



«Ioesa»: Femení singular

(Una obra excepcional en la poesia castellanenca, 1900-1923)

TERESA ESTEVE

1.—EL MÓN LITERARI.

La producció literària castellanenca del primer terç del segle XX ha estat, fins fa ben poc, un camp bastant oblidat pels estudiosos. A hores d'ara la narrativa ha rebut un tractament més aprofundit, mentrestant el teatre i la poesia, comparativament, continuen relegats. És cert que durant aqueixa època sorgí un grup de narradors els quals reeixiren a crear un model estètic gairebé genuí, definit per Vicent Simbor amb l'epígraf de «paracostumisme»,¹ model que permet parlar de l'existència d'un nucli o escola narrativa castellanenca mentre que no hi podem trobar res similar en els altres gèneres. Ara bé, és justificat aquest oblit?

D'antuvi hem d'admetre que sí, puix que la praxi escènica no és altre que una repetició a ultrança del sainet. Pel que fa a la poesia, aquesta tampoc no ofereix un panorama massa atractiu ja que els poetes seguien una estètica allunyada de qualsevol tendència innovadora, que s'identifica amb el que Joan Fuster anomena «Paisatgisme sentimental».² Això no obstant, malgrat l'escassa qualitat literària d'aquells poetes de tercera o quarta fila, que de fet testimonien la poesia que s'escrivia a les terres de la Plana, la seua obra constitueix el punt de referència per al tema del present treball. I dic de referència perquè, com veurem, el peculiar desenvolupament de la poesia castellanenca de les dues primeres dècades del s. XX no ens serveix per a explicar estrictament una obra excepcional com crec que ho és *Ioesa* (1914) de Maximià Alloza.

Encara que només fos per la seua extensió, aquest llibre representa un cas poc comú. Els sis cants —a més d'una «Invocació», un pròleg i un epíleg— que formen *Ioesa*, subdividits en cinc o sis poesies cadascun, contrastaven amb els volums més reduïts que s'escriuien a l'època. Endemés *Ioesa* fou l'únic exemple del Modernisme valencià a Castelló durant el primer terç del nostre segle i representa, segons ja assenyala Ricard Blasco, l'únic intent d'adoptar els models alexandrins a les lletres valencianes.³ És, d'altra part, un idil·li de regust clàssic, a la manera parnassiana

1. Per a la definició de l'epígraf «narrativa paracostumista» vegeu Vicent SIMBOR ROIG, *La narrativa valenciana (1900-1939)*. Antologia. Editorial Bromera, València, 1986, pp. 8-15.

2. Joan FUSTER, *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*. Editorial Selecta, Barcelona, 1956, cite per la segona edició, Eliseu Climent, editor, València, 1980, pp. 52-56.

3. Ricard BLASCO, «Figures pretèrites. Un poeta castellanenc oblidat». «Diario de Valencia», núm. 214, València, 26-VII-1981, p. 24.

rubendariana, que reprèn la línia de la tradició eròtica llatina i, alhora, segurament, un dels poemes més audaçs d'aquell temps. Un llarg poema que, si més no, per la seua excepcionalitat dins l'entorn gairebé monocolor de la poesia castellanenca,⁴ com respecte a la resta d'autors valencians contemporanis, considere digne de ser tingut en compte pels investigadors de les nostres lletres.

2.—OBRES I AUTORS.

2.1. Concepcions estètiques.

En el cas concret de la pràctica poètica, però també en la narrativa i la teatral, els autors castellanencs adoptaren una línia que afavoria ben poc l'arrelament de tendències renovadores. El repàs d'algunes de les opinions dels lletraferits d'aquell moment ens permeten comprovar que en essència defensaven una estètica al marge dels intents modernitzadors que al País Valencià manpregueren els escriptors de més tremp. Es feren ressò del cansament del públic i de l'afany per crear una poesia amb més entitat que la poesia de certamen,⁵ però continuaven lloant el «saludable eclecticisme llorentí»⁶ més que no l'adopció de l'alternativa modernista. Narradors i poetes introduïren eventualment i en clau burlesca alguns dels aspectes més cridaners, com ara la revolució lèxica⁷ o parodiaren els canvis operats en l'estructura.⁸

