

ELS POEMES LLARGS DE VERDAGUER: IDEOLOGIA I FORMA

Notes per a una primera aproximació

Joaquim MOLAS

*És una fantasia senzilla lo que va a veure
el lector en aquest llibre? És un poema?
És una llegenda? És un cabdell d'idees i
de versos sense cap ni centener?*

J. Verdaguer

Verdaguer inaugurà i clausurà la seva producció de poemes llargs amb dues històries de romans, la primera, sobre el martiri dels sants Llucià i Marcià, de Vic, i la segona, sobre el d'una donzella barcelonina, santa Eulària. Quins poemes tan diferents, però, l'un de l'altre! De fet, el primer és una mena de compendi de les ensenyances rebudes al Seminari i, més en concret, dels seus manuals de retòrica i, per tant, fou compost de manera molt rígida: cent sis octaves reials, distribuïdes en dos cants simètrics, de cinquanta estrofes cada un, més un «Acabament», o epíleg, de sis. Milà, que, gràcies als bons oficis d'un intermediari, el conegué abans de ser publicat, realitzà una crítica força ajustada, que, malgrat el pas del temps, conserva tot el seu perfum. En efecte: Milà, segons l'intermediari, notà en els seus versos «molt coneixement de la llengua catalana», «notables conceptes» i «una gran facilitat en el metro», però, a la vegada, hi advertí «falta d'unitat de gust, com que, ha dit, és un gust format per l'estudi dels clàssics del segle XVI i pels escriptors llemosins d'esta nova era, tal volta (literal) no suficientment depurat». I, a més, subratllà que «al principi se detenia més que en son martiri», és a dir, que no narra de forma compensada els diversos episodis que l'integren, sinó que, per un costat, les descripcions ofeguen la marxa de la trama i, per l'altre, pren més relleu la passió devoradora dels protagonistes per Aurèlia que no el martiri pròpiament dit, que, per definició, havia de constituir el centre del poema. Finalment, digué a l'intermediari, quan aquest li demanà si creia oportú d'enviar-lo al Wall Street floral, que «li semblava que no el premiarien, per lo que m'havia dit respecte al gust i a ser poc extens relativament al primer cant, però que sí era digne de ser llegit pels mantenidors». I aconsellà de desenrotllar «lo mateix tema en una poesia curteta, vull dir regular, que, ha dit, podia llavors optar molt bé a la joia que s'ofereix a les poesies religioses», és a dir, proposà al poeta d'adaptar-se als «gustos moderns» i, doncs, canviar d'orientació.¹

Per contra, *Santa Eulària*, com els *Dos màrtirs*, ofereix també una construcció simètrica, però, aquest cop, molt personal i variada. En realitat, *Santa Eulària*, més que un «poema» format per una sèrie de «cants» que s'encadenen rígidament els uns amb els altres i que repeteixen, de manera mecànica, un mateix metre i un mateix estrofisme, constitueix un conjunt de nou «poesies» independents, equipada, cada una d'elles, amb les seves pròpies armes, que s'articulen al voltant d'un determinat sistema de relacions, anava a dir profundes. Així, el «poema» consta de quatre romanços de set síl·labes, d'un, de deu, i de quatre síl·labes.² Situades estratègicament, les «poesies» 1, 4, 6 i 9, que configuren l'autèntic canemàs de la història i que narren respectivament la naixença («La perla»), «La fugida», el «Martiri» i la «Invenció», són compostes en forma de romanç de set síl·labes i, per tant, remarquen el caràcter, a la vegada, popular i llegendari del conjunt. Entre les «poesies» 1 i 4, n'hi ha dues que descriuen la infantesa («Lo desert») i el «Comiat», i entre la 6 i la 9, n'hi ha dues més, que narren la «Crucifixió» i el «Sepeli», compostes, les quatre, en forma de silva, fora de la 3, que ho és en romanç decasíl·labic i de to, doncs, elevat. La «poesia» 5, composta també en forma de silva, és, just a la meitat del «poema», el punt culminant de la narració: la santa manifesta públicament la seva fe, s'enfronta per ella amb el poder establert i és condemnada per aquest. Altrament, entre les diverses «poesies», hi ha un joc molt complex de paral·lelismes. O d'oposicions. Pel contingut, per exemple, les «poesies» formen dos grups, que giren al voltant de la 5 i que, per parelles i de manera escalonada, enfronten la 1, que narra el naixement real (o, en aquest cas, mític) amb la 9, que narra el naixement religiós (és a dir: al culte); la 2 i la 8 enfronten respectivament la vida feliç de la infantesa amb l'enterrament, la 3 i la 7, dos comiats, el de la llar i el de la vida terrena, i la 4 i la 6, la fugida amb el martiri. A més, la 2 i la 8, la relació, la reforcen amb una ruptura formal: la inclusió, a la 2, d'una cançó, i a la 8, de tres, una d'elles, la mateixa que figura a la 2, però ampliada amb una nova estrofa. I la 1 i la 9, per indicar la idea de naixement, utilitzen un mateix símbol, el de l'aigua. La 1, a través del tema clàssic de Venus^{2 bis}: Barcino, nascuda de «d'amorosa besada de la terra i el mar», troba a la platja una petxina que guarda una perla. I la perla és santa Eulària. La 9, a través d'un perfum que també prové de la platja i gràcies al qual Barcelona descobreix les relíquies de la màrtir en una basílica que «està de peus en la mar», és a dir, a Santa Maria del Mar.

