

Llorenç Villalonga y la novela catalana contemporánea: Lectura de dos capítulos de *Bearn*

JUAN M. RIBERA LLOPIS

U.C.M.

I. Desde las últimas décadas del ochocientos hasta los años treinta de nuestro siglo la novela catalana consolida su presencia como género en el horizonte de la propia historia literaria. Y más allá de esas fechas, más acá del 39, se ve abocada al silencio que es el silencio de toda la literatura catalana de la inmediata postguerra, situación que sólo empieza a aclararse a finales de los años cincuenta y desde principio de los sesenta. Llorenç Villalonga (1897-1980) es uno de los paradigmas de ese recorrido: con su primera obra, *Mort de dama* (1931, ed. def. 1985) demostraba en colaboración con otros jóvenes creadores —Salvador Espriu, Mercè Rodoreda, Pere Calders...— un punto de llegada, el de la normalización cultural, lingüística y literaria de preguerra; con el retiro y la dilación de nuevas publicaciones tras 1939, certifica el estado de las cosas impuesto y que él —al margen de su trayectoria durante y tras la guerra— será uno de los encargados de conjurar con el éxito editorial de *Bearn o la sala de les nines* (1961; ed. cast. 1956) que certificaba la existencia de un medio receptor sobre el cual era factible el relanzamiento cultural catalán.

Entre un capítulo y otro de su producción queda el paréntesis ocupado por la gestación de *Bearn* —y la aparición de otros títulos— que B. Porcel (1983) ha explicado en su *Historia de una novela* bajo una perspectiva que cabe pensar fruto de la relación con el autor que Llorenç Villalonga literaturizó en *L'àngel rebel* (1960; ed. def. *Flo la Vigne*, 1974). Pero para descifrar aquel espacio en blanco, yo prefiero las palabras del novelista en su prólogo a la primera edición de *Bearn*:

“*Bearn* va ésser escrit, d’una tirada, en un estiu —com ja he dit—; però concebut lentíssimament.

Després de l’aventura del capità Bayo, que durà dues setmanes, l’illa havia recobrat la calma i érem molts els qui ens trobàvem sense doblers. El refugi natural fou el camp, on la pobresa no es confon amb la misèria. Mai no m’havia sentit tan a plaer ni m’havia suposat tan espartà (...).

En aquell ambient de pau (a la Península la gent es destrosava metòdicament, però ¿què hi podíem fer?), vaig concebre la meua novel·la (...). Ara, vora la foganya, tractava d'oblidar l'època barroera que m'havia tocat viure immergint-me en una època passada.

El rector del poble ens venia a veure alguns horabaixes. La meua esposa cosia escapularis, feia suèters —a totes les guerres es fan molts de suèters—, i jo no feia res. D'aquells ocis imposats, d'aquella calma i d'aquella solitud de *chimenea* y *huerto* cantada per Lope de Vega, havia de sorgir la saba que ha donat un poc de vida a *Bearn*" (pp. 19-20).

Por el material biogràfic que incorpora la novela —los viajes de Villalonga a París (1949, 1952) y a Roma (1950)—, el verano definitivo aludido por el autor debería ser posterior a estas últimas fechas. Para entonces Teresa Gelabert, su esposa, había hecho muchas labores e impuesto una atmósfera, la que se proyecta en la Maria-Antònia de *Bearn* que hacía y deshacía su colcha de ganchillo; y para entonces el cruce entre elementos biográficos suyos y de su linaje y literatura habría dado con la retórica adecuada para cimentar su universo de ficción. Llorenç Villalonga pasará, como autor del siglo XX, por ser uno de los novelistas creadores de un mundo narrativo más compacto. La presentación en 1966 de un bloque importante de su producción por J. Molas (1966) caracterizándolo dentro de la noción de *mito* no creo que sea ajena a esa proyección, al margen de las críticas y contracríticas que esto pudo generar y que en cualquier caso hacen de Villalonga, hoy por hoy, un escritor documentado y estudiado. Pensemos en la atención continuada de críticos como J. Vidal Alcover o en puntuales aportaciones como la de J. M. Benet i Jornet.