Crec que és molt representativa d'aqueixa oposició al Modernisme la crítica que féu Josep Ribelles Comín a *Ioesa*: «*Nosaltres aguardàvem un llibre valencià, valencià per la parla, per l'ambient, pel motiu. Aguardàvem un llibre que replegara reflexes de sol valencià, blau del cel patri, or de la nostra platja, esmeragda de taronger, i això en marc a unes costums idiosincràtiques o uns amors en què's lloara la feconda tendresa de nostres dones admirables*», en canvi *Ioesa* era un poema de personatges, de temàtica, d'ambient i d'estructura exòtics, tan allunyat, segons Ribelles, de l'ésser valencià que li semblava força estrany que a l'hora d'escriure'l Alloza hagués sentit la necessitat d'utilitzar la nostra llengua. I per si això fóra poc, li retreia que, «¿com és possible fer escola parnassiana, si encara no tenim prou poetes populars?»⁹

4. No podem deixar sense esmentar l'existència d'una altra obra, tan excepcional com la que ara estudiem, escrita per mossèn Joaquim Garcia Girona i amb la qual guanyà el premi dels Jocs Florals de 1919. *Seidía* (1920), possiblement un dels poemes més anacrònics d'aleshores, és un altre cas a part pel que fa a la poesia castellanenca i que mereix, indubtablement, un estudi particular i detallat.

5. Cf. Salvador GUINOT I VILAR, «Gaceta bibliográfica», «Ayer y Hoy», núm. 11, Castelló de la Plana, 1-VI-1902, p. 205.

6. Cf. REVEST I CORZO, Lluís: «Homenatge a Maximia Alloza», «Revista de Castellón», núm. 52, Castelló, 15-4-1914.

7. Cf., p. e. «Silvio PELLIZCO» (Vicent FERRER): «A una ninfa», «Arte y Letras», núm. 18, Castelló, 1915, p. 2, o Josep Maria VALERO, «Rubén Darío», «El Heraldo de Castellón», núm. 3.155, Castelló, 1-I-1903.

8. Cf., p. e., Josep PASCUAL TIRADO, *De la meua garbera*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló, 1935, pp. 164-165.

9. Josep RIBELLES COMÍN, «Ioesa, poema per Maximia Alloza». Biblioteca Valenciana Popular. *Quadern VII*, Barcelona, 1916, sense paginar. (He reproduït les cites literalment. Només he corregit l'accentuació i l'he afegida quan hi calia.)

Davant les valoracions esmentades no ens pot sobtar que un poema anacrònic com *Seidia* no rebés aleshores cap crítica desfavorable. Amb això no vull dir que els poetes castellanencs es limitaren a acceptar el «pobre llaut» que Teodor Llorente els passava, ja que, potser per la vocació renaixentista tardana dels poetes dinouencs, l'arqueologia jocfloralisca els influencià superficialment, sinó que la seua proposta mancava d'una voluntat de ruptura total respecte a la praxi heretada de la Renaixença: produïren una poesia de temàtica *localista* enfocada des d'un punt de mira idealitzant, *pairal*, en la qual tenien un lloc preferent la descripció del microcosmos regional i la recuperació i/o conservació dels tipismes autòctons. També podem trobar-hi tot un seguici de vats que engrossen el farcit estol del vessant florealisc, però aquesta, tot seguit ho veurem, no va ser la tendència general.

2.2. Els pairalistes.

El grup dels poetes pairalístics compta amb Francesc Alloza, Amadeu Pitarch i Chiveali, Enric i Francesc Ribés Sangüesa i Joan Bta. Valls, de Castelló de la Plana; Agustí Llopis i Miralles, d'Albocàsser; Josep Calzada Carbó i Joan Bta. Tejedó Beltran, de Borriana, i Leonard Mingarro, de la Vall d'Uixó. Entre ells mereixen especial atenció el bocassí Agustí Llopis i el castellanenc Amadeu Pitarch ja que representen, respectivament, l'inici i la maduresa d'aquest estil poètic, i sobretot perquè apareixen tocats per un tret —el catolicisme— que tanta importància tindrà en l'obra *Ioesa*.