Entre el classicisme i la modernitat

De fet, entre aquests dos poemes Verdaguer recorregué un llarg camí que el portà, per una banda, a assumir les aspiracions més fondes de la societat catalana o, almenys, d'alguns dels seus sectors majoritaris i, per l'altra, a trobar pel seu compte una forma flexible i «moderna», que, en principi, resultà absolutament apta per fer front a la crisi del gènere provocada pel doctrinarisme romàntic i, sobretot, per la institucionalització de la novel·la.

Així, després de la crítica milanesa, revisà a fons les seves idees i inicià dues aventures de «modernització», que programà en termes novel·lesc i que, pel que sembla, desenrotllà de manera paral·lela³: 1) el *Colom*, poema sobre un personatge històric que s'havien fet seu els romàntics (Lamartine, Washington Irving) i fins alguns dels postromàntics més barroers (Campoamor); 2) els *Amors d'en Jordi i la Guideta*, poema més o menys idil·lic sobre costums contemporanis. A la pràctica, les dues aventures eren molt diferents, per no dir oposades. En el *Colom*, per exemple, reproduí, aquest cop amb més audàcia, els ensenyaments professats al Seminari i el plantejà, à la manière del *Télémaque* o dels *Martyrs*, no en vers, sinó en prosa, una prosa plena de floritures verbals i rítmiques, però prosa a la fi.⁴ Per contra, en els *Amors*, intentà de recollir les modes que animaven els medis literaris barcelonins i, més en concret, la produïda per Mistral, que, amb *Mirèio*, havia obtingut un èxit internacional i que, per a la minoria renaixent catalana, constituïa un model, alhora, lingüístic i literari. Les dues, però, resultaren un fracàs. De primer, transformà la prosa del *Colom* en decasíl·labs blancs. I després les abandonà, totes dues, sense acabar.

Amb tot, de la doble aventura, Verdagner en tragué un tema, l'atlàntic, que, al llarg de deu anys, fou la seva autèntica obsessió, i una idea, la del retorn als models clàssics, uns models que, per a un estudiant ple d'ambició, continuaven essent, malgrat les noves doctrines, un referent sòlid, segur. «Cada dematí, entre vuit i nou hores», digué, per exemple, en una carta del 67, «ja m'hi veuria vostè passejar amunt i avall amb l'*Eneida* o la *Gerusalem*, que són les obres que mai me cansí de llegir ni penso treure'm dels dits, i que han de ser la mort de la meua musa, puix veu quant esgarrifosos són, al costat dels seus, sos dibuixos».⁵ Així, separà del *Colom* un episodi, el de *L'Atlàntida enfonsada*, que havia pres una autonomia i una extensió que, com en el cas del primer cant dels *Dos màrtirs*, desequilibrava el conjunt, i l'amplià fins a fer-ne un poema, en teoria, nou, que compongué segons les lleis clàssiques més estrictes. En efecte: *L'Atlàntida*, que, en la seva correspondència, qualifica significativament de «poema»⁶ o, amb una barreja de modèstia, de tendresa i de fals distanciament, de «poemet»⁷, constitueix inicialment un cant als orígens mítics, no, com l'*Eneida*, d'una nació, o d'un Estat, sinó de tota una península, la hispànica. I, per a una empresa d'aquesta envergadura, imaginà, com Virgili, una arquitectura densa i massissa, de to elevat, que gira al voltant d'una sola trama, un sol metre i un sol tipus d'estrofisme. Ara: Verdagner, que a despit de tot vivia a meitat de camí dels referents acadèmics i de la diversitat i fragmentació de la literatura militant, fins i tot de la «provincial» catalana, començà a poc a poc a ampliar i diversificar els continguts argumentals (i ideològics) i, per tant, recuperà, en un moment determinat, el tema colomí, ni que fos tímidament com a introducció i epíleg. I, per altre costat, començà a desintegrar la rigidesa i monotonia de la forma, a través de tres procediments, que en principi havien estat, ja, assajats per la tropa romàntica,⁸ però que en molts d'aspectes intensificà i aprofundí:

1) identificació de matèria i forma (per exemple, els dos temes centrals, l'atlàntic i el colom b, els identificà, el primer, amb la quarteta alexandrina, i el segon, amb el sextet decasil·làbic); 2) inclusió en alguns cants de poemes autònoms i, a vegades, completament deslligats del context (III, VI, X i «Conclusió»; a més, el cant I redueix un alexandri al segon hemistiqui per tal de senyalar el pas de la invocació canònica al poema pròpiament dit); 3) assaig d'una nova forma, la coral, en el cant VII.⁹

Unitat i fragmentació: la «unitat d'efecte»

