

## «Trafalgar, 10». *Pilar Prim*, de Narcís Oller: el triomf del novel·lista

MAGÍ SUNYER *Universitat Rovira i Virgili*

RESUM: Aquest article examina, a partir de la interpretació del polèmic final de *Pilar Prim*, la superació de condicionaments que havien entorpit la redacció d'anteriors novel·les de Narcís Oller.

PARAULES CLAU: Narcís Oller, Realisme, Modernisme, Feminisme, Final de novel·la.

ABSTRACT: This article examines, through the interpretation of *Pilar Prim's* controversial ending, the overcoming of those prejudices which had dogged Narcís Oller in the writing of his earlier novels.

KEYWORDS: Narcís Oller, Realism, Modernism, Feminism, Novel endings.

Disposem d'una bibliografia relativament àmplia sobre l'última novel·la de Narcís Oller. Se'n van ocupar, contemporàniament o amb posterioritat, crítics en exercici quan es va publicar, com Teodor Llorente<sup>1</sup> i Manuel de Montoliu, i estudiosos com Maurici Serrahima. En l'últim quart de segle, a lectures renovadores com les d'Alan Yates, Enric Cassany i la molt recent de Rosa Cabré s'hi han afegit comentaris, alguns força exhaustius i solvents, en llibres d'orientació per a estudiants, perquè la novel·la durant molts anys ha estat lectura obligatòria en el ja pretèrit COU i en l'actual batxillerat. Uns i altres l'han examinat des d'enfocaments diversos que n'han assenyalat influències literàries i filosòfiques, n'han estudiat els aspectes tècnics i l'han situat en el conjunt de la narrativa de Narcís Oller. Aquest article centra l'atenció en el polèmic final de la novel·la per reprendre el debat sobre les possibles raons de l'ambigüitat amb què Narcís Oller el va proveir. En conseqüència, s'hi dei-

NOTA. Aquest estudi forma part de la investigació del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), (SGR 2014 -755), consolidat, i del projecte FFI2012-31489, finançat pel Ministerio de Economía y Competividad.

1. Teodor Llorente va escriure una crítica a *Las Provincias* (2-IV-1906) reproduïda dins OLLER 2014b, p. 553-557.

xen de banda, si no són imprescindibles per a l'objectiu de l'article, qüestions ja prou examinades en estudis anteriors.

### **Com acaba *Pilar Prim*?**

Narcís Oller va expressar a Víctor Català la confusió que el final de la novel·la *Pilar Prim* va provocar entre lectors de la primera edició: «En el penúltim paràgraf de l'article de *Las Provincias* veurà vostè com tot un Teodor Llorente diu que el vulgus es preguntarà: “¿Pero qué va a pasar?”. I deplora, per lo tant, que jo no fos més explícit. Però hi ha més; a manta són les persones vulgars que ja, en conversa particular, me l'han feta, aquella pregunta, i que, immediatament després de la meva resposta, m'han infligit també idèntic càrrec» (OLLER 2014b, p. 212). Tanmateix, tot seguit es refermava en la convicció que el seu determini —sembla que aconsellat per Caterina Albert— havia estat correcte perquè pensava que la majoria de lectors ho havien entès: «La venda contínua de l'obra dóna dret a suposar que els que es farien la pregunta a què he al·ludit i que jo em temia [...] són, malgrat lo que dic, els qui amb els dits poden comptar-se. Els més han comprès perfectament la lògica determinació que empenyia Pilar a fer aquella visita vençant tota mena de dubtes i de tremolors» (OLLER 2014b, p. 212). Encara, a continuació, Oller, engrescat per la conclusió a què havia arribat i que justificava la seva decisió literària, proporcionava una confessió que ens pot ser molt útil: «i han trobat de més bon gust la forma amb què la deixo endevinar, que no pas el que jo hagués caigut en la vulgaritat de reproduir l'abraçada teatral que, per massa rebregada, no hauria jo reproduït més que per consell de vostè. Tant me repugnava» (OLLER 2014b, p. 212). Sembla que hem d'entendre aquest «massa rebregada» aplicat a l'abraçada entre Pilar i Marcial com una consideració literària, i el «Tant me repugnava», també, però no podem descartar que aquestes expressions continguin alguna altra mena de matís que ens pot interessar.

El final de *Pilar Prim* ha provocat problemes de comprensió fins i tot entre lectors tan qualificats com Gabriel Ferrater, el qual, en unes notes de dietari dels anys cinquanta, va arribar a dubtar que la novel·la estigués realment acabada: «Tenia Oller el projecte de publicar una continuació de l'obra? Potser és senzillament que la va començar, la va interrompre, i finalment es va resoldre a abandonar-la i publicar-la amb una aparença d'acabament» (FERRATER 1979, p. 135). Ferrater no devia especular sobre un procés paral·lel al de la redacció de *Vilaniu*, que, com el de l'última novel·la, es va allargassar i va ser conclòs de sobte i de manera sorprenent pel narrador; Ferrater només exposava la seva sensació que *Pilar Prim* no està acabada. La primera suposició d'aquest paràgraf indica fins a quin punt el final de la novel·la, sobre el qual formula una tercera hipòtesi que examinarem més endavant,

li resultava desconcertant. Exposades totes tres possibilitats, la conclusió de Ferrater no pot ser més definitiva: «Sigui com sigui, el fet és que la novel·la va ésser tallada per l'indret més sagnant. No és possible, doncs, prendre-la sinó com un fragment» (FERRATER 1979, p. 135-136). Les especulacions de Gabriel Ferrater, sempre prestigioses, van ser rebatudes per Alan Yates, el qual, sorprès pel «comentari malhumorat» del reusenc, que considera «sorprenent», afirma que «En això Ferrater se situa, innocentment sens dubte, al mateix punt que don Teodor Llorente» (YATES 1998, p. 335) en l'article que ja hem esmentat. Yates subratlla «la sintonia d'aquestes dues veus expertes» i se sent obligat a obrir un parèntesi per assenyalar que són «de *temperaments ben oposats*», i fa bé, perquè no hem de dubtar que l'aparellament hauria disgustat Ferrater.