D'una banda el poemeta narratiu de Llopis, «La fira de San Pau d'Albocàcer» (1901), a més de tenir el mèrit d'iniciar el model pairalístic, afegeix el modest al·licient argumental d'anar més enllà de la simple descripció dels tipismes d'un poble en connectar la recreació de la fira amb la història de dos joves enamorats. Aquesta tècnica no serà normalment utilitzada pels altres membres del grup, els quals accentuaren fonamentalment la nota folkloritzant, adreçada a perpetuar sense més les tradicions populars. Tret que també trobem a «La fira...» i, plegat amb aquest motiu, hi descobrim un altre d'omnipresent en la poesia castellanenca: la reivindicació d'un cert tipus de comportament catòlic, en aquest cas representat pel refús de les ambicions desmesurades.¹⁰

El poemari de Pitarch, *Visions y Cants de un pastor* (1914), és l'exemple més acabat de les diferents tendències que s'hi conrearen, totes elles en sintonia amb el jocfloralisme i matisades per detalls modernistes o costumistes. El llibre consta de dues parts: «Visions» i «Cants del pastor». En la primera alternen poesies tocades per les fórmules llorentines i poesies localistes, les quals contrasten amb una sèrie de peces molt més aconseguïdes en què el «*pastor*» combrega anímicament amb un paisatge que, quan és personificat, es transforma en el seu rival més temut. La segona part ens descobreix el desig del poeta per conservar les tradicions per bé que l'actitud que la caracteritza és moralitzadora i per això el cant del pastor es converteix en un cant a la religió, sobretot en poemes com «Honrar pare i mare», «Santificar les festes», etc., on glossa els Manaments.

10. Agustí LLOPIS I MIRALLES, «La fira de San Pau d'Albocàcer». *Colecció de poesias premiadas en el certamen organizado por El Heraldo de Castellón*. Castelló, 1902.

La resta d'autors, al costat de poesies on genuïnament s'apunta el corrent pairalístic, es decantaren cap a la línia satírico-festiva o cap a l'apologètica (Tejedo, F. Ribés, Valls...) i d'altres s'acostaren a la tendència modernista, principalment en el nivell lèxic (F. Alloza, E. Ribés, J. Calzada).

2.3. El Modernisme: Maximia Alloza (Castelló de la Plana, 1885-1945).

La caduca i continuista praxi de la Renaixença es considera superada a València l'any 1909 amb la reivindicació pública de les aspiracions d'una nova generació de poetes, l'anomenada «Generació de 1909». L'únic poeta castellanenc inclòs per Daniel Martínez Ferrando en el seu manifest rupturista *Renaixement. Moment actual de la poesia valenciana*, fou Maximia Alloza,¹¹ representant indiscutible de a tendència modernista valenciana a les comarques del nord i que publicarà l'any 1914 el poema *Ioesa*.

Recordem com Ribelles refusava de *Ioesa* l'exotisme, la no-valencianitat de l'obra. Aquest atribut, que cal interpretar com un allunyament de l'estètica que s'entestava a perpetuar el localisme temàtic, és en primer lloc un dels trets que apropa el llarg poema al Modernisme. Però sabem que la ruptura esdevinguda amb el nou grup de poetes valencians significava també el manteniment d'algunes fidelitats amb el moviment anterior, «la visió rural i l'esperit de poble», comenta Joan Fuster,¹² és per això que al costat de l'ambient sensualista i pagà podem trobar-hi bucòliques descripcions com la de «La cabanya» del cant II que ens recorda força els ambients pairals:

«Perduda entre los pins, en mig la montanya
s'erguís una caseta de canyes feta i fanch;
des de ella, blava y queta, la mar que'ls branyals banya
se veu com sosegada ses ones va trenant.

Y creixen arguilagues punjoses y florides,
y la retama amarga y el romer perfumat;
les plantes delitoses a milers benehides
florixen per lo bes del sol encés, daurat...
brindant-los la caseta son ombra benehida
baix lo cel llevantí alegre i sempre blau.»¹³

Un fragment ben poc *exòtic* com veiem, i que potser també palesa la influència del corrent comandat per Gabriel i Galán, que Daniel Martínez Ferrando qualificava com una poesia en la qual «tot és tranquil·litat, amor a la llum y a la vida...». ¹⁴ No obstant això, a diferència dels poetes pairals, ja no ens trobem davant una Natura idealitzada per sistema, descrita pintorescament i sempre

11. Daniel MARTÍNEZ FERRANDO, *Renaixement. Moment actual de la poesia valenciana*. Joventut valencianista, València, 1909, pp. 13-14.