Sin embargo, en este acercamiento a su obra se debe advertir que *Bearn*, como magnífica confluencia de una visión del mundo y de una expresión literaria, está en un punto del camino. El gran tema villalonguiano es el del hundimiento de la civilización occidental por la gradual pérdida de sus valores ancestrales que el autor contempla desde una simbiosis de escepticismo y racionalismo setecentista y de un relativismo y subjetivismo antipositivista; una perspectiva que se acoge a la novela de las psicologías y no de los hechos para expresar su punto de vista; una mirada que, lógico es, gradualmente buscará la apropiación del tiempo, una rememoración selectiva que opera al servicio de sus intenciones de acuerdo con el recorrido que perfila M. Gustà (1988: pp. 124-127); la misma estudiosa que ha establecido la existencia de tres fases que, podríamos decir, se marcan por la diversa manera de abordar aquellas constantes (M. Gustà, 1988: p. 119). Desde la *sátira* en el momento de *Mort de dama*, agonia de una dama y de un mundo que permitía no pocos distanciamientos irónicos, contemplación que ya no podrá ser mera presunción con la experiencia bélica, en el inicio de la cual se fragua *Madame Dillon* (1936; en eds. revisadas posteriores *L'hereva de dona Obdúlia*, 1964, y *Les temptacions*, 1966), en la cual la caída de Alicia Dillon establece una simbólica relación con el comienzo del conflicto civil.

Esa experiencia puntual de lo que hasta entonces pudiera ser un incipiente posicionamiento intelectual obliga a actuar seguidamente desde la *elegía* y el *mito*. Para llegar a ello Villalonga cuenta con ciertas experiencias de escritura palpables en *Mort de dama*: la creación de un espacio trascendido, no mero escenario de costumbres, el análisis de los personajes, y el anti-realismo señalado por M. Gustà (1988: pp. 133-134) y que en mis iniciales lecturas del autor detecté en la semántica y sintaxis adversativas de tantos períodos de esta primera novela. En cualquier caso, lo que digamos unos y otros, ya estaba presentado por el primer prologuista de *Mort de dama*, Gabriel Alomar, al referirse al uso de “les normes apreses en la lectura de la novel·lística occidental més depurada”, y por uno de sus primeros críticos, Miquel Ferrà, que la calificó de “esperpent”, aunque le conviniera considerarlo “pà·lid”. Pues bien, sobre esos ejercicios previos, se construye un espacio paradigmático, el de Bearn, que en *La novel·la de Palmira* (1952; ed. def. *Les ruïnes de Palmira*, 1972) es visto en su placidez por contraste con la Barcelona que anda con el siglo. Hay en este título una correspondencia cronológica con Villalonga, que en sus *Tonet* y *Maria-Antònia* nos permite hallar el correlato más directo con la vida del autor y su esposa durante y tras la guerra, reflejada en la cita antes leída. En *Bearn* el espacio se retrotrae temporalmente, con algunos desajustes intencionados y verosímiles por escribirse como una rememoración, lo cual facilita la configuración de una coordenada favorable a la mitificación del relato. La que creo que certifica ya no la materia tratada sino la figura gradualmente vampirizada de Joan Mayol, quien asume por encima de su orden religioso publicar las *Memòries* de su señor y nos acerca a un Bearn “paradís perdut” para él mismo.

Pero ese distanciamiento no paliará la conciencia conflictiva de su tema y Villalonga lo abordará finalmente desde la *parodia apocalíptica*. En *Desenllaç a Montlleó* (1962; ed. cast. 1958), *L'àngel rebel*, *El misàntrop* (1962, ed. 1972) estaríamos en los niveles de la parodia, que dan paso a la premonición catastrofista en *Andrea Víctrix* (premio Josep Pla, 1973), conclusión razonada sobre los comportamientos estériles e irracionales de nuestra realidad que se noveliza en *La gran batuda* (1968), *La Lulú* (1970) y *Lulú règina* (1972). El vaticinio que es derrota para Villalonga al ver postergados los valores en que cree, sólo queda suavizado por un par de títulos rememorativos, *Les fures* (1967) y *La “Virrey-na”* (1969), amén de una novela póstuma e inacabada, *La bruixa i l'infant orat* (h. 1974-1975; ed. 1992), donde de nuevo lo primitivo volvía a tentar a la civilización europea y Villalonga a retomar uno de sus *leit-motivs* favoritos que tampoco nos reconducirá fuera del asumido punto de llegada. *Falses memòries de Salvador Orlan* (1967) relativiza las propias pistas que el autor ha querido dar sobre sí mismo y nos devuelve al planteamiento eje de su escritura, el de la fusión de verdad y literatura, aquí a través de la potenciación y sola confianza en la memoria y la información oral. Finalmente *Un estiu a Mallorca* (1975) certifica su inclinación por volver sobre textos anteriores —en este caso *Fedra* (1932) y *Silvia Ocampo* (1935)— y desarrollarlos.