El fet és que una part important dels lectors de la novel·la durant més d'un segle no han acabat de comprendre'n el desenllaç, què va a fer Pilar Prim a casa de Marcial Deberga quan, per fi, pren un determini definitiu. En una petita enquesta feta l'any 2006 entre especialistes que havien estat convocats a unes jornades sobre la novel·la, les respostes a la pregunta «Es casen o no es casen, Pilar i Marcial?» van donar com a resultat un empat a quatre. Quatre persones contractades per debatre durant un dia sobre aquesta novel·la pensaven que Pilar entrava a casa de Marcial per començar una unió legal, i les altres quatre, que no.<sup>2</sup> Ja hem vist que no es tracta d'una circumstància aïllada. Alguns dels crítics més il·lustres s'hi han referit amb una indeterminació digna, tal com veurem, de la darrera pàgina i mitja de la novel·la. Hem començat a veure com llegia aquest final Gabriel Ferrater en unes anotacions personals no destinades a la publicació. Ferrater era un lector expert i influent en una època en la qual la literatura vuitcentista era molt poc valorada i judicada des d'unes reserves prèvies, no li'n podríem fer gaires retrets. Com Triadú, el qual, potser per la brevetat del paràgraf que dedica a la novel·la en una biografia divulgativa, no deixa clar al lector el desenllaç de la novel·la: «Narcís Oller, que ens dona una obra amarga, la història d'una perdició, voluntàriament no ens la descriu consumada: només deixa endevinar que, amb pobresa o amb deshonra, l'amor és la fi de *Pilar Prim*» (TRIADÚ 1955, p. 59-60). Gabriel Ferrater, en una altra frase del paràgraf que ja hem citat, no va gaire més enllà: «la novel·la es talla, amb unes frases vagues que semblen indicar que els amants es resolen a seguir la seva inclinació amorosa». Ni l'un ni l'altre no resolen el dubte, que no consisteix a saber si Pilar i Marcial esdevindran amants —això ja és evident des de pàgines enrere, i Pilar, malgrat les vacil·lacions que l'assalten durant aquest passatge final, des del moment que entra a la casa-despatx d'en Deberga, fa el pas decisiu— sinó si

2. Fou a «1906 Lletres. Jornada *Pilar Prim*, de Narcís Oller», de la Institució de les Lletres Catalanes, celebrada a Valls, Institut d'Estudis Vallencs, el 22 d'abril de 2006.

legalitzaran o no la unió, amb totes les conseqüències que això comporta, perquè sobre la base d'aquestes conseqüències es mou Pilar durant tota la novel·la. És possible que Joan Triadú ho veiés clar però que ho expressés amb un pudor que el dugués a ser poc explícit; podem pensar que no és el cas de Gabriel Ferrater.

En descàrrec de Triadú i de Ferrater, s'ha de fer notar que van escriure aquestes notes sobre Oller abans de la publicació de les *Memòries literàries* del novel·lista vallenc, en què, amb una absoluta desinhibició, com la cosa més natural del món, explica a la seva corresponsal que

alguna raó tenia jo a l'exposar-li els escrúpols que tant discutírem a casa de vostè, sobre l'efecte que podria produir al públic la vaguetat amb què està descrita al final de Pilar Prim la rendició absoluta de la protagonista, per l'amenaça de la *privació*, a la unió il·legal amb l'home que li ha robat el cor. (OLLER 2014b, p. 212)

Assumpte resolt, per aquesta banda. Això no ha impedit que molts lectors de la novel·la posteriors a la publicació de les *Memòries literàries* no hagin tingut present aquesta revelació o no l'hagin llegida. Maria Aurèlia Capmany (1985: 215), que segur que l'havia llegit però la devia haver oblidat, va entendre perfectament el desenllaç sense tenir present que Oller l'havia aclarit: «endevinem que solucionarà el problema naturalment sense casar-se». Si llegim bé la novel·la, era l'única opció possible. Una altra, invalidaria l'evolució psicològica de la protagonista, tractada amb tant de deteniment per Oller. Un final diferent impediria que *Pilar Prim* fos la «novel·la modernista» (YATES 1998, p. 334) que és, faria incomprendible l'actuació de Pilar just abans de pujar al cupè per protagonitzar aquesta última escena. Després hi tornarem.

## L'ambigüitat

Sabem quin final va donar Oller a la seva novel·la, i un cop conegut no la podríem llegir d'altra manera, però la «vaguetat», l'«ambigüitat» del passatge han confós i continuen confonent els lectors. La confusió és provocada per les vacil·lacions contínues de Pilar Prim dalt del cupè que la condueix al domicili que ella ha indicat al cotxer, «Trafalgar, 10», on viu i té el despatx d'advocat Marcial Deberga. Pilar ha dubtat molt abans de decidir-se a emprendre la relació amb Marcial —la descripció del procés psicològic de la dona està explicat de manera magnífica durant tota la novel·la. Un cop ha pujat al cotxe, la decisió està presa, però això no impedeix que pensaments contradictoris l'assaltin contínuament en la pàgina i escaig del final de la novel·la. En primer lloc, el narrador indica uns efectes físics: «per més que era ja convinguda la visita que anava a fer, i ben desitjada, preparada i decidida, un cop es

trobà la Prim arran de fer-la, començà a tremolar» (OLLER 2014a, p. 262). No es tracta d'un tremolor estrany quan s'ha d'emprendre una acció important, encara que, com diu Oller, fos «ben desitjada, preparada i decidida». Ho seria en qualsevol persona, i encara més en una dona que ha experimentat un poderós procés d'enfortiment psicològic però que havia estat un «pilar prim». Simplement, Pilar està nerviosa, però els nervis no li impediran executar el determini. Quan el cotxe para davant la casa de Marcial, «Sos llavis murmuraren aquell “ja no hi ha remei” que als caràcters febles sembla deslliurament i exculpació incontestable» (OLLER 2014a, p. 262) però la dona «saltà del cupè tota resolta» (OLLER 2014a, p. 262). Insistim-hi, Pilar està nerviosa però sap molt bé què vol fer i ho fa. Això no impedeix que els nervis reapareguin a cada moment: torna a tremolar quan puja l'escala exterior de la casa, li cauen els papers que duu a la mà, la veu se li entela en preguntar per Marcial. Fins aquí, res més que el que ja hem comentat, però els pensaments que s'expliciten a partir del paràgraf següent adquireixen una altra dimensió:

«La gran sala d'espera era buida, buida com sempre! Ell pobre i ella també? Ah, no! Senyor, què havia somiat?» Llavors, aquell mot estrany de la Clotilde, aquella Venus ajupida, l'efeminat tocador de més endins, els desigs sensuals i tota la seva roentor d'un dia, reaparegueren en sa imaginació de manera tan esfereïdora, que sentí impuls de fugir. (OLLER 2014a, p. 262)