Així, Verdaguer, a través de les diverses redaccions de *L'Atlàntida*, realitzà un procés de «descomposició», més ben dit, de «fragmentació» i «diversificació» del poema llarg, que de manera global coincidí amb algunes de les propostes més radicals de la crítica contemporània. Per exemple, per a Poe, el poema llarg no solament és fruit d'un «imperfect sense of Art»,¹⁰ sinó que, per definició, no existeix, «is simply a flat contradiction in terms», perquè la raó de ser d'un poema és excitar «by elevating the soul» i, per motius psicològics, l'excitació és efímera i, per tant, impossible de mantenir en poemes de grans proporcions.¹¹ De fet, «in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance»,¹² és a dir, hi ha d'haver una perfecta relació entre la unitat de composició i la de lectura, o efecte. Aquestes unitats d'efecte, però, són breus, no poden superar la mitja hora.¹³ O, a tot estirar, l'hora.¹⁴ I, per altra banda, els poemes llargs, que, a la pràctica, s'han de llegir per «unitats d'efecte», no acumulen, al final, els resultats obtinguts, sinó que aquests són independents l'un de l'altre. D'aquí que el poema llarg no sigui sinó la suma d'una sèrie de «poemes curts»: el *Paradise Lost*, sense anar més lluny, pot ser vist «as poetical, only when, losing sight of that vital requisite in all works of Art, Unity, we view it merely as a series of minor poems».¹⁵ A partir d'aquestes idees, Baudelaire intentà de justificar la «modernitat» de la *Légende des Siècles*, «le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps». I, l'intent, l'argumentà amb tres idees: 1) «des poèmes qui constituent l'ouvrage sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie», i això «est déjà une considération importante, qui témoigne d'une connaissance absolue de tout le possible de la poésie moderne»; 2) «voulant créer le poème épique moderne, c'est-à-dire le poème tirant son origine ou plutôt son prétexte de l'histoire, il s'est bien gardé d'emprunter à l'histoire autre chose que ce qu'elle peut légitimement et fructueusement prêter à la poésie: je veux dire la légende, le mythe, la fable, qui sont comme des concentrations de la vie nationale, comme des réservoirs profonds où dorment le sang et les larmes des peuples»; 3) «il n'a pas chanté plus particulièrement telle ou telle nation, la passion de tel ou tel siècle; il est monté tout de suite à une de ces hauteurs philosophi-

ques d'òu le poète peut considérer toutes les évolutions de l'humanité avec un regard également curieux, courroucé ou attendri». ¹⁶

De fet, Verdaguer, posant en joc experiències personals més que no pas principis teòrics, elaborà un model de poema llarg, que, com el clàssic, respecta amb rigor la «unitat» d'estructura, però que, per complir amb els cànons de la modernitat, es descompon en un enfilall de fragments, que articulen autèntiques «unitats» d'efecte. O d'impressió. D'aquí que el model admeti dues lectures, la global i la fragmentària, dues lectures que, per principi, es complementen l'una a l'altra i que, en realitat, són, o poden ser, independents. En general, l'estructura, Verdaguer l'organitzà, més que al voltant d'una trama més o menys rica o d'uns personatges que, molt sovint, es van aprimant fins a, pràcticament, desaparèixer, al voltant d'un discurs ideològic, que barreja les propostes més descarnades amb la mera propaganda o, si més no, amb l'intent de mobilitzar la pietat popular i d'un mecanisme minuciosament calculat de premonicions, recurrències, paralelismes, antítesis, etc. I, per altra part, les «unitats» d'efecte, les obtingué a través de la identificació de la matèria amb la forma, identificació que li permeté, primer, d'utilitzar lliurement, i successivament, diversos subgèneres i, segon, d'establir complexes relacions mètriques i estròfiques. Així, Verdaguer, al llarg del seu recorregut, més semblant, per citar dos compositors contemporanis, a la dispersió i la varietat de Verdi que no a la concentració unidimensional de Wagner, compongué, segons les èpoques i els temes triats, «poemes» èpics de tipus clàssic i renaixentista (*L'Atlàntida*), «llegendes» romàntiques a la manera del duc de Rivas (*Llegenda de Montserrat*), cançons de gesta segons els patrons medievals, inspirades per la doble producció erudita i poètica de Milà (*Canigó*), i «poemes», o «poemets», religiosos (*Sant Francesc*) i, més en concret, hagiogràfics (*Santa Eulària*). I, per altra banda, construí, en els moments més purs, veritables mosaics que engalzen materials molt diversos de procedència, alhora, culta i popular i que, amb tota saviesa, alternen els registres pròpiament èpics amb d'altres de narratius i, sobretot, lírics.

El discurs ideològic: principis i variacions

D'aquest model, intentaré de desenrotllar, en el que segueix, dos aspectes substancials, el relatiu al discurs ideològic i el relatiu a la fragmentació de la forma. A grans trets, el discurs constitueix, no, com volia, Baudelaire, una especulació sobre grans qüestions de tipus filosòfic, sinó un intent de donar resposta a les demandes del carrer. O, almenys, a les més significatives. Així, els seus dos temes centrals, que, com en la millor tradició clàssica, es confonen l'un amb l'altre, són Déu i, més exactament, la defensa d'un Déu anava a dir institucionalitzat i la nació, una nació, però, que, per als assumptes religiosos, és Hispània (*L'Atlàntida*) o Espanya (*Somni de sant Joan*) i que, per als civils, és Catalunya (*Llegenda de Montserrat*, *Canigó*). Ara: els dos, Verdaguer, per fidelitat a la tradició i coincidint, aquest cop, amb Baudelaire, els