II. Pero más detenidamente que ese fugaz paseo por la obra de Llorenç Villalonga, quisiera presentar el comentario de dos capítulos de *Bearn*, el pri-

mero porque muestra la capacidad del autor para cincelar su texto de una manera precisa —la que le permite escribir relatos magníficos como *Charlus a Bearn* y *Marcel Proust intentava vendre un De Dion-Bouton* de *El lledoner de la clasta* (1958)— y al mismo tiempo resolver en él las cuestiones argumentales que va imponiendo el macrotexto en que se incorpora; y el segundo porque, como lector, me parece uno de los episodios más emotivos de la prosa catalana de nuestro siglo.

El primero es el capítulo octavo de la segunda parte. Estamos en el viaje a París. Joan, el capellán y confidente de don Toni, entra en el relato recordándonos su dependencia de los señores. Doblemente y ante los dos indicios con temor: por haberse “... desposseït de la medalla d’or que ell i la senyora m’havien regalat” (p. 156) y, ante la pregunta de don Toni de a quién le parece estando dormido, escribiendo que “em vaig guardar prou de demanar-li a qui” (p. 155). Por tanto, la relación de vasallaje y la de la presentida paternidad que se recela en toda la novela. Don Toni lo trata paternalmente (p. 156) y cuando explicita el interés de su visita a la habitación de Joan, mientras excusa su petición del dinero que éste guarda, se desmarca de quienes parece que van a ser el eje de ese capítulo: “... tu i la senyora...” (p. 157). El narrador insiste en la focalización única sobre ellos mediante la referencia a la celebración de la misa “... tenint per únic feligrés donya Maria-Antònia” (p. 157), la que redondea la señora al querer realizar el paseo por el Sena, por sus “illes desertes” (p. 157). Allí, añade ella, “... resarem el rosari” (p. 157) y hacia allí se adentran en un vaporcillo, hacia un paisaje en el que el canto de los pájaros es identificado con un concierto de la Opera (p. 157), analogía por la que Joan quiere acercarse a don Toni. Allí, en cualquier caso, la señora reza y tras atender al canto de los pájaros, establece comunicación con Joan: “... parlant com per a ella mateixa”, “... prosseguï”, “emmudí i es contemplava les mans”, “... com conversant amb ella mateixa”, apreciaciones del narrador que dan paso al “... em commogué”, “Tu que el coneixes millor que jo...”, “Sí, Joan. Jo l’he tractat més anys i més d’a prop. Però tu...” (pp. 157-158).

Si se ha leído la novela, se puede entender el alcance de ese episodio que el texto refleja de un modo casi quedo. Don Toni, personaje que se hace comprensible mediante la expresión de su pensamiento y por la actuación ante los otros personajes, meros justificantes de la suya, va estrechando el marco de su relación con Maria-Antònia y Joan: la una va controlando la atmósfera en que él decide cobijarse —la de Villalonga en la postguerra— y a ella van a dedicarse las *Memòries* que redacta; la publicación de estas últimas es la empresa a favor de la cual se vampiriza a Joan; y sabiendo por la novela que entre ambos hay un claro distanciamiento —la referida sospecha de paternidad es ahora más explícita que nunca cuando Joan le diga a la señora: “-En certa manera —li vaig dir— jo som una ofensa per a Vossa Mercè” (p. 159) —don Toni necesita conciliar esos extremos de su universo. Y para ello bastan esas pocas palabras, las de antes de la señora, las de ahora del capellán. La “derrota” a que alude éste (p. 159) ante ella es mera retórica del sacerdote como tal vez la premonición de que sus dudas sobre el paradero del señor se aclararán

antes del almuerzo (p. 157). Lo importante es que entre aquel diálogo sembrado de silencios —“Ni ella acabaria la frase ni jo demanaria mai un aclariment” (p. 159); piénsese además en la economía en cuanto a la extensión textual— Joan recoge una nueva imagen de Maria-Antònia, aunque aún en presente le sea tan distinta de su señor:

“Per un moment vaig recordar escenes borrascoses d’aquella existència (de don Toni). Donya Maria-Antònia procurava no tenir notícies de res desagradable, però no es podrà saber mai fins a quin punt ho aconseguia. Ara mateix ja besllumava dins ella un sofriment íntim i dolorós: el de la incomprensió moral. Déu em perdoni si m’atrevesc a dir que donya Maria-Antònia en presència del senyor em donava la impressió d’un salvatge davant un piano. I malgrat tot eren cosins, duien el mateix nom i part de la mateixa sang. S’estimaven” (p. 158).