En aquestes meditacions es pot observar una barreja de valoracions de caràcter diferent que dominaran la resta del discurs. En les tres primeres oracions, la preocupació de Pilar és econòmica. Recordem que Pilar, si es casa, perdrà l'herència del seu marit difunt i que, com que ha esmerçat, enganyada pels seus parents, els diners que havia acumulat durant anys en el casament de la seva filla, es quedarà sense gairebé res. Marcial té molts pocs clients com a advocat. La frase «Ell pobre i ella també?» està justificada per aquestes circumstàncies. Els lectors poden pensar que Pilar ha resolt casar-se amb Marcial i que s'esgarrifa —«Ah, no!»— davant la perspectiva de privacions econòmiques per al futur matrimoni. Tot seguit, però, la resta del paràgraf respon a una altra mena de prevencions, d'indole moral: Marcial ha mantingut una «reprovable» conducta donjoanesca fins aquell moment,<sup>3</sup> ni que ara sembli que es vulgui regenerar, per amor a ella i forçat per les circumstàncies pecuniàries. L'estatueta de la Venus nua, l'«efeminat tocador», els desigs sensuals, ho indiquen. És tant d'aquesta manera, que quan el criat la fa entrar i el pas ha de ser definitiu, Pilar, interiorment, s'espanta. I sembla que aquesta frase ho aclareixi tot:

3. En ple procés psicològic de la Pilar, i en el seu, Marcial Deberga encara exhibeix en públic la relació amb una triple d'òpera.

«Oh, no, oh, no! Si hi entrava avui, ai!, es perdria! Oh maleït testament!»  
(OLLER 2014a, p. 262)

En aquest punt, el lector tendeix a tornar a pensar que el problema real és econòmic: si Pilar entra a casa de Marcial Deberga, serà per casar-s'hi, serà desposseïda de l'herència del marit difunt i, pobra ella, pobre Marcial, «es perdran». Si no és que aquest «es perdria» té una dimensió moral —es perdria perquè iniciaria una relació no legalitzada. La presència de Marcial impedeix que fugi, però no que hi pensi: «Encara tremolà tota, i de nou pensà a fugir» (OLLER 2014a, p. 263). El «Ja era tard» ho atura i introdueix un element de fatalitat que domina la resta de paràgraf. La frase següent —«Per què ni per qui, sacrificar ja amor, fortuna, vida?» (OLLER 2014a, p. 263)— no resulta d'interpretació evident però deu contenir la clau de la resolució, allunya el casament, contra les convencions i les murmuracions —«Per què ni per qui»— de la societat. El final absolut, tan modernista, sembla d'una projecció l'abast de la qual el lector no acaba de comprendre: «aquella força fatal i misteriosa que ens empeny en els moments transcendents de la passió, llança la pobra dona, esmaperduda, a arriscar la sort de son obscur destí» (OLLER 2014a, p. 263). És una bella mostra de literatura, tal com ja s'ha indicat (YATES 1998, CÒNSUL 1999), amb moltes concomitancies amb el final de *Solitud*, de Víctor Català, la qual Oller mateix indica que va tenir opinió determinant en la tria d'aquesta conclusió.

Tanmateix, entre una novel·la i l'altra, hi ha unes diferències massa importants perquè en la d'Oller es justifiqui no tant un final similar com el futur fosc i incert que s'assenyala per a les protagonistes. Enric Cassany (2009) ja ho ha indicat. Tots dos relats tracen l'evolució psicològica que converteix unes dones febles en fortes, que transforma uns caràcters poc originals en heroïnes quasi ibsenianes, o nietzscheanes, però el final absolut de les dues novel·les no sembla que s'hagués hagut de presentar amb les mateixes tints fosques. La Mila de *Solitud* pateix una llarga sèrie de decepcions que la deixen sense sortida i que culminen en la demostració total de la impossibilitat de pacte amb el medi en forma de violació. La Mila, si no es resigna a una vida infrahumana, no té altra sortida que emprendre un nou camí, i l'opció es presenta problemàtica, fosca: s'ha de llançar al buit —ha perdut el seu mestre i guia— i té l'ànima amarada de solitud. Pilar també és víctima d'unes decepcions que estan a punt de dur-la a la mort —mala vida matrimonial, sensació d'haver acabat les il·lusions, enfrontaments amb la filla, estafes de tot tipus per part dels parents que administren la fàbrica i l'obliguen a desprendre's de tots els seus estalvis en benefici d'una filla tot just quan la noia esdevé milionària per matrimoni— però, a partir d'un punt d'inflexió, la negativitat és compensada per l' enamorament amb Marcial i les demostracions que hi pot confiar. En aquest final que examinem, res no sembla que justifiqui aquesta foscor a què, segons el narrador, es veu abocada: d'una manera o d'una altra, viurà amb l'home que estima i que l'estima, sembla

exagerat referir-se al futur com un «obscur destí». Però el novel·lista va escriure aquest final, i no el va improvisar.

Arribats en aquest punt, sembla que s'ha de plantejar la pregunta que circula per les pàgines precedents: de quina mena és el problema de Pilar?, o, només l'economia la tortura? Si ha de fer cas de les frases en què la dona es veu pobra i casada amb un home pobre, el lector ha d'interpretar que Pilar legalitzarà la relació amb Marcial i es veurà desposseïda de la fàbrica, de l'herència del marit difunt. Sabem, perquè Oller mateix ho va explicar, que no és aquesta la decisió de Pilar. Llavors, ¿de quina mena és el problema que li provoca tants trasbalsos quan està a punt de veure acomplerts els seus somnis?

