

EL POEMARI DE «PÀTRIA» EN L'ÒRBITA DE «CANIGÓ»

Ricard TORRENTS

Propòsit

Si la crítica coetània de l'obra de Verdaguer en conjunt i d'alguns llibres en concret va subratllar-ne —negativament— la dualitat de forces que la inspiraven i d'estils en què es manifestava, la crítica actual tendeix a subratllar-ne la unitat i la coherència. Si un Joan Sardà assegurava que «hay en Verdaguer dos poetas distintos» i si un Ramon D. Perés demanava que «Verdaguer debería separar... sus dos naturalezas: de sacerdote poeta de lo divino, y de hombre poeta de lo humano»,¹ avui un Joaquim Molas conclou que «a despit de la dualitat, l'obra verdagueriana constitueix un organisme perfectament coherent», i que entre les contraposades forces vitals i imaginatives del poeta «no solament no es produí mai cap tensió o desajust, sinó que, des del primer moment, el poeta les sapigué articular en una sola unitat de sentit».²

La història de la recepció crítica de Verdaguer, que en els darrers anys ha progressat amb algunes notables aportacions,³ haurà de fer més llum damunt d'aquesta zona encara obscura del sentit global que les successives interpretacions crítiques han donat a l'obra del poeta nacional de la Catalunya moderna. Com i també haurà de donar compte —acudint a la sociologia— de l'acceptació ininterrompuda que extenses capes de la societat catalana dels darrers cent anys han dispensat a Verdaguer com a personatge. Però l'objecte de la present comunicació no és la recepció de Verdaguer. El meu propòsit és incidir en la tendència de la crítica actual a percebre i a raonar «la unitat de sentit» d'una obra —o les unitats de sentit d'unes obres— que ofereix dualitats de superfície. El volum *Pàtria*, que Verdaguer publicà ara fa cent anys, al cap de tres d'haver publicat *Canigó*, em proporciona l'ocasió de considerar una d'aquestes unitats, millor dit, els punts d'intersecció en què es produeix la unió entre el poema canigonenc i el recull de poesies patriòtiques.

Quan en el Colloqui sobre Verdaguer de l'any 1986 vaig abordar la gènesi de *Canigó*, hi vaig posar de relleu els seus antecedents, així com algunes de les seves concomitàncies.⁴ Els dos llibres dedicats a Montserrat, escrits entre 1877 i 1880 —hi deia— constitueixen el precedent literari immediat del segon gran poema èpic de Verdaguer i fins i tot es poden considerar com un pre-*Canigó* en la mesura que anticipen el tram de idees sobre el destí de Catalunya i el paper de l'Església catòlica subjacents a *Canigó* i en la mesura que el poeta hi provà algunes solucions formals que també aplicà a l'epos

canigonenc. Avui, continuant en aquesta mateixa línia, m'ocuparé del volum posterior, *Pàtria*, però no pas en si mateix sinó també en esguard de *Canigó*. L'ordre consecutiu de publicació d'aquestes obres, *Cançons de Montserrat* el 1879, *Llegenda de Montserrat* el 1880, *Canigó* el 1885 i *Pàtria* el 1888 és poc rellevant. Si n'examinem la gestació i els continguts, ens adonem que no hi ha una veritable successió sinó una superposició temporal, conceptual i estètica que les articula en un conjunt orgànic, per a caracteritzar el qual em serveixo de la metàfora orbital.

Entenc, doncs, que *Canigó* és al centre d'una òrbita en la qual es mouen els llibres montserratins i les composicions aplegades a *Pàtria*.⁵ Els límits cronològics d'aquesta òrbita van de 1878, quan el poeta hagué superat el període «atlàntic», fins a 1888, quan entrà en el període de la crisi. Entre 1878 i 1880 escriví els dos llibres sobre Montserrat, cap a 1879-80 empenyé el poema sobre els orígens històrics de Catalunya que el tingué ocupat fins a 1885; el 1881 concretà la idea d'aplegar un recull de poesies de tema patriòtic, que realitzà set anys més tard, el 1888. Podem parlar doncs de contemporaneïtat, si més no parcial, d'aquestes obres.