Logrado ese momento urgido por don Toni, el tempo narrativo se acelera. El paso del aerostato de los hermanos Tissandier por el cielo de París sobre los meandros del Sena repite uno de los grabados de la época. Maria-Antònia vuelve a ser la señora que habla de “ses persones de seny” (p. 159) y recrimina a su esposo por sus extravagancias. Pero ella y Joan comparten una primera complicidad:

“Es distingia ja, penjada del que podríem dir ventre de l’aerostat, una espècie de canastra gran, que semblava teixida de joncs i que duia molta maquinària. Tres senyors, dempeus, conversaven per senyes i manipulaven. Dos d’ells, grans i grossos, amb barba i bigots, devien ésser els senyors Tissandier. L’altre, Déu em perdoni, era el senyor. Donya Maria-Antònia i jo el reconeguerem al mateix temps i ens miràrem sense dir res” (p. 160).

La descripción del regreso al hotel es ágil. Encontrándose con don Toni, éste busca hablar del aerostato (p. 161). La señora, haciendo gala de aquello que la novela reconoce como signo de su innata aristocracia, sin alterarse, “...mentre posava tota la seva atenció a pelar una poma...” (p. 161), facilita el cierre del episodio:

“-En Joan i jo t’hem vist passar per damunt el Sena, Tonet. ¿No tenies por d’una desgràcia?

El senyor replicà amb naturalitat:

-No, perquè és un aparell molt segur. Veuràs...

I en va descriure el mecanisme. Ella l’escoltà amb benevolència. La catàstrofe quedava conjurada” (p. 161).

Por primera vez la complicidad que don Toni había practicado unidireccionalmente con su esposa o con Joan teje una disposición triangular que facilita el

avance verosímil del argumento. Pero hay otra cuestión: la novela muestra en más de una ocasión a un Tonet *voyeur* que necesita contemplar todos los recovecos de la acción. Novela de personaje, don Toni se impone por encima de su dócil notario. En una ocasión, tratando de *Mort de dama*, hablé de universo narrativo sujeto a un ojo ciclópeo, el del autor que aquí lo es por el filtro Tonet-Joan. Pues bien, ahora, en este episodio, creo que en la disposición del grabado antes mencionada, si la señora y Joan miran hacia arriba y ven a don Toni, éste no puede dejar de mirar abajo y certificar que su necesidad está cubierta. Hasta tal punto que su curiosidad por el invento de los Tissandier sólo es de interés mecánico y secundario, frente a lo visto en una orilla del Sena que para él es crucial. Que Maria-Antònia y Joan no conciliaran su mirada sobre él, esa hubiera sido la verdadera catástrofe que queda conjurada. Esa objetivación y funcionalización de la mirada y de la perspectiva —don Toni que ve a Joan quien mira a Maria-Antònia que devuelve una imagen que seduce a Joan cuya comprensión tranquiliza a Tonet—, se dispone de otra manera en el capítulo décimo octavo de la primera parte.

En las últimas líneas del décimo séptimo, don Toni se vale de Xima como emisora que atraiga a Maria-Antònia a Bearn, tras una ausencia de años y dispone todo para su regreso. El señor ordena que todos se vayan a dormir con la excepción de Joan —“Només jo vaig quedar exceptuat de l'ordre general” (p. 104)— pues se necesita que el narrador vea la escena que un día relatará. Por eso, además, “... m'agafà per un braç i me dugué al quarto fosc...” (p. 105), desde donde verán, pobres *demiurgo* y *diácono* metidos definitivamente a *voyeurs*, la llegada en complicidad —“veurem” “el senyor me passà un braç pel coll i me mirà somrient”, “el senyor me donava copets pel coll” (pp. 105, 106)— y desde donde él seguirá escudriñando —“A mi, que seguia darrera el finestró (ara, en certa manera, legítimament, ja que el mateix senyor m'hi havia duit)...” (p. 111)— cuando el señor tenga que actuar.