projectà, no sobre uns temps històrics més o menys pròxims, sinó sobre els mítics i llegendaris, és a dir, sobre els orígens. *L'Atlàntida*, per exemple, canta l'esfondrament dels temps «mítics» i, de manera correlativa, el naixement dels «històrics» i, més en concret, de la humanitat atlàntico-mediterrània; els *Dos màrtirs* i *Santa Eulària*, el pas de la Catalunya romana a la cristiana i, per ser més precisos, el pas en les seves dues ciutats, Vic i Barcelona; *Canigó*, el naixement de la Catalunya cristiana i nacional, a través de la derrota de fades i sarraïns; el *Somni de sant Joan*, la formació d'una nova devoció, la del Sagrat Cor, i la trilogia de *Jesús infant*, la vida «privada» de Jesús, és a dir, la de Crist «abans» de Crist. I, per altra part, la història dels orígens, la reduí, com Víctor Hugo, a una lluita entre dues forces antagòniques, les del Bé i les del Mal, dues forces que identificà, les primeres, no, com Víctor Hugo, amb les del progrés, sinó amb les cristianes i, més precisament, amb les vaticanes, i aquestes, amb les nacionals. I, les segones, amb les demoníques disgregadores i, per tant, amb les paganes, les sarraïnes i les revolucionàries.

Aquests temes i aquesta construcció, però, Verdaguer els posà al servei de les necessitats del seu temps. D'aquí que, sense entrar en massa detalls, puguem dividir el seu discurs en tres grans moments, el primer, de caràcter més polèmic, el segon, més elegíac i programàtic, i el darrer, més intimista. En efecte: Verdaguer, en plena crisi del 68, que visqué, com els seus companys de gremi, amb tota intensitat, prengué partit contra els qui pretenien destornar la majestat, no de la reina, sinó de Déu. I, més en concret, intervingué amb un poema que, de manera molt significativa, titulà amb el lema d'una revista del pare Palau, *Qui com Déu?*, en la desoladora polèmica provocada pel diputat Suñer i Capdevila i coneguda pel malnom de «guerra a Dios». El poema, com a mínim, té dues redaccions.¹⁷ La primera, que compongué i publicà mentre treballava en les primeres provatures atlàntiques, desenrotlla la idea de la petitesa de l'home que pretén d'aixecar-se contra Déu, la grandesa d'Aquest i l'harmonia de l'univers; la segona, que, com a lema, porta uns versos del cant X de *L'Atlàntida* i que fou aplegada en el volum dels *Idillis*, retalla fins a, pràcticament, esborrar-los els components polèmics i, per primer, i únic, cop, pren un to marcadament teològic. Altrament, entre una redacció i l'altra, aparegué la versió definitiva del poema atlàntic. Casacuberta, que no advertí la intenció política de la primera redacció i que, per contra, subratllà la possibilitat que el poema fos suggerit per «la prèvia lectura d'obres literàries com el *Paradis perdut* i altres de teològiques», s'adonà, ja, de «la semblança entre el to, les imatges i la fraseologia» dels seus versos i els de *L'Atlàntida* i suposà que la seva composició «podria ser simultània a la dels passatges» d'aquest que «introduïen en l'argument (...) un dels temes fonamentals de la seva concepció definitiva: el principi providencialista cristià, que tan sols d'una manera incidental, i ofegat per una versió principalment pagànica, havia fet aparició en la redacció inicial».¹⁸ De fet, els dos poemes, de vides quasi plutarquianes, són una resposta a una mateixa situa-

ció de crisi i, per tant, obeeixen a uns mateixos criteris de defensa i d'afirmació. Així, en *L'Atlàntida*, el més ambiciós i complex, podem detectar dos estrats d'idees que es complementen entre si, un, més polèmic i didàctic, que recull, ni que sigui de forma subterrània, la tensió dels anys 60-70 i que podríem resumir en aquests termes: 1) supèrbia de l'home i intent de rebel·lió contra Déu; 2) ira i justícia d'Aquest, una justícia, amb tot, que és compensada per 3) la seva infinita misericòrdia. I, un altre, més filosòfic i providencialista, afegit en el curs de les diverses redaccions, que l'eleva a rang «nacional»/universal i que gira al voltant de tres punts: 1) missió assignada per Déu als reialmes peninsulars i, més en concret, a Espanya de 2) saldar les conseqüències de la justícia divina i, doncs, 3) realitzar la seva promesa d'amor i de perdó.