### **Les prevencions morals de Narcís Oller**

Narcís Oller sempre va tenir la ferma voluntat de ser un escriptor modern. A partir d'una formació romàntica, va fer un esforç important per convertir-se en un novel·lista realista, i va disposar de la molt valuosa guia de Josep Yxart i Joan Sardà, que no planyien ni el suport ni les advertències sobre què li calia millorar i en quin punt s'havia desviat del «recte camí» que l'havia de menar a la condició plena de novel·lista dintre dels cànons del Realisme. Exclamacions com aquella de Joan Sardà (1914: 243) al final de la crítica de *Vilaniu*, «Ja quasi som al cim!», o les reserves de Josep Yxart (1895, p. 189-191) sobre la transcendència de *La febre d'or*, són prou explícites al respecte, els amics crítics no planyien l'encoratjament ni dissimulaven els defectes dels resultats, perquè Oller havia d'arribar a un estadi concret, havia d'aprendre a escriure molt bé d'acord amb el que una poètica establida. És prou sabut, ell mateix ho va expressar i s'ha repetit gairebé sempre que s'ha escrit sobre Oller, que la mort dels dos crítics el va desconcertar precisament en el moment en què, també en novel·la, la modernitat deixava de residir en el Realisme per l'impuls de les teories simbolistes. No es tracta ara d'insistir-hi, no és l'objecte central d'aquest article, però sí que convé subratllar que, a finals dels anys noranta, Narcís Oller s'hauria pogut instal·lar en una còmoda posició de novel·lista realista —tot just n'acabava d'aprendre— i deixar els modernismes per als més joves. Però no podia si no volia deixar de ser un novel·lista modern. Havia estat realista perquè el Realisme era l'estètica moderna del seu temps, però no ho podia continuar essent quan aquesta estètica havia estat reemplaçada per altres, per poc que a Oller li plaguessin i per incòmode que s'hi pogués sentir. Per aquesta raó va fer els dos últims grans esforços, i va tenir energia per aconseguir-ne les dues novel·les més perfectes, *La bogeria* i *Pilar Prim*.

Tanmateix, aquesta voluntat de ser modern tenia uns límits. Oller era un home amb unes idees i no estava disposat a transgredir-les. O no podia. Va manifestar

intencions de fer-ho, precisament per internar-se en alguna esfera de la modernitat que li havia estat vedada per les seves conviccions, però aquestes hipotètiques intencions no van traspassar l'esfera de la possibilitat. Alguns dels esbossos de novel·la que ha estudiat Alan Yates (1998), com aquell de «La rateta», ho demostren, però són projectes que no es van arribar a materialitzar. Aquests esbossos no van passar d'aquest estadi previ, i si el novel·lista no els va desenvolupar és perquè va triar. Serveixen com a mostra d'intencions, i ens ensenyen que Oller sabia que aspectes, que ell devia considerar escabrosos, de la narrativa de Zola, Maupassant i tants d'altres també marcaven la modernitat. Ell, convençut de la seva posició, per aquesta banda se n'excloïa; no sense recança.

Un dels temes centrals de la novel·la realista europea és el de l'adulteri. No cal fer la llista dels escriptors, encapçalats per Flaubert, Tolstoi i Clarín, que hi van dedicar les seves millors pàgines. És sobretot en la segona meitat del segle XIX quan el descrèdit dels valors burgesos va fer aflorar dubtes sobre la santedat del matrimoni i sobre el model de la dona com a esposa i mare, uns dubtes que van originar el tipus de la «dona incompresa» i, en graus diferents, de la dona emancipadora i revolucionària (CIPLJAUSKAITÉ 1984, p. 9). En la base hi havia, és clar, una clamorosa desigualtat legal en la definició d'adulteri,<sup>4</sup> però, sobretot, l'assumpte donava sortida a una mena d'alliberament femení i a la passió no refrenada de la dona. En aquest context, el tractament de l'adulteri en la novel·la es converteix en un atac als codis de la societat contemporània.

Narcís Oller va sentir la necessitat d'abordar el tema ja en aquell text primerenc premiat als Jocs Florals de Barcelona de 1879, *Isabel de Galceran*, que va reformular en la novel·la *Vilaniu*. En la presentació que se'n fa en el conte, Isabel es correspon amb el tipus de la «dona insatisfeta», d'acord amb el model real que l'havia inspirada, quan se la descriu com una dona que «no trigà a descobrir que son espòs no l'estimava com ella es mereixia» (OLLER 1928, p. 202). Tanmateix, el narrador de seguida afegeix que «comprengué també ben aviat els deures que sa dissort li imposava, i es revestí de forces per amagar sa desgràcia, fins a tal punt que hom la creia indiferent» (OLLER 1928, p. 202). Si en el conte Isabel justifica la denominació de «dona insatisfeta resignada», en la novel·la Oller en rectifica la imatge i, des de la primera aparició, és presentada com una esposa enamoradíssima, més encara, «apassionada del seu marit» (OLLER 2008, p. 39). Tant és així, que el novel·lista ens fa saber que el seu pare escolta els seus plans de futur «amb l'orgullosa satisfacció del pare que veu ben casada la seva filla» (OLLER 2008, p. 39). Assetjada per la

4. Josefina Acosta (1988) recorda la tipificació en el codi penal espanyol de l'època de l'adulteri com a delictes quan es produeix la relació íntima d'una dona casada amb algú que no sigui el seu marit, que no es correspon amb la consideració com a adúlter d'un home mentre no tingui tractes íntims amb una dona casada.



calúmnia, en la novel·la es presenta com una víctima de la murmuració «folrada amb la dura cuirassa d'una consciència pura» (OLLER 2008, p. 167) i en l'únic moment en què observa unes paraules poc convenients del suposat amant, amb una mirada en té prou per aturar-lo, convençuda que no les ha entès bé, simplement perquè ni li pot passar pel cap que aquell home amb qui l'uneix una amistat fraternal, quasi un afecte maternal, hagi pogut insinuar el que li ha semblat que havia entès. Isabel, ni en el conte ni, menys encara, en la novel·la, no és en cap moment una adúltera, sinó una dona-àngel que, quan es veu acorralada per la calúmnia, en el conte embogeix i en la novel·la emmalalteix i mor, com per evidenciar que els àngels no poden suportar les misèries terrenals. El marit, sempre descrit com un personatge amb consciència de superioritat, que tanmateix té la flaqueza de deixar-se dominar per la gelosia i precipitar el final melodramàtic, no respon al tipus representat per Charles Bovary o Karenin. El pretendent, l'Albert de la novel·la, dominat per un *spleen* que el fa enamorar-se d'Isabel com d'un esperit superior, diferent de la vulgaritat ambiental, tampoc no el podem comparar amb Vronski, més enllà de l'anècdota que en el conte acabi allistant-se a l'exèrcit. En tots dos relats, ell assumeix la materialització en el suïcidi de la impossibilitat d'una sortida racional, que en les novel·les de Flaubert, Tolstoi i Clarín correspon a les heroïnes.