Alrededor de esa disposición de espacios, hay una acción temporal en torno a la hora y media precisa que la señora demorará en llegar (p. 104). Primero la preparación: el deseo de limpiar, pensar en las necesidades de la esposa (p. 104), como signos iniciales de una estructura ritual. Inmediatamente los indicios de la llegada: “renou”, la voz de Biel “parlant amb la mula”, el contraste de la “vella galera” de Maria-Antònia con el “landó” de Xima y la diferencia entre el “aparat” de una y otra (p. 105). Y la hora precisa y mágica de la llegada: “... el rellotge tocava dotze campanadas” (p. 105). A partir de aquí miramos y oímos con Tonet y Joan el particular desembarco de Maria-Antònia. Sus órdenes a Biel para que los elementos de su vida religiosa no se mezclen con los que deben atender a su cuerpo o servir para las labores domésticas: “reclinatori”, “aigua beneïta” “aigua d'olor”, “graneres”... (p. 106). Todo “... en veu tranquil·la”, “... devora la llar i mentre mirava llibres...” (p. 106). Es magnífica la capacidad de Villalonga para lograr que sus personajes posean el tiempo y el espacio. Y es un placer compartido por la pupila de los otros personajes que la hacen suya y la transmiten al lector. Cuando don Toni se presente ante ella declarará:

“-Necessitava —digué— sorprendre la teva primera impressió, veure com entraves, com miraves la foganya, quin equipatge duies. Això dels teus equipatges ha estat sempre tan graciós...” (p. 108).

Pero Villalonga no cae en la tentación de extender desmesuradamente esos minutos de plenitud. La propia Maria-Antònia, al quedar sola, apura su mirada y pregunta si hay alguien, facilitando la entrada del esposo “... amb naturalitat de teatre” (p. 106). A partir de ahí se establece el diálogo entre ambos, con dos amplios paréntesis que desplazan la atención hacia Joan — la rememoración del día de su consagración como sacerdote— y hacia Xima —los verdaderos intereses de su viaje a Bearn— que sirven para certificar el distinto significado de Maria-Antònia, la complicidad que con ella tiene Tonet y a la que sabemos que sólo más tarde se incorporará Joan, y que permite cerrar el episodio con la celebración de la memoria, “la darrera amant del senyor...” (p. 110), y con la quema de libros.

Pero con todo, y ya dije al principio que elegía este capítulo por mi gusto como lector, quiero destacar lo mucho de plenitud y de homenaje literarios que hay en los minutos que oscilan entre la llegada de Maria-Antònia y el encuentro con don Toni. Deseo hacer relevante la capacidad narrativa de Villalonga que lleva a la práctica lo que don Toni dice acerca de otro momento narrativo, aquél vivido por Xima: “Tot varia, Maria-Antònia; els moments de sinceritat passen com els altres: eternitzar-los depèn sols d’un mateix” (p. 109).

III. Sólo unas líneas para enlazar con el preámbulo de esta presentación y por justificar la primera parte de su título. Es decir, preguntarnos sobre cuál es el protagonismo de Llorenç Villalonga en la novela catalana contemporánea, en su historia. En su *Literatura catalana contemporània*, J. Fuster (1978: pp. 272-275), para situar al novelista en su revisión y atendiendo a su producción de pre y postguerra, atendió a su excepcionalidad al hablar de *El cas de Llorenç Villalonga*. Por su parte, J. Triadú (1982: p. 96) en *La novel·la catalana de postguerra* declara aque “la publicació de *Bearn* de Llorenç Villalonga produí més perplexitat que no entusiasme o admiració, com si d’una novel·la certament important, ningú no sabés què fer-ne”. El propio Villalonga insistió en lo marginal de su obra, por cuestiones de orígenes literarios, publicación y recepción, en el panorama de la novela catalana. Sin embargo, atendiendo a que sus primeras prácticas literarias no me parecen tan aisladas en las letras catalanas de finales de los veinte y de los años treinta, y sobre todo a la proyección de su corpus narrativo, creo que debe reconsiderarse el tipo de lugar que se le ha de conceder en la visión ya global de la novela catalana de nuestro siglo. Y eso sin dejar de reconocerle la propiedad de su mundo narrativo, pero sin entorpecer a expensas de ello la consideración de su alcance histórico.