Amb tot, Verdaguer, fidel a l'evolució realitzada per l'Església catalana, que, després de la crisi del 68, decidí de recobrar les posicions perdudes, transformà de seguida el seu discurs defensiu en un veritable programa d'acció. Efectivament: l'Església, no, com en els casos de Balmes i de Claret, per iniciativa personal, sinó com a institució, impulsada, en principi, pels bisbes Morgades i Torras i pel canonge Collell, orquestrà, primer, amb timidesa i, després, amb gran desplegament de forces, una vasta campanya de recristianització d'una societat cada cop més industrialitzada i, per tant, més laïcitzada, que, bàsicament, consistí en la renovació del repertori de creences i devocions i, per altre costat, en la redefinició nacional de Catalunya i, de manera correlativa, en la recuperació del patrimoni històric, dinamitat per la Revolució francesa, la supressió dels ordes religiosos i la desamortització de Mendizábal. Per a aquesta campanya institucional, Verdaguer, amb el peu, a vegades, forçat d'un concurs, compongué tres dels seus millors poemes llargs, dos d'ells, destinats a la redefinició nacional, i un, a l'actualització de l'aparat de devocions. Així, la *Llegenda de Montserrat*, composta per al concurs del mil·lenari, i el *Canigó*, molt lligats l'un amb l'altre, coincideixen en 1) defensar, per a Catalunya, uns orígens religiosos i, més en concret, cristians, 2) fer l'elegia per la pèrdua d'aquesta Catalunya cristiana, devorada per les idees «modernes» i, per ser més precisos, revolucionàries i 3) afirmar que, malgrat la destrucció perpetrada per l'home, Déu i la seva obra són perdurables. En la *Llegenda*, per exemple, canta la fundació d'un monestir, el de Montserrat, que gràcies a la concessió del seu patronatge sobre tot el país, aconseguit després de moltes vicissituds, promogué les primeres manifestacions de tipus nacional-popular. Per la seva banda, el *Canigó*, molt més ambiciós, canta la fundació d'un altre monestir emblemàtic, el de Sant Martí del Canigó. I, amb ell, el de la nació catalana, obra, no d'un cavaller, sinó d'un monjo: l'abat Oliba, que no solament expulsà les restes de pagania que encara poblaven el Pirineu, sinó que, en somnis, anuncià la construcció de la portalada de Ripoll, l'«Arc de triomf» que Catalunya, en «rompre el jou del mahometanisme», «aixecà a Jesucrist», i l'aparició de Jaume el Conqueridor, que fou qui «posà les fites d'un gran reialme». D'aquí que, per fidelitat a aquests orígens

perduts, proposi, per a la Catalunya moderna, la restauració dels principis que els inspiraren. Altrament, el *Somni*, que compongué per a un «homenatge nacional» al Sagrat Cor i del qual en poc temps donà dues versions, una, abans del *Canigó*, i l'altra, després¹⁹, canta, barrejant la història amb la ficció, els fonaments d'una nova devoció, la cordial, que fou introduïda en terres catalanes pel bisbe Morgades i que, per a ell, 1) constituïa, a més d'una font de misticisme, un remei segur per acabar amb les lluites que dividien «els pobles vells d'Europa» (cf., per exemple, «Apocalipsi», vv. 1-10) i 2) una nova «missió» per a Espanya, la seva dipositària: «batrà el Cor de tot un Déu / al pit de la raça humana; / son reialme serà el Món, / però son trono l'Espanya» («Desvetllament», vv. 53-56).

Finalment, Verdaguer, quan per motius, alhora, personals i institucionals, quedà fora dels grans corrents d'opinió pública i, més en concret, de la campanya impulsada per l'Església, es replegà sobre si mateix. I, per un costat, tendí a interioritzar el discurs i, per l'altre, a ampliar, retallant, però, les crestes ideològiques, el repertori de devocions, que, alguns cops, són d'àmbit estrictament local. Així, *Sant Francesc*, que fins aleshores havia estat per a ell un ideal de fusió mística, el convertí en un autèntic *alter ego*, que, com ell, era perseguit per la jerarquia i condemnat per boig i que, si més no en el pròleg, presentà com a exemple a una societat, l'actual, «que es mor decaiguda i corsecada». Per contra, la trilogia de *Jesús infant* proposa, anava a dir que, més que per raons ideològiques, per d'altres de poètiques o, a tot estirar, pietoses, un model determinat de família obrera, el que les autoritats vaticanes intentaven d'oposar al laic elaborat per la societat industrial. I, per últim, *Santa Eulària*, que en alguns aspectes sembla reprendre l'alè civil, resulta un text estrictament hagiogràfic, tancat, si lleigeix bé, dins els seus propis límits.²⁰

El poema, un mosaic de «fragments»

Verdaguer portà fins a les darreres conseqüències la identificació de matèria i forma, que havia descobert en la versió definitiva de *L'Atlàntida* i que, amb lleugeres variants, havia experimentat en la *Llegenda* i la primera versió del *Somni*.²¹ I elaborà un patró, que sens dubte resulta molt més modern que no el de la *Légende des siècles* i que, a grans trets, podríem resumir en els termes següents: 1) tendència a donar plena autonomia als cants, o seccions, i, a més, 2) a fragmentar-los amb la inclusió de poemes curts, que, a la pràctica, s'autoabasteixen i que, al seu torn, 3) poden ser fragmentats segons les veus que intervenen; 4) realitzar cada cant, poema curt o fragment amb una gran diversitat de combinacions mètriques i estròfiques, a vegades, originals, i d'altres, tretes de la tradició culta o popular; malgrat tot, 5) fixar, per a tots ells, unes lleis de govern pròpies, alguns cops, externes, d'altres, internes, que, 6) a vegades, són tan laxes que admeten tota mena d'afegitons i de supressions sense que el sentit del conjunt en resulti afectat. Així, Verdaguer treballà amb dues variants, una, en el *Canigó* i *Santa Eulària*, més unitària i

tancada, i una altra, en la versió definitiva del *Somni, Sant Francesc i Jesús infant*, més oberta. O, almenys, més oberta en teoria.