12. J. FUSTER, *Op. cit.*, p. 45.

13. Maximia ALLOZA, *Ioesa*, Impremta Serverí Mercé, Castelló, 1914, pp. 75-77.

14. D. MARTÍNEZ FERRANDO, *Op. cit.*, p. 16.

benèvola amb l'home, sinó que podem veure descrits indrets que difícilment envoltarien una llauradoretta bledana, inimaginable protagonista d'uns amors tan agosarats com els presentats per Alloza i que escandalitzaren a més de quatre:

«Ioesa, fascinada,
son pit ardent com una encesa brasa,
ab mà bella y divina,
correcta mà de fada
de blancura nacrina,
menuda y sàbia mestra;
semejant que l'amasen
recorren los seus dits
lo cos del jove acarontlo destra...
Sos ulls mirantlo abrasen,
los seus llavis humits
ses blanques dens moseguen
y les aletes de son nas bateguen.
Ansiós son pit batega
y la brasor aquella
sa gola seca y sembla que l'ofega.
En sa ferma mamella
s'erguís lúbrich mugró
com de una fresa lo rosat botó (...).
No pot més. Los seus braços
s'enrosquen per lo cos y coll de lo doncell
y entre apretats abraços
per terra cau rodant unida ab ell.
Ses boques trenen besos,
s'abraçen los seus braços molt furiosos,
ab ànsia'ls ulls se miren
y entre ferments y apasionats excessos
se besen y s'abraçen y sospiren...»¹⁵

El poemari apareix guiat per les directrius parnassianes: la fascinació per l'hedonisme romà, per l'ambient sensualista i pagà del món clàssic, es manifesten ja des del primer cant que enceta el llibre amb la recreació d'una llarga escena de clares reminiscències petronianes.¹⁶

Al seu costat, podem trobar-hi passatges que recreen ambients sòrdids —p. e. escenaris on s'exerceix la prostitució—, tan cars al modernisme:

15. Cf. les pàgines 91-93 de *Ioesa*.

16. *Ibid.*, pp. 21-23.

«Ab luxo y farums que'l seny ubriaguen
moltes cortesanes per los carrers vaguen
ses gràcies mostrant.

(...)

De la nit hermosa buscant la frescura
belles cortesanes mostrant s'hemosura
pels carrers pasejen.

Ab joia caminen, gentils, perfudades;
coquetes mig-riuuen ses boques pintades,
sos ulls espurnegen...»¹⁷

Aquests elements *forans*, tanmateix, esdevenen distorsionats per la voluntat apològica del poema i per les petges d'elements propis, *pairals*.

2.3.1. *Ioesa*.

Argumentalment *Ioesa* desenvolupa el mite de Dafnis i Licènia, recurs simbòlic que ens revela el tema que articula el poema: la seducció i corrupció de l'inexpert jove Lucili per part d'una cortesana, acolorit amb la problemàtica de la relació amorosa amb una «dona fatal», com a vehicle de perdició de l'home, tot actualitzant el mite clàssic en què es basen:

«Perdona'm jo lo que me dich no sé;
sols sé que'l viure sense tu me pesa
y qu'un esclau jo sempre teu seré,
que la vida no vullg sens tu, *Ioesa*.»

(...)

«Era precís, Lucili, que't deixara;
necessite volar de flor en flor.»¹⁸

Daniel Martínez Ferrando esmentava la influència d'un tipus de poesia modernista basada en la recerca incansable de plaer i novetat, criticada i refusada però que, a desgrat d'això, «ens deixa al llegir-la, una sensació extranya i agre-dolça que'ns inclina a practicar el bé puix trobem en cada ser viu un desgraciat». ¹⁹ Alloza, per la seua part, no es limitarà a exemplaritzar mitjançant l'exposició de l'atzucac al qual mena la vida dissoluta, ans moralitzarà directament: el narrador, una vegada consumat el mite suara esmentat (cant III), pren la paraula i, alhora que talla l'esdevenir de la història, ens sorprèn amb tota una sèrie de comparacions inequívocament exemplaritzants, pròximes a les paràboles bíbliques, que segellen *Ioesa* amb una solució molt conservadora, que distorsionen la influència parnasiana.

17. *Ibid.*, p. 137.

18. *Ibid.*, pp. 142-143.