Villalonga afirmaba en el prólogo a la primera edición de *Bearn*: “...tots junts, els catalans del Principat, els valencians i els balears encara podem fer una novel·lística ambiciosa, amb una base suficient de lectors; si es reclouen, rece-

losos o escèptics, cadascú en el seu àmbit, no faran més que tres novel·lístiques comarcals” (p. 21). Él, por su parte y a favor de esto, actuó concibiendo una producción que tanto lingüísticamente, por el uso del dialectalismo, como estéticamente, en un momento de éxito para formulaciones más tremendistas, pudo chocar en la vida literaria inmediata, la de los años cincuenta y principio de los sesenta. Pero pronto, pienso, comenzó a tener una función niveladora y modélica. El citado J. Fuster (1978: p. 275) pone su obra en el vértice generador de la narrativa balear de postguerra y advierte que si bien ésta no tiene que haber surgido de Villalonga, tal vez fuera inexplicable sin él. Fuera del ámbito balear, además, hemos encontrado crecientes referencias a la lectura de Villalonga por parte de narradores de los años setenta y ochenta. Reconocida así la solidez de su novelística, Llorenç Villalonga tiene además la significación de haber incorporado a la novela catalana, de manera adecuadamente filtrada, referentes ineludibles de la novela occidental como por ejemplo los nombres de Anatole France y Marcel Proust que siempre aparecen entre los comentaristas de su obra.

IV. Aunque hemos dicho que no es narrador de hechos, gracias a Llorenç Villalonga, en París, cuando visitamos la Opera, divisamos en su palco a Xima eclipsando a la Emperatriz Eugenia de Montijo, en Roma, en el Vaticano, escuchamos secretos tras los muros y cuando cruzamos Mallorca vemos a Madò Coloma entre los almendros y a Maria-Antònia de regreso a Bearn. Dicho esto queda claro que en estas últimas líneas no voy ya por el camino de la crítica sino por el de la aproximación al autor y a su obra y, porqué no, por el del homenaje. Y con todo, he de confesar que estoy en deuda con Llorenç Villalonga. Porque a él, y a Salvador Galmés, Llorenç Ribes, Carme Riera, Biel Mesquida, y también a Maria del Mar Bonet, yo le debo y les debo un obsequio íntimamente esencial. Que dieran forma —espacio, voz— a algo que para mí era un mundo presentido en un nombre, Mallorca, que yo escudriñaba desde la playa donde crecí. Pues, con todo, nada he hecho por ellos que no sea, valiente pleitesía, meterlos en una tesis con las cuotas de homicidio que ello comporta. Y en el caso de Villalonga era reincidente pues con anterioridad le había dedicado una memoria de licenciatura. En cambio lo que no he hecho nunca es un viejo proyecto que nombraré con la voz en alto para quedar emplazado a su cumplimiento. Se trata de revisar todos los títulos de Villalonga y abarcar su novelística como un archipiélago en el cual cada isla-novela tenga sus márgenes de independencia y de complicidad. Y se desplace en el mar en que las ubicó su creador. Porque, como es por todos sabido, las islas surcan el mar y es mera convención geográfica fijarlas en un lugar del mapa.

EDICIÓ DE TEXTOS

VILLALONGA, Llorenç, *Bearn o la sala de les nines*, nota introductoria de C.A., Barcelona, Edicions 62 - La Caixa, 1980 (cito directamente por página).

Pròleg de l'autor de la 1ª edició a "Bearn", Barcelona, Club Editor, 1978, pp. 17-22 (cito directamente por página).

CRÍTICA REFERIDA

FUSTER, Joan (1978): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.

GUSTÀ, Marina (1988): *Llorenç Villalonga*, en *Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 11, pp. 119-156.

MOLAS, Joaquim (1966): *El mite de Bearn en l'obra de Llorenç Villalonga, Introducció a Obres Completes I. El mite de Bearn* de Llorenç Villalonga, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-29.

PORCEL, Baltasar (1983): *Historia de una novela*, introducción a *Bearn o la sala de las muñecas* de Llorenç Villalonga, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 5-12.

TRIADÚ, Joan (1982): *La novel·la catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62.