Sembla defensable la idea que Oller tenia la intenció d'escriure la seva novel·la d'adulteri quan redactava *Vilaniu*, que en el moment d'emprendre el tema va quedar col·lapsat —les dilacions contínues en la redacció de la segona part en contrast amb la rapidesa en la de la primera en podrien constituir un símptoma— i va derivar l'assumpte cap a la calúmnia —un recurs per tractar-lo i alhora desmentir-lo. Tot i així, va ser incapaç de proporcionar al relat ni un tractament compensat<sup>5</sup> ni un final adequat. Si Yxart havia exclamat, a propòsit del final del conte: «¡Parece que al ir a poner la firma se te volcó el tintero sobre el papel!» (YATES 1998, p. 184), podem imaginar que no devia donar crèdit al que llegia quan va comprovar que Oller acabava de la mateixa manera la novel·la. També sembla plausible deduir que el fracàs de *Vilaniu* estava provocat per la invencible incomoditat d'Oller amb un assumpte que considerava que com a novel·lista modern havia d'abordar però que en realitat no volia tractar, i sembla que no podia tractar amb èxit, tant li repugnava.<sup>6</sup> Col·lapse

5. Tal com va escriure Mercè Vidal Tibbits (1983, p. 222-223), «A *Vilaniu*, la immutabilitat de les qualitats d'Isabel treu versemblança a l'obra».

6. La majoria d'estudiosos recents han coincidit en aquest punt. Maria Nunes (1987, p. 19) va assenyalar que «A *Vilaniu* "la por al desig" es converteix en un autèntic pànic. Per evitar enfrontar-s'hi, Oller es veu obligat a organitzar una sèrie de maniobres que lesionen greument la unitat estructural i estètica de la novel·la. En el seu intent de disfressar el desig, tots els esforços d'Oller van adreçats a no tractar el tema de l'adulteri». Alan Yates (1998, p. 195), més prudent, no deixa de contestar la pregunta que es planteja: «Per què va preferir Oller de deixar mig encobert amb el vel de la innocència el nucli dramàtic de la seva narració? Per què es va anar cenyint, cap al final cada vegada més a reproduir la trama d'*Isa-*

però intenció d'abordar el tema. Al cap i a la fi, tal com assenyala Enric Cassany (1999, p. 28), Narcís Oller, en el realisme, pertany a «la línia, en fi, que en el seu punt màxim representa un Totstoi», el de *Guerra i pau* i *Anna Karénina*, «aquell que Oller va llegir amb desfici i de qui és difícil imaginar que no aprengué, després de cremar-s'hi els ulls, alguna cosa» (1999, p. 23). Podem especular sobre la possibilitat que, conclosa sense èxit l'experiència de *Vilaniu*, tingués interès a no recaure en la trampa que s'havia parat. També sobre que li va quedar la recança de no haver-hi reeixit.

Sobretot perquè, ara deixant de banda l'adulteri, no havia aconseguit la certificació que per al novel·lista realista proporcionava el seguiment precís d'una psicologia femenina en evolució. Podem pensar que, per evitar-ho, el següent gran projecte de Narcís Oller es va encaminar per la banda que li havia donat bons resultats a la primera part de *Vilaniu*. A *La febre d'or*, la psicologia és col·lectiva, Oller escriu una altra mena de novel·la realista, la que retrata les dinàmiques d'una societat contemporània. Fins i tot es va permetre d'inserir-hi una infidelitat conjugal en clau de caricatura, per riure's de les ínfulas d'aquell Gil Foix sobrevingut que es pensava que podia ser un gran senyor. De tot plegat només en resulta una lliçó moral —com ho és la novel·la en conjunt—, i el penediment de Gil Foix confirma l'harmonia conjugal. En aquesta novel·la, l'única evolució psicològica interessant, però molt incompleta, és la de la Delfineta.

D'aquesta manera, amb més o menys ambició, Oller havia aconseguit escriure un retaule de la societat del seu temps. *La bogeria* contribuïa a completar-lo des d'uns altres supòsits. Tanmateix, ara sense l'ajuda preciosa de Josep Yxart i de Joan Sardà, desconcertat per les noves maneres de narrar,<sup>7</sup> Narcís Oller havia d'escriure la seva *Anna Karénina*. Com en el cas de *Vilaniu*, per unes o altres raons, li va provocar dificultats, però el resultat fou molt diferent que en la novel·la anterior.

### «*Trafalgar, 10*»: moral o diners?

La presència de la novel·la de Tolstoi en *Pilar Prim* es fa notar en una sèrie de detalls amb què Oller li ret un homenatge inequívoc. No és casual que Pilar i Mar-

*bel de Galceran? Potser per pudor*». Poc després (1998, p. 196), sense abandonar les prevencions, s'atreveix una mica més a proposar una interpretació: «concretar o apregonar la relació "adúltera" de l'Albert i donya Isabel probablement hauria portat el novel·lista a un terreny que no volia trepitjar».

7. A la manera de narrar i no a la riquesa de lèxic es refereix Oller en el famós passatge de les *Memòries* en què manifesta a Víctor Català que se sent inferior a ella, a Ruyra i a Vayreda. Ja fa anys que tenim demostrat empíricament que «des del punt de vista lèxic l'obra de Narcís Oller destaca per la seva riquesa» (GINEBRA 2010, p. 21) i podem recordar que consultava a Víctor Català problemes d'estratègia literària.

cial es coneguin en un vagó de tren, com Anna i Vronsky;<sup>8</sup> tampoc que el jove amant d'Anna sigui un oficial de l'exèrcit i que el català, advocat de professió, s'anomeni Marcial, sigui fill de militar i en tingui l'aire.<sup>9</sup> Més enllà d'aquests detalls evidents, els personatges, sense ser aristòcrates ni, en realitat, rics, es comporten com a senyors, molt més que Isabel i Pau Galceran, en els quals pesa l'element rural, i, evidentment, a anys llum dels polls ressuscitats, i de seguida reconduïts al lloc que els correspon, que són els membres de la família Foix.

És el moment de retornar a l'inici de l'article: ¿per què un escriptor tan clar com Oller provoca aquella confusió al final de la novel·la? Només perquè resultava més modern? Per deixar escrit un final obert? Potser no.

Per explicar-ho, hem de tornar a examinar el problema o els problemes de Pilar Prim. El de l'usdefruit condicional sembla que va ser allò que va originar la narració i que la domina. Sempre que se'n parla, es retreu aquell conte, «Un divendres de la Solís», en què s'anuncia. El problema declarat de Pilar, doncs, és econòmic. No únicament, perquè també se sent humiliada pel condicionament testamentari, però, sobretot a partir del moment que entreveu la relació amb Marcial com una possibilitat, els diners passen a un primer pla.<sup>10</sup> Si es casa amb Marcial, perdrà l'herència del marit, i ella no hi està disposada. Abans i tot que Marcial hagi de ser tingut en compte seriosament, la pèrdua de l'herència és considerada per Pilar com una injustícia ja no tan sols per l'abús que representa la figura legal de l'usdefruit condicional, sinó perquè l'herència és, amb els fills, l'única cosa positiva que ha tret d'un matrimoni clarament insatisfactori. Pilar, doncs, havia estat una «dona insatisfeta» en vida del marit; com a mínim, mort ell, la compensació per haver destrossat la seva felicitat ha de venir en forma d'una bona posició econòmica. Els diners pesen molt a mesura que avança la relació amorosa, tant en Pilar com en Marcial, que és massa orgullós per consentir que es digui que es casa amb una dona rica, precisament quan a ell la situació econòmica se li complica de manera substancial. Aquesta suposició funciona com a entrebanc en tots dos —sense que per això deixi d'evolucionar la relació—, perquè també Pilar, mentre creu que Deberga és ric, conscient de la seva limitació, se sent aturada per la que creu que és una diferència econòmica.