19. D. MARTÍNEZ FERRANDO, *Op. cit.*, p. 17.

El catolicisme, present en la major part dels escriptors castellanencs, emergeix al cant IV i recruta la volada a les possibles vel·leitats paganes apuntades al llarg del poema. La passió carnal és concebuda com un pecat, i és per això que l'ermità demana a Déu el penediment de Lucili, fet amb el qual finalitza l'obra:

«Pietat li prega a Déu del jove tinga,
que'n sant amor abrase son entranya,
que conmogut y arrepentit ell vinga
a escoltar-lo altra volta a la cabanya
per a instruir-se en l'eternal amor...»²⁰

2.3.2. Estructura.

D'antuvi, l'enfrontament passió / esperit, estructura el poema externament tot coincidint amb els nuclis temàtics que organitzen l'obra: el pròleg i l'epíleg, corresponen a l'espai «montanya feréstega», món de l'ermità i del que l'autor considera el veritable amor. Al mig, els sis cants presenten alternats dos àmbits: ciutat —cants I, II i IV— i camp —cants III, IV i VI— que Alloza refusa i que són, respectivament, el d'Ioesa i de l'amor efímer i aquell que envolta els pastors, una estranya col·lectivitat on no tenen cabuda ni l'exaltació espiritual ni la passió carnal.

Al marge de la divisió en cants que ja ens dona el poema, aquest es pot dividir en tres nuclis d'acció contínua per ser la seua estructura de tipus circular o «boomerang». El primer nucli, ens remet al passat/futur immediats en què Lucili seguia/seguirà l'ermità per aprendre l'amor cristià; aquest nucli correspon al pròleg i a l'epíleg de *Ioesa*. El segon nucli, que pertany temporalment al present de Lucili, s'inicia amb el cant i a partir de la fuga d'Ioesa de la ciutat, els cants II i III corresponen respectivament a la fugida i estanca d'Ioesa al camp, fets que provocaren que el pastor Lucili abandonara l'ermità. Amb el cant darrer s'enllesteix el procés de seducció: una vegada materialitzat el mite amb el qual el pastor passa de ser deixeble de l'asceta a tenir Ioesa com a mestra. És aleshores quan el narrador dona pas a la moralització per demostrar al lector la vida efímera d'aquesta classe d'amor. Són una sèrie de premonicions que s'acompleixen en el cant IV quan Ioesa decideix de tornar a la vida cortesana. El tercer nucli respon també al temps present. L'allunyament de l'estimada (cant IV) provoca la fugida del pastor a la ciutat per tal de cercarla (cant V) i significa l'inici de l'última etapa del procés que culminarà en el cant VI (titulat molt significativament «L'Odisea»): Lucili torna al camp on és rebutjat pels pastors, llavors inicia el camí que el tornarà, purificat per la simbòlica pluja, al punt de partida (pròleg-epíleg).

Pròleg: Aprenentatge amor diví	Cant I: Fugida d'Ioesa	Cant II: Encontre	Cant III: Seducció
Epíleg: Retorn amb l'ermità	Cant VI: L'Odisea	Cant V: Reencontre	Cant IV: Separació

20. Cf. la pàgina 103 de *Ioesa*.

L'estructura circular és manifesta a l'epíleg. Així, l'ermità, com si els fets anteriors mai no haguessen ocorregut, reprèn el procés d'aprenentatge amb un vers que ens remet als que cloïen el pròleg:

«Per fi lo jove a la cabanya aplega:
 Ploren sos ulls, son pit ansiós, s'ofega...
 L'asceta carinyós, al jove mira,
 besa la seua front y enceps sospira:
 —«Gràcies, bondadós Déu,
 perquè em doneu aquest goig tan grant!
 Y de sobte afegís ab ferma veu:
 'Nostra llisó seguim, vollgut fill meu:
 En nom del Pare, Fill y Esperit Sant...»²¹

2.3.3. Recursos expressius.

A nivell d'expressió poètica el que més es nota és l'afany pictòric de l'autor. *Ioesa* és un poema d'un dinamisme expressiu lent, bastit damunt aquells elements que doten el període de velocitat negativa ja que serveixen per a matisar més que no per a aportar nocions noves: reiteracions, sovint tautològiques; epítets; parelles d'adjectius units per la conjunció copulativa i; aplecs adjectivals juxtaposats, se succeeixen constantment. Destaca, a més d'afecció pel matis, el pictoricisme d'algunes imatges fruit de la connexió del món plàstic i el poètic, al costat de llargues descripcions formades exclusivament per sèries encadenades del que hom considerava la metàfora més perfecta, la prosopopeia:

