-28.
- BESER, Sergi. "La novel·la d'un personatge sense novel·la: el Josep Rodon de Narcís Oller", *Serra d'Or* 9 (1967): 213-18.
- BONET, Laureano. "Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de Narcís Oller". *Anuario de Filología* 3 (1977): 397-444.
- BROSSA ROGER, Jaume. "Narcís Oller". *L'Avenç*, 2ª ép. 4 (1892): 353-57.
- DOMERGUE, Jules. *La révolution économique*. París: C. Lévy, 1890.
- DORA, Toni. "The town and the city in the narrative of Narcís Oller". *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* 15.2 (2001): 61-77.
- FIGUIER, Louis. *La photographie au salon de 1859*. París: L. Hachette, 1860.
- HORTALÀ I ARAU, Joan. "Crisis y auges en la Bolsa de Barcelona: 1830-2006". *Cuadernos de Economía* 29 (2006): 5-68.
- LASCHI, Rodolfo. *La delinquenza bancaria*. Turín: Fratelli Bocca, 1899.
- LITVAK, Lily. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.
- MERCIER, Louis-Sébastien. *L'An deux mille quatre cent quarante*. Burdeos: Ducros, 1971.
- OLLER, Narcís. *Vilaniu. La febre d'or*. Pilar Prim. En *Obres completes*. Tomo I. Barcelona: Editorial Selecta, 1985.
- SAINT-SIMON, Claude-Henry de. *L'Industrie*. En *Oeuvres*. Tomo I. París: Éditions Anthropos, 1966.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie des Geldes*. Trad. italiana *Filosofía del dinero*. Turín: UTET, 1984.
- VALENTÍ, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973.
- YATES, Alan. "The creation of Narcís Oller's *La febre d'or*". *Bulletin of Hispanic Studies* 52.1 (1975): 55-77.