Ultra l'òrbita cronològica, però, hi ha l'òrbita conceptual, d'una banda, i la formal, de l'altra. L'ideari del Verdaguer d'aquell decenni tant pel que fa a la religió i l'Església com pel que fa a la societat i a l'ordenació històricopolítica de les nacions és la base de tota aquesta producció literària, una base compacta, ben travada i suficientment legitimada als seus ulls. Com a poeta, en canvi, Verdaguer es trobava més insegur. No podia repetir l'experiència de *L'Atlàntida*, una obra anacrònica i plena de fracassos a desgrat del reconeixement final en els Jocs Florals. Orientà, doncs, la vena èpica cap a temes i formes més moderns assajant solucions diverses. De la mitologia atlàntica i de la història hispànica passà a llegendaris montserratins i a la història catalana; del poema llarg en alexandrins passà a l'enfilall de romanços i cançons. Del poema de pautes clàssiques passà al poema de pautes romàntiques, amb el resultat, però, que els versos de Montserrat ja no eren pròpiament cap «poema» sinó un enfilall de cançons, odes, romanços. Calia recompondre el poema èpic llarg, la qual cosa Verdaguer intentà novament a *Canigó*. El tema dels orígens de Catalunya era nacional, modern i actual per als qui com el poeta estaven compromesos en els ideals del Catalanisme de la Restauració. La forma del poema seria una síntesi de les solucions atlàntiques i de les montserratines. Una sèrie de cançons, romanços, codolades, odes i fragments dramàtics hi figuraran com a peces autònomes i alhora com a integrants essencials del poema, estructurat en dotze cants i desenrotllat èpicament en una trena discursiva de múltiples fils. *Pàtria*, al seu torn, seria simplement un recull de materials d'alluvió posats sota un epígraf vagament temàtic, alguns dels quals, com veurem, procedeixen de *Canigó* i/o de *Montserrat*.

Composicions disponibles

Dels tres reculls verdaguerians tradicionalment considerats «miscellanis» el que té conté un nombre major de composicions és *Pàtria*. Si a *Caritat* el poeta aplegà trenta-tres composicions i a *Aires del Montseny* trenta-cinc, en canvi sumen quarant-sis les aplegades a *Pàtria*.⁶ Doncs bé, d'aquest total n'hi ha 25 (26) —més de la meitat— que foren compostes dintre del període de gestació i confecció de *Canigó*, que va de 1879/80 a 1885; i encara n'hi ha vuit més que ho foren en el temps que podem considerar —valgui la metàfora— com de ressaca canigonenca, o sigui en els mesos immediatament posteriors a la publicació del poema. Només unes dotze es poden datar abans de 1879 i la majoria d'aquestes dotze representa la producció patriòtica verdagueriana dels anys seixantès, com són les composicions premiades o presentades als Jocs Florals: «Los mossos de l'esquadra», «Manso», «Los Vigantans», de les quals no m'ocuparé aquí.

Entre les composicions coetànies de *Canigó* contingudes a *Pàtria* destaca un grup que foren concebudes en plena exploració física i bibliogràfica de la serralada pirinenca i esborranyades *in situ* algunes d'elles. Es tracta d'unes peces escrites en esguard del poema, però que en quedaren fora i que cal considerar en relació amb unes altres que, havent tingut en principi el mateix origen, hi foren integrades. Amb altres mots: atesa l'estructura «oberta»⁷ que prenia *Canigó*, el poeta compongué —o esborranyà— una sèrie de poesies estructuralment autònomes i funcionalment disponibles perquè s'hi poguessin engalzar o no. En aquest grup de composicions disponibles, «vacil·lants», es troben:

«Lo ram santjoanenc»

«Noguera i Garona»

«Lampègia»

«Eixalada»

Canigó

«Cançó del raier»

«Lo Ter i lo Freser»

«Fontalba»

Pàtria

«