8. Alan Yates (1998, p. 327-330) i Rosa Cabré (2014, p. 18) han subratllat el protagonisme del ferrocarril en l'obra d'Oller i en aquesta novel·la en concret.

9. La conversa entre mare i filla en deixa constància (OLLER 2014a, p. 62): «—Té alguna cosa de militar: no ho sé. —Sí, és veritat, una tiessor al coll, una certa cosa»; també a la pàgina 95. I a la 131, se'n diu que és «un gran espatotxi en les sales d'armes». El gust d'Oller pel joc amb l'onomàstica és prou conegut, en el cas de Marcial no sembla que es limiti al nom de pila sinó que s'estengui al cognom, en una deriva una mica sorprenent en un novel·lista com Oller; la possibilitat que es degui a un *lapsus linguae*, si bé no es pot descartar del tot, sembla remota. La identificació més precisa de topònims ollerians es deu a Margarida Aritzeta (OLLER 2008).

10. Encara a Puigcerdà, Pilar, quan pensa en Marcial, recorda l'origen de la seva infelicitat, el casament per raons mesquines: «Oh, com s'havia deixat al·lucinar, a divuit anys! Pels diners, tot pels diners! I per què?» (OLLER 2014a, p. 77).

Però el problema, clarament econòmic, s'expressa en clau moral. Enric Cassany (2009, p. 70) hi veu unes raons superiors: «El fet de situar l'ètica del cas, la recerca de la felicitat personal i els dilemes morals en el tauler d'escacs del diner, com era de rigor en la tradició de la novel·la en què es reconeixia, representava per a Oller un compromís amb el seu temps i tota la modernitat a què, sense contradir els intents de posar al dia el seu art de narrar, probablement aspirava».

En realitat, no hi ha un problema moral que obstaculitzi la relació entre Pilar i Marcial. Tots dos són lliures, ella de tornar-se a casar, ell de fer-ho per primera vegada, si volen. Pilar és viuda. Oller, que, com hem vist, havia de resoldre problemes tècnics derivats del nou context literari, no podia cometre la candidesa de tornar-se a parar la trampa de *Vilaniu*, però, d'alguna manera, ho va fer. S'ha indicat en més d'una ocasió que *Pilar Prim* és una novel·la d'adulteri sense marit,<sup>11</sup> que l'estratègia de presentar com a viuda la protagonista no li va acabar de servir per eliminar el «problema», perquè la presència del marit mort va persistir en forma de testament, i no tal sols per les evidents i reiterades implicacions econòmiques que contenia amb la figura de l'usdefruit condicional.

Manuel de Montoliu (1985, p. 29) no devia ser prou conscient de referir-s'hi quan afirmava que Pilar és «germana espiritual de la Isabel de Galceran, més exactament, és la mateixa Isabel de Galceran en una etapa més avançada del seu fons passional», però, des del punt de vista que ho examinem aquí, podríem considerar que era una manera d'expressar-ho. Dit d'una altra manera: amb Pilar, Narcís Oller donava vida al personatge que no havia gosat animar amb el nom d'Isabel de Galceran. Per això les prevencions que l'havien destorbat en el moment d'escriure el conte i *Vilaniu*, reapareixen, d'una manera diferent, malgrat la precaució de matar el marit abans que la novel·la comenci. Amb molt de compte, el novel·lista s'ocupa minuciosament i versemblant de l'evolució mental de la protagonista. Tot encaixa, però en determinades reaccions de Pilar comprovem que actua no tan sols condicionada pel testament sinó també com si no fos ben bé viuda. Observem-ho en el final del passatge següent, quan Pilar pensa en l'error que va cometre quan es va casar: «De sobte li llampegà per la memòria sa última entrevista amb en Deberga, la tendror mal reprimida de tots dos, aquell esllanguiment de voluntat i forces tan inefable; i s'estremí tota, de vergonya i de dolor, com a recordança d'un pecat terrible» (OLLER 2014a, p. 175). Ja en aquest punt, Pilar va més enllà que Isabel, que ni s'imagina que això sigui possible, però, per què una dona sense compromís, només lligada per una amenaça econòmica, ha de tenir la sensació de «pecat terrible» quan recorda l'emoció experimentada amb un home sense compromís?

11. Yates (1998, p. 336), per exemple: «Escrúpols, d'una banda, i suposades aprensions de l'altra, que, val a dir, devien induir Oller a concebre una novel·la d'adulteri sense traïció al marit».

El novel·lista fa avançar el seu personatge al mateix temps contra el suposat obstacle moral i contra el real obstacle econòmic. I, en aquesta acció, Narcís Oller fa un pas endavant inconcebible anteriorment. Ja hem exposat que els entrebancs que havien entorpit un desenvolupament versemblant de la psicologia d'Isabel de Galceran en el conte i la novel·la en què apareix són de tipus moral i que en *Pilar Prim* són econòmics. A *Pilar Prim*, però, un detall bàsic ha canviat respecte a aquells casos de vint anys enrere. Malgrat les prevencions d'Oller, que potser li tornaven a entretenir la redacció d'una novel·la, ara el personatge té vida pròpia i, tot i l'esmentada consideració de «novel·la d'adulteri sense marit», Pilar no actua en cap moment condicionada per la fidelitat al marit mort, sinó lligada per les cadenes del testament, i, amb més o menys energia segons el moment, s'hi rebel·la a cada pas. En determinades ocasions pensa en aquell condicionament, però segueix el seu camí, avança.