El *Canigó*, poso per cas, constitueix un prodigiós enfilall de poemes curts, independents l'un de l'altre. I, a la vegada, un sol poema, perfectament articulat. En efecte: Verdager, no solament per als macrotemes, sinó també per als microtemes, trià una forma que, segons les normes establertes per la tradició literària, l'identifica i, per tant, el potencia: narra les escenes de costums del cant I amb una variant de l'anomenada estrofa mistraliana; els episodis bèl·lics dels cants V i VIII, amb sèries assonantades de 6 + 4, és a dir, *à la manière* de les velles *chansons de geste*; el «Passatge d'Hannibal», del cant VII, amb la forma, com en els poemes clàssics, d'octaves de versos alexandris; l'aventura en terra de moros, que diu la fada de Lanós en el cant VII, amb la típica del romanç morisc; la fundació del monestir d'Eixalada, del cant IX, com els antics poemes populars, en forma de codolada, etc. Així, el poema, segons el gruix i el sentit de la matèria, consta de tres tipus de cant: 1) aquells que són formalment unitaris (II, V, VIII, X, XI); 2) aquells que, per la seva riquesa, intercalen, de manera estratègica, un, o més, poemes curts: el cant I, per exemple, que trenca l'estrofa mistraliana per introduir, en boca d'un joglar, un romanç popular de set síl·labes; el III, que interromp les quartetes de deu síl·labes amb una cançó de bressol, redactada, ella també, en quartetes, però de set síl·labes; el IV, que interromp les octaves amb un poema sobre «La Maleïda», compost en sextets; el IX, que consta de dos segments: l'aparició d'Oliba i l'enterrament de Gentil, compost en quintets decasíl·labics, i la fundació d'Eixalada, en codolada; 3) aquells que són construïts en forma de cor i que, a la pràctica, són, per oposició, els més significatius: VI, VII i XII, que narren respectivament el nuviatge i el desencantament de Gentil i la conquesta del massís canigonenc, els dos primers, amb fórmules de procedència popular, i el tercer, amb una de litúrgica, la del «Gloria». Per exemple, el cant VI, sens dubte un dels millors, pot ser dividit en tres fragments: a) el poeta narra, en quartetes de set síl·labes, el viatge de Gentil i Flordeneu al cim del Canigó; b) Flordeneu ofereix a Gentil el seu reialme, en estrofes de cinc versos, els quatre primers, alexandrins, i el darrer, hexasíl·labic («Lo Rosselló»); c) el gremi de les fades fa una nova ofrena al cavaller, aquest cop, alternant la veu d'un solista, que s'expressa amb una forma pròpia, i la d'un cor, que glossa una cançó popular. Amb tot, aquest prodigi de varietat, Verdager, a través d'un rigorós sistema d'oposicions; el convertí en un tot perfectament trabat, que neix i s'esgota en ell mateix. De fet, el poema s'organitza en dues parts simètriques que s'oposen rígidament l'una a l'altra. La primera, formada pels cants I-V, narra el triomf progressiu de les forces màgiques de la pagania, «els mantells d'ermini», que són simbolitzades per Flordeneu i, més en concret, pel seu poder de seducció; la segona, formada pels cants VIII-XII, la derrota d'aquestes forces i, de manera correlativa, el triomf de les cristianes, simbolitzades per l'abat Oliba i, més exactament, per la Creu que planta al cim de la muntanya. D'aquí que els cants de

cada part s'oposin entre si en ordre invers i per parelles. I que tots ells convergeixin en els cants VI-VII, que, just en el centre constitueixen l'autèntic clímax, alhora, poètic i argumental.

Per contra, el *Somni* i, sobretot, el *Sant Francesc* i el *Jesús infant* són formes més obertes, és a dir, formes que, malgrat els lligams narratius, més sofisticats en el primer i més convencionals en els altres dos, admeten, almenys en teoria, qualsevol tipus de variació. El primer, per posar un sol exemple, descriu un somni de sant Joan a través del qual aquest contempla la mort de Jesús i la institució d'una devoció molt concreta, la del Sagrat Cor. Així, deixant de banda els preludis, es desenrotlla en un doble pla: 1) l'inici i el final del somni, que marquen les fronteres del poema i que, com en les llegendes «històriques», tipus la de Montserrat, són compostos en forma de romanç de set síl·labes; 2) el somni pròpiament dit, que, en una primera part, que consta de dues «poesies» escrites en quartetes decasíl·labiques, narra les raons «històriques», o teològiques, de la devoció i que, en una segona, que consta de trenta-tres «poesies», configura, com diu Verdaguer, una autèntica «processó d'herois de l'amor» o, per ser més exactes, una galeria de fundadors i de místics, que culmina en l'«Apocalipsi». En general, les trenta-tres «poesies», si fem excepció del tema cordial, no tenen entre elles cap mena de connexió argumental ni de forma. De fet, cada una és una petita síntesi, més que narrativa, lírica, formalitzada en termes molt senzills, amb preferència, quartetes i romanços, segons els casos, de set i deu síl·labes, barrejats, els darrers, amb d'altres de sis. A vegades, les formes són sotmeses a lleugeres variacions, que alguns cops resulten un punt sofisticades, com en el cas de Bernat de Hoyos. D'altres, indiquen, si no la procedència, la relació dels personatges (Ignasi de Loyola, Francesc Xavier). O presenten una plena identificació amb la matèria. Per exemple, en les dedicades a l'Alighieri, que és composta en tercets encadenats, a Lluïa, que glossa motius del *Llibre d'Amic e Amat*, o a Joan de la Creu, que a la pràctica és una paràfrasi, feta en decasíl·labs castellans, és a dir, de 5 + 5, del poema «Un pastorcito solo está penando». Per lligar aquest conjunt, Verdaguer se serví de quatre procediments, alguns d'ells, «arbitraris» o, si més no, «variables»: 1) el nombre de fundadors i de místics seleccionats, que, com els anys de Crist, són trenta-tres i que, d'alguna manera, són expressió de les seves inclinacions personals; 2) la divisió en tres parts, numèricament molt desiguals, que titula «Celístia», «Albada» i «Sol ixent»; 3) uns incisos narratius, compostos amb una gran varietat d'estrofes o, com en el marc general, en romanç de set síl·labes, que, ni que sigui molt dèbilment, mantenen la ficció d'un discurs narratiu unitari i que 4) agrupen els fundadors i místics en blocs més o menys significatius. «Celístia», que comprèn els temps primitius i medievals, aplega, en sis grups, dos «coetanis», Maria i Pau, alguns pares de l'Església, com Agustí i Benet, fundadors i místics, com Francesc d'Assís, deixebles d'aquests o fundadors, per dir-ho d'alguna manera, més racionalistes, com Lluïa o Domingo de Guzmán, i tres flors femenines del Nord (Gertrudis, Matilde i