«Aplega la nit, finís la vesprada,
 sense calor, frèvol, sa cara daurada
 encesa y bermella,
 rere'l ha ningun núbol. Allà per l'Orient
 tilila una estrel.la.
 De lo mar ones ruïdoses bateguen,
 la brisa murmura, les ombres apaleguen,
 aplega'l misteri...»²²

Utilitza també sinestèsies però d'una manera esporàdica, basada quasi exclusivament en els adjectius «dolç» i «fresc» («dolsa sensació», «carícia dolça y fresca»...) amb què aconsegueix el matis un tant mecànic i, com en el cas de l'adjectivació, freqüentment innecessària, poc novedós. D'altra part, l'ús de l'hiperbaton és sistemàtic, a fi d'aconseguir reminiscències antigues, en les escenes ambientades en el món clàssic.

21. *Ibid.*, p. 178. El subratllat és meu.

22. *Ibid.*

Aqueixa afeció pel matís i l'interés pel cromatisme ens remetent a una altra vessant artística del metge Alloza, la pintura, que fou el seu refugi quan decidí de no publicar més arran de les nombroses crítiques que *Ioesa* va rebre: «He preferit la vida interna i subjectiva, a la vida d'exteriorització i comerç amb els meus semblants», va dir.²³ Per això tres poemaris seus restaren inèdits: *Composicions*, *Versos Valencians* i *Rimes i Sonets*, són els títols on es recullen moltes de les poesies esparses que aparegueren des de 1909 fins a 1914 en revistes castellonenques com «Arte y Letras» i «revista de Castellón» i publicacions valencianes com «El Cuento del Dumenche» i *Almanaque de «Las Provincias»* i també traduccions i versions de textos forans.²⁴

A part del que ja hem pogut comprovar en el llibre objecte d'aquest estudi, el conjunt de poesies soltes publicades per Alloza a les revistes de l'època, confirmen que el que deia Vicent Simbor sobre la resta dels poetes modernistes valencians: «la no adscripció total d'aquests mateixos poetes al Modernisme»²⁵ és també aplicable al nostre autor, recordem, sinó, el passatge ja citat de «La Cabanya».

Alloza conreà els temes més representatius, com ara a «Bebedís», on acudim a un estrany ritual que dóna títol al poema i en el qual, a més a més, en un ambient de tipus medievalitzant es descriuen les relacions amoroses entre un abat trobador i una comtessa. A «Cansó de la Champanya» on s'endinsa en els ambients ciutadans, tot centrant-se en aquells personatges que basen la seua vida en la recerca incansable de refinades novetats, plaers i luxes, sense més preocupació que el vitalista crit de viure el moment.²⁶

Aquest tipus de peces, però, no eren les que hom més li apreciava. A tall d'exemple podem citar la interpretació que es féu d'un poema com «Miracle», on desenvolupa la temàtica de l'artista concebut com un ésser diferent,²⁷ i que Lluís Revest i Corzo qualificava com un poema genuí, prototipus de la delicadesa que normalment caracteritzava Alloza, fruit «de la sana influència de l'eclecticisme llorentí, que poch o molt apareix en tots los novells poetes valencians, encara d'aquells que per la seua orientació no són els més aptes per a rebre-la»²⁸ i que en essència era un refús, encobert això sí, a l'Alloza de *Ioesa*.

Remarquem que he parlat reiteradament dels aspectes pairals de l'obra, que la connectarien amb el llorentinisme, aspectes que no són sinó una constant en el gènere bucòlic dins el qual s'inscriu *Ioesa*. Això no obstant, Revest sembla oblidar que en el conjunt de la producció d'Alloza el que predomina aquella manera moderna i «sincera» de fer poesia que Daniel Martínez Ferrando, trobà exemplificada en «Els retratos de l'aymada»;²⁹ un tipus de dona divinitzada, la dona adorada com una deessa, que ens remet a la delicada poesia eròtica de Marquina i que contrasta amb les coquetes cortesanes que apareixen en altres poesies d'Alloza, com la no

23. He pres aquesta cita de Ricard BLASCO, *Loc. cit.*

24. Cf. Ferran CARBO, «Dades per a una aproximació a Maximia Alloza» en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* v. LXII, Castelló, 1986, I-II, pp. 261-269.