Els recels morals per la fama i la conducta de Marcial són d'una altra índole, no tenen res a veure amb la seva condició de viuda, els hauria pogut experimentar exactament de la mateixa manera si hagués estat soltera. En canvi, hi ha un altre element, d'ordre moral i afectiu, que no ha estat gaire advertit i que fa l'efecte que hauria hagut de pesar en la decisió de Pilar: diners a banda, un casament li feia perdre la pàtria potestat. Casada Elvira, resta el fill petit, a molts anys de la majoria d'edat. Pilar ho té present quan pensa amb agror en la defensa de la disposició testamentària del marit que havia fet el seu cunyat Ortal: «Perquè si tornava a casar-se... adéu fills, els fills de ses entranyes!» (OLLER 2014a, p. 79). Molt més avançada la narració, el cunyat, en les càbales sobre un possible casament de Pilar i Marcial, compta que «pel que feia a l'Enriquet, que en sortint de la potestat de la mare queia, per testament, sotmès a la tutela d'ell, encara menys perills i obstacles» (OLLER 2012a, p. 209-210). Curiosament, Oller, que hauria pogut esgrimir aquest argument com a justificació «moral» de la decisió definitiva de Pilar, no ho fa. El nen, intern als escolapis, no torna a aparèixer ni a ser anomenat i no intervé en cap moment en les moltes vacil·lacions de Pilar en els darrers capítols de la narració. És clar que es pot argumentar que persisteix com un argument implícit, però el fet és que el narrador, que tant i tant insisteix en els avenços i retrocessos de Pilar abans de prendre la darrera decisió, i encara després d'haver-la presa, en el famós final, no utilitza el xiquet ni com a motiu ennoblidor d'aquesta decisió: Pilar no l'hauria presa només per no perdre la posició econòmica ni per no malbaratar els sacrificis de la seva vida, sinó perquè no li arrabassessin el fill. En un narrador amb les prevencions d'Oller, hauria semblat lògic.

Perquè la seva, de decisió, al novel·lista, li devia resultar ben difícil. Gabriel Ferrater, enmig de la confusió en què el va enfonsar el final de la novel·la, va llançar una tercera suposició, més afinada que les altres dues:

O potser —car de l'ambient literari català se n'han pogut sempre esperar coses d'aquestes—, com que els afers de diners fan gairebé impossible el matrimoni dels dos amants i els empenyen al concubinat, Oller va tenir por d'entrar sense reserves en un terreny d'immoralitat i li va semblar prudent de limitar-se a indicar-ne el camí. (FERRATER 1979, p. 135)

Si Oller volia evitar complicacions morals en la seva narració, no se'n va sortir. Perquè siguem conscients del que passa en el final de la novel·la: una dona i un home burgesos lliures de casar-se es llancen a l'amor lliure —al concubinat, que diu Ferrater—, com si fossin anarquistes, però, a diferència dels àcrates, no ho fan per raons ideològiques, al cap i a la fi, més nobles, sinó per unes altres purament econòmiques —oblidem ara el fill, que el narrador ja ho ha fet. És molt més agosarat que l'hipotètic adulteri —que no hauria calgut que ho hagués arribat a ser o hauria pogut limitar-se a una esporàdica «caiguda»— d'Isabel de Galceran i Albert Merly. El novel·lista es permet una vaga qualificació moral amb aquella frase final que diu que la passió «llançà la pobra dona, esmaperduda, a arriscar la sort de son obscur destí». El final, ja ho veiem, és obert com a recurs retòric (YATES 1998, p. 335) però no en el significat. Podem donar la raó a Ferrater i concloure que Oller el va deixar obert «per no entrar sense reserves en un terreny d'immoralitat» o podem suposar, com Teodor Llorente, que ho va fer per modernitat literària. O podem concloure que amb aquest final Oller resolva tots dos aspectes: evitava l'explicitació d'una «abraçada teatral» que, en paraules seves, considerava «massa rebregada», de ple en la «vulgaritat», i de la qual declara que li «repugnava» tant i, alhora, per altra banda, li proporcionava una conclusió formalment oberta i «modernista», calcada sobre el patró de l'admirada *Solitud* de la seva amiga i consellera Víctor Català.

Més enllà de la valoració escandalitzada de Ferrater —la burgesia catalana de principis del segle XX, de la qual Oller formava part, tenia un ideari moral determinat, no gaire diferent del que expressava Joan Triadú en la biografia escrita mitja centúria després—, ens podem adonar de la violència que implica per a un novel·lista com Narcís Oller, que ja hem vist amb quines prevencions morals havia actuat en novel·les anteriors, la decisió de Pilar Prim. Com a amo i senyor de la novel·la, hauria pogut fer casar els protagonistes i fer-los viure en un matrimoni exemplar, pobres i alegrets, en expressió del seu amic Emili Vilanova; hauria pogut ancorar-se en aquest altre final per carregar a fons contra la injustícia que comportava l'usdefruit condicional; hauria pogut mitigar la pobresa, relativa, de la parella amb alguns cops de sort professionals de Marcial, o provocar que la mort de la seva tia li hagués proporcionat una part de la seva fortuna, o que l'hagués rebut sencera. Les possibilitats d'un final diferent són moltes i no cal especular més al respecte, resultaria absolutament improductiu. Ara importa entendre que totes eren impossibles per a la mena de novel·lista que en aquell moment volia ser Narcís Oller.

Alan Yates (1998, p. 336) proposa una lectura «profeminista» d'aquest final quan el llegeix com «la determinació de la protagonista d'entrar dins el món dels homes i d'afirmar activament els seus drets i la seva independència, enfront de tots els prejudicis i els impediments institucionalitzats que l'han castigada» i, a continuació, concreta que hi arriba per «via ibseniana». En una lectura més recent del text que conté una quantitat important de valor afegit, Rosa Cabré (2014) examina la influència de la filosofia d'Arthur Schopenhauer en el desvetllament de la vitalitat i de la capacitat de reacció de Pilar en la primera part de la novel·la. Un efecte ben diferent del que la lectura del filòsof havia provocat en l'Albert Merly de *Vilaniu*, i que torna a connectar, per contrast, les dues novel·les. Cabré també ens mostra que, a partir del descens als inferns que es visualitza en els abusos practicats sobre Pilar i en la seva malaltia, a la voluntat adquirida en Schopenhauer s'afegeix la llibertat pregonada en l'*Aurora* de Friedrich Nietzsche que Marcial Deberga llegeix. Rosa Cabré ha mostrat que la presència d'aquests dos pensadors en la novel·la no és merament decorativa —com potser sí que ho era la de Schopenhauer a *Vilaniu*—, sinó essencial.