Llutgarda), i dues, del Migdia (Caterina de Siena, Magdalena de Pazzis). Altrament, «Albada» aplega, en tres grups, fundadors i místics moderns i, més en concret, lluitadors contra l'heretgia luterana, com Joan de la Creu, Teresa de Jesús, Ignasi de Loyola, Vicenç de Paül o Francesc de Sales. I, per últim, «Sol ixent», només amb dos, un, dedicat a Margarida d'Alacoque, i l'altre, a l'Apocalipsi, narra la definitiva institució de la devoció i la fixació del seu sentit.

Final

Verdaguer, per a qui, per raons de formació, el poema llarg constituïa l'expressió més depurada del geni poètic, s'hagué d'enfrontar, des d'una condició personal determinada i des dels límits d'una petita literatura «renaixent», amb la gran crisi del gènere. I, posant en l'enfrontament més recursos pràctics que teòrics, elaborà un model que, a grans trets, compleix amb tots els requisits de la modernitat i que, sens dubte, suposa una de les sortides més originals a la crisi. O, almenys, una de les més rendibles poèticament.

Notes

1. *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. I, transcripció i notes per J. M. de CASACUBERTA, Barcelona, 1959, pp. 11-12. Verdaguer seguí els consells milanians i, per als Jocs del 65, reelaborà el poema en forma de romanç de set síl·labes; cf. R. TORRENTS, *Influències de la poètica neoclàssica en la formació de Verdaguer*, dins *Actes del Col·loqui internacional sobre la Renaixença (Barcelona, 18 a 22-XII-1984)*, en premsa. Altrament, a l'hora de publicar-lo, ahudí, com a justificació, a les crítiques de Milà: «aymador com só de la llengua catalana, com saben prou los que'm conxen, s'haurà trobat estrany qu'haja escrit aquest cant religiós, que per fluxedat ò per orgull vaig titolar poema, a la meua, sense ortografia, ni sistema gramatical segur, y ab un gust emmanllevat als poetes antics de part d'allà del Ebre, que rès té de semblança al gust propi meu y de les montanyes que'm veren néixer» (*Obres completes*, vol. XXX: *Disperses*, Barcelona, Il·lustració Catalana, p. 42. Si no indico el contrari, cito sempre per aquesta edició).

2. Per a aquesta anàlisi, prescindixo del grup d'«Eularianes», que figuren en el mateix volum.

2 bis. En una conversa amb l'amic Segimon Serrallonga, sostinguda en el curs del col·loqui, constatarem la persistència de la idea de Venus al llarg de tota la producció verdagueriana; primer, com a relació analògica i com a identificació amb una possible senyoreta vigatana, després, com a peanya de la Mare de Déu de Montserrat i, en aquest cas, com a alegoria del naixement de la santa de Sarrià.

3. Sobre la datació del *Colom*, cf. J. TORRENT i FÀBREGAS, *Introducció*, dins *Es-crits inèdits de Jacint Verdaguer*, vol. II: *Colom*, transcripció i estudi per..., Barcelona, 1978, pp. 6-16; sobre la dels *Amors*, no estudiada seriosament, cf., de manera provisòria, l'opinió de Casacuberta recollida per R. ARAMON i SERRA, *Mirèio a Catalunya*, dins *Actes et Mémoires du II^e Congrès International de Langue et Littérature de Midi de la France (Aix, 2-8 Septembre 1958)*, Faculté des Lettres d'Aix, 1961, p. 301.

4. Cf. J. M. SOLÀ i CAMPS, «Colom», un poema èpic en prosa de Verdaguer, dins *Actes del Colloqui internacional sobre la Renaixença* (Barcelona, 18 a 22-XII-1984), en premsa.