25. Vicent SIMBOR, «Sobre la poesia modernista valenciana». *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1984, p. 207.

26. Maximia ALLOZA, «Bebedís», *Revista de Castellón*, núm. 2, Castelló, 1912. «La Cansó de la Champanya», *Revista de Castellón*, núm. 4, Castelló, 1912.

27. ALLOZA, M.: «Miracle», «Revista de Castellón», núm. 14, Castelló, 1912.

28. REVEST, L.: *Loc. cit.*

29. MARTINEZ FERRANDO, D.: *Op. cit.*, p. 13.

menys divina i molt més intrascendent protagonista de «En un palmito»³⁰ o amb l'odiada i inoblidable dona fatal, que pot arrossegar al pecat, que trobem al sonet «¡Maldisió!»,³¹ més properes al model presentat el 1914. És per això que més que de dependències caldria parlar de coincidències genèriques amb el Llorente de poemes com «La Barraca» o «Vora el barranc dels Algadins», per citar uns poemes famosos.

Finalment, Alloza, que segons confessà anys més tard, va encetar la seua tasca poètica «Impel.lit per uns comentaris de Navarro Reverter el qual, en la línia pessimista del «Mal ensomni» de Llorente, afirmava que quan aquest muigués moriria la poesia»,³² també va escriure «A la coronació de Llorente», «Les dos xiquetes», «Rechionalistes», «A la Nostra Terra»...,³³ poesies ben allunyades del vessant estètic més renovador, les quals segurament mai no hagueren fet esperable una obra com *loesa*.

2.3.4. Nivell estròfic.

El poema es caracteritza per un estrofisme bastant variat: sèries de versos estramps («Invocació»), ariats (els 8 primers versos de «L'albada»), quartetes («La dança»), combinacions de cinc versos de base encadenada amb un element anteposat («L'ágap»); formes estròfiques italianes com el sonet («A la nit») i formes castellanes com el «romancillo» («La dançarina»), el romanç («L'albada»), el romanç heroic («Lo retorn») o l'octava reial («Lo bany»). Al costat de versos llargs i de bon ritme amb catorze síl.labes, 7 + 7 («La discussió») o dels alexandrins, 6 + 6 («La cabanya»), els versos més emprats són l'hendecasil.lab italià («Invocació») i el pentasil.lab («La fugida»). Podem trobar ocasionalment heptasil.labs («Lo pastor») i exasil.labs, aquests en combinació amb decasil.labs («Lo despertar»), i àdhuc, en tenim d'altres més breus com els trisil.labs i els monosil.labs.

Utilitza tant la rima asonant com el vers blanc, la rima femenina com la masculina. Cal assenyalar, però, que en general es tracta d'una rima fàcil i repetitiva, on té cabuda el reble: bella/ella, ell/doncell, montanya/cabanya, abraços/braços... apareixen incombtables vegades rimant entre ells al llarg del poema. Rima d'antonims (gust/desgust, darrer/primer, amor/dolor, extranys/companys, alegria/melengia...). I rima sustentada per paraules de la mateixa categoria gramatical les quals donen a les estrofes una rima pobra (escolte/solte, lladrant/guardant, oferís/compartís, mira/sospira, perdut/caigut...).

A desgrat d'això i malgrat la impossibilitat de mantenir un to poètic alt durant tota la composició, Alloza aconsegueix fragments de ritme acurat que s'adapta a les diferents situacions descrites, com ara els versos que coronen el frenètic ball de la dansadora:

30. ALLOZA, M.: «En un palmito», «Arte y Letras», núm. 2, Castelló, 1911.

31. ALLOZA, M.: «¡Maldisió!» «El Cuento del Dumenche», núm. 115, València, 1916.

32. BLASCO, R.: *Loc. cit.*

33. ALLOZA, M.: «A la coronació de Llorente», *Almanaque de Las Provincias* para 1910, València; «Les dos xiquetes», *Arte y Letras*, núm. 4, Castelló, 1911; «Rechionalistes», *El Cuento del Dumenche*, núm. 111, València, 1916; «A la Nostra Terra», *Revista de Castellón*, núm. 34, Castelló, 1914; «La Verge petita» i «lo Miracle de la Verge» dins el llibre col·lectiu *Corona Poética ofrecida a la Patrona de la Ciudad Ntra. Sra. de Lidón*, Imp. de hijo de J. Armengot, Castelló, 1924. Cf. RIBELLES COMIN, Josep: *Bibliografía de la Lengua Valenciana*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 101-102.