La Pilar que ja és forta, en exercici de la voluntat i la llibertat que ha après a assumir, actua. A més de les decisions sentimentals, i les morals que hi van associades, gestiona la crisi de la fàbrica: consulta el marit de la seva amiga Osita, va a veure Deberga també com a advocat, crida l'encarregat a Barcelona, prepara un pla d'acció, visita els principals clients i els assegura que els defectes de fabricació se solucionaran. Quin sentit tindria que, sortint d'una d'aquestes visites, agafés el cotxe per presentar-se a casa de Marcial Deberga per casar-s'hi i renunciar a la fàbrica? Per quina raó hauria hagut d'esforçar-se a remuntar-la? És clar que els pensaments de Pilar van amunt i avall com una llançadora i són contradictoris, perquè resumeixen els seus dubtes durant la novel·la, que representen el passat, i obren unes perspectives de futur no fàcils, però operen sobre una dona que, en expressió de Rosa Cabré, realitza un acte de voluntat, de llibertat. Ara podríem afegir: més que la Mila de *Solitud*, al cap i a la fi, que actua forçada per la successió d'esdeveniments desastrosos i que es llança, ella sí, a un destí incert.

### **El triomf del novel·lista**

És en aquesta novel·la que Oller es completa com a novel·lista. Per primera vegada, aconsegueix deslliurar-se de les seves prevencions morals, que li havien entrebancat la configuració dels personatges principals i ho fa en el curs de la narració. Ho podríem expressar dient que Pilar Prim venç Narcís Oller, o que el novel·lista es deslliura del control de l'home Narcís Oller. Josep Yxart no es cansava d'assenyalar que determinats personatges secundaris de les novel·les anteriors eren els més vius,

els que revelaven el tremp de gran novel·lista. L'elogi, és clar, indicava el defecte, el gran defecte: els personatges principals quedaven encarcerats —Isabel, Albert— o no assolien la dimensió que se n'hauria d'esperar —Gil Foix—, no arribaven a adquirir vida pròpia, independent de la vigilància del novel·lista. Oller no s'havia atrevit a deixar que els seus protagonistes anessin més enllà dels seus càlculs. A *Pilar Prim*, potser per l'esforç superior que s'autoimposava —sabia que si aquesta vegada no ho aconseguia ja no tindria crèdit davant d'ell mateix, i el bon artista és el crític més ferotge de la seva obra, fins a l'excés—, potser per l'exemple de Víctor Català, potser amb el pretext que li fornien les noves teories sobre la novel·la, va proporcionar una llibertat esplèndida a la seva protagonista. No és estrany que en el final de la novel·la es valgués de l'ambigüïtat, d'un aire d'inconclusió, i presentés Pilar quasi com una condemnada que s'encamina al patíbul, cap a l'«obscur destí», per cobrir amb un vel un desenllaç tan contrari a les seves conviccions morals. El que importa és que no va vacil·lar a fer recórrer a la protagonista el camí imprescindible, el de la Mila, el de la Cecília Amat d'*Aigües encantades*, el de les dones ibsenianes que agafaven la direcció de la seva vida. Un cop fet, per si algú s'hi havia perdut —hem comprovat que sí—, ho va fer constar en el seu testament literari. El novel·lista havia triomfat sobre Narcís Oller i n'havia resultat la seva millor novel·la.

## Bibliografia

J. ACOSTA DE HESS, 1988: *Galdós y la novela de adulterio*, Madrid: Editorial Pliegos.

R. CABRÉ, 2014: «Pròleg. *Pilar Prim* o la voluntat de viure. La novel·la i la seva història», dins OLLER 2014a, p. 9-47.

M. A. CAPMANY, 1985: «La novel·la en el temps del Modernisme», dins *El temps del Modernisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

E. CASSANY, 1999: «Narcís Oller i l'art de la novel·la», dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls: Edicions Cossetània, p. 15-28.

E. CASSANY, 2009: «Dones del seu temps: notes sobre les figures femenines en les novel·les de Narcís Oller», dins *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, p. 65-70.

B. CIPLJAUSKAITÉ, 1984: *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novel·la realista*, Barcelona: Edhasa.

I. CÒNSUL, 1999: «*Pilar Prim* i *Solitud*», dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls: Edicions Cossetània, p. 223-229.

J. GINEBRA, 2010: «Consideracions sobre la llengua de Narcís Oller», dins *Narcís Oller i Vilaniu. Primeres Jornades Narcís Oller*, Valls: Cossetània edicions, p. 9-24.



G. FERRATER, 1979: *Sobre literatura: assaigs, articles i altres textos*, Barcelona: Edicions 62.

M. DE MONTOLIU, 1985: «L'obra de Narcís Oller», dins N. Oller, *Obres completes*, I, Barcelona: Editorial Selecta, p. XI-XXXIII.

M. NUNES, 1987: «El boc emissari. Sobre la funció dels personatges romàntics en la literatura realista. A propòsit de Narcís Oller», *Quaderns de Vilaniu*, núm.12, p. 5-21.

N. OLLER, 1928: *Isabel de Galceran*, dins *Obres completes*, vol VI, Barcelona: Gustau Gili, p. 195-225.

N. OLLER, 2008: *Vilaniu*. Pròleg de Margarida Aritzeta, Valls: Cossetània edicions.

N. OLLER, 2014a: *Pilar Prim. Novel·la de costums del nostre temps*. Pròleg de Rosa Cabré i Monné, Valls: Cossetània edicions.

N. OLLER, 2014b: *Memòries. Història de mos llibres i relacions literàries*. Pròleg d'Enric Cassany, Valls: Cossetània edicions.

M. SERRAHIMA, 1972: *Dotze mestres*, Barcelona: Destino.

M. SERRAHIMA, 1973: «Pilar Prim de Narcís Oller», dins *Guia de la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Edicions 62, p. 101-106.

J. SARDÀ, 1914: *Obres escullides*, I, sèrie catalana. Barcelona: Llibreria de Francisco Puig y Alfonso.

A. TAYADELLA, 1986: «Narcís Oller i el Naturalisme», dins *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona: Editorial Ariel, p. 605-668.

J. TRIADÚ, 1955: *Narcís Oller. Resum biogràfic*, Barcelona: Editorial Barcino.

M. VIDAL-TIBBITS, 1983: «Del conte a la novel·la: "Isabel de Galceran" i "Vilaniu", de Narcís Oller», dins *Actes del Tercer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 217-226.

A. YATES, 1998: *Narcís Oller. Tradició i talent individual*, Barcelona: Curial.

J. YXART, 1895: *Obres catalanes*, Barcelona: Tip. L'Avenç.