5. *Epistolari*, I, 45.

6. *Epistolari*, I, 202, 225; II, transcripció i notes per J. M. de CASACUBERTA-J. TORRENT i FÀBREGAS, Barcelona, 1967, 12-13, 39, 45.

7. *Epistolari*, I, 72, 80, 205, 207 i 218.

8. Tres exemples: Lord Byron, en dues ocasions, interrompé les octaves del *Don Juan* amb la inclusió de cançons, una d'elles, en sextets, sobre les illes gregues: «The isles of Greece, the isles of Greece!» (cant III); Lamartine, que, com Verdaguer, posà el relat en boca d'un vell, introduí en *La chute d'un ange*, composta en apleiats alexandrins, un «Choeur des cœurs du Liban» («Première vision»); Espronceda inicià *El diablo mundo* amb un cor que alterna amb una sèrie de solistes, entre ells, el poeta.

9. Amb tot, Verdaguer no se senti mai satisfet dels resultats obtinguts; així, en una carta adreçada al seu traductor castellà, Francisco Díaz Carmona, digué: «crea usted, mi buen amigo, que al pasar mi obra de un idioma a otro, ha ganado en belleza en algunos pasajes, como fuente enriquecida con nuevos e insuperables caudales, y, por lo que toca a su material, estructura, la misma variedad de metros que usted emplea se aviene mucho mejor a los varios tonos de mi composición que no el machacon alejandrino a que yo me ceñí, como obligado por imperiosa necesidad; pues en tal metro había yo vaciado, allá en mis primeras mocedades, la leyenda que fué como el embrión, y quizás mejor, el sumario de mi poema» (*Epistolari*, IV, transcripció i notes per J. M. de CASACUBERTA-J. TORRENT i FÀBREGAS, Barcelona, 1974, p. 88). Altrament, el 88, digué a Luís Alfonso: «tiene el defecto de estar todo en un metro, y metro francés (los alejandrinos). ¡Como que iba á ser un solo canto!» («Las Provincias», 28-XII-1888).

10. E. A. POE, *The Poetic principle*, dins *Poems and Essays*, introduction by A. LANG, London-New York, 1958, p. 92; *Nathaniel Hawthorne*, dins *ob. cit.*, 187.

11. *The Poetic principle*, 91.

12. *Hawthorne*, 187.

13. *The Poetic principle*, 91.

14. *Hawthorne*, 187.

15. *The Poetic principle*, 91-92.

16. Ch. BAUDELAIRE, *Victor Hugo*, dins *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et bibliographie par H. LEMAITRE, Paris, 1962, pp. 742-43.

17. Cf. *Epistolari*, I, 77, n. 5 i 6.

18. J. M. de CASACUBERTA, *La poesia religiosa en els esplets juvenils de Verdaguer*, dins *Estudis sobre Verdaguer*, Vic-Barcelona, 1986, p. 89.

19. La primera aparegué dins el volum *Nacional homenaje de las ciencias, letras y artes españolas al Sacratísimo Corazón de Jesús. 26 de junio 1881. Tarragona*, Barcelona, 1882, pp. 619-31 (n'hi havia hagut, però, una d'anterior, el 81; cf. *Epistolari*, III, transcripció i notes per J. M. de CASACUBERTA-J. TORRENT i FÀBREGAS, Barcelona, 1971, pp. 130, n. 3, i 226-27, n. 3); la segona, en volum solt, a Barcelona, el 1886.

20. Aquests anys, Verdaguer tingué la idea de compondre d'altres poemes, que, per diverses raons, deixà inacabats i que, fins que no disposem d'una bona edició crítica, són molt difícils d'estudiar. Així, per exemple, per indicació d'un banquer rossellonès, planejà un poema —o un conjunt articulad de «poesies»— sobre l'Eucaristia, que, a la fi, aparegué pòstum com a recull miscel·lani (cf. A. VASSAL, *Gènesis de les Eucaristi-*

ques, dins *Eucaristiques*, XXII, 11-17). Altrament, no sé si pels volts del 92, reprengué la idea del *Colom* i, poc temps després, potser inicià una mena de poema sobre Barcelona, molt semblant, pels materials publicats, al *Santa Eulària*.

21. Per exemple, en la *Llegenda*, la temptació, el crim i la penitència del protagonista, que conformen la trama del poema, són narrats amb un metre popular i llegendari, el romanç de set síl·labes. I, per contra, les aparicions celestes i les reflexions ideològiques, que en la segona part del poema interrompen el discurs llegendari, són narrades amb una forma noble i diversificada. Així, per formular, en la secció VII, la profecia que fa un enviat angèlic i, a la vegada, la seva liquidació al cap de nou-cents anys, que, amb dramatisme, narra en la darrera secció, utilitza un mateix tipus de combinació estròfica: el sextet, format per quatre alexandrins i dos hexasíl·labs. Altrament, a l'hora de narrar, en el cant XI, la «Invenció de la Verge», maneja, segons la veu dels que hi intervenen, dos tipus d'estrofa: 1) la de quatre decasíl·labs a la castellana, és a dir, de 5 + 5, per a la veu celeste; 2) la de sis decasíl·labs a la italiana, per a la del narrador i el bisbe.