«Y la bella
 fatigada
 y cansada
 per aquell
 ritme brau,
 ja perduda
 y vensuda
 ruda
 muda
 cau...»³⁴

2.3.5. Aspectes lingüístics.

Hem de remarcar que la modernitat literària de *Ioesa* no es correspon amb la modernitat idiomàtica esperable: una de les grans fallides del poema és amb seguretat la insuficient depuració ortogràfica palesa en observar l'accentuació, l'apostrofació, l'ortografia de les consonants fricatives, les africades palatals, etc. (encara que Alloza fou un dels signats de les «Normes de Castelló»). D'altra part, tot i que el vocabulari mostra l'empremta modernista, la fidelitat al lèxic localista és evident. En els cants descobrim tot un exèrcit de noms de divinitats clàssiques com *Zeus*, *Mnemosine*, *Mercuri*, *Venus*, i bona part de l'*Olimp*; mots com *garlandes*, *llorers*, *limfes*, *fontanes*, *perles*, *marbre*, *fada*... acompanyats d'altres fragments on resulta impossible d'obtenir mostres representatives d'aqueixa tendència i només hi trobem *argilagues*, *baladre*, *espígol*, *gafarrons*, *vileros*..., típicament mediterranis, i en els quals s'endevina fàcilment el paisatge nadiu del poeta.

3.—Conclusions.

Com he advertit a l'inici, dins el panorama literari del País Valencià, la producció castellanenca de les dues primeres dècades del segle XX s'apropava als corrents estètics menys innovadors. Els escriptors de l'època partien d'uns idèntics pressupòsits ideològics, d'una cosmovisió coincident; el seu conservadorisme ideològic i social es va traduir en un conservadorisme (endarreriment) estètic manifest en una literatura de caràcter localista, nascuda de l'expressió i ponderació dels particularismes regionals, matitzada per un afany exemplaritzant d'arrel catòlica, present fins i tot en els autors més renovadors, com ara Maximià Alloza.

En poesia, tots aquests trets condicionaven una mateixa proposta literària, la pairalística, que va contribuir en certa mesura a superar les elementals i reiterades pautes renaixentistes allunyada, però, d'una voluntat de ruptura total: es decantaren per una temàtica inspirada en el paisatge i els tipismes locals, sovint exemplaritzant (via satírico-festiva, via seriosa) de rerefons cristià.

Maximià Alloza és l'únic poeta castellanenc que d'una manera explícita i conscient maldà d'invalidar els auguris fets pel mestre Llorente. Un membre més de la curta llista dels escriptors innovadors que cercaren contracorrent nous aires poètics.

34. Cf. la pàgina 30 de *Ioesa*.

Ioesa, un projecte ambiciós que podia haver encetat una línia notable en la grisa poesia castellanenca no assolí com a llibre més que un resultat prou discret; influenciat per l'estètica parnassiana del Modernisme hispano-americà, no casava amb el morigerat ambient comarcal que l'envoltava i les reaccions que provocà ja les coneixem: el llibre fou bandejat per la seua *modernitat* i audàcia temàtica, i restà, amb més penes que glòries, com una temptativa solidària que calia ignorar. Ben mirat presenta algunes fallides, la més palesa de les quals és la manca de correspondència entre el nivell estètic renovador i el nivell lingüístic, menys coherent i normalitzat, que entrebanquen les possibilitats expressives del poemari, amb tot són fets que de cap manera no justifiquen l'oblit que ha merescut.

D'altres poetes, com Josep Calzada i Carbó, Enric Ribés Sangüesa o Francesc Alloza, denoten en algunes de les seues composicions evidents petges del Modernisme, però en conjunt s'identifiquen amb la proposta general, una poesia que si bé palesava una certa voluntat de canvi, al capdavant seguia barrant el pas a l'arrelament de la normalització literària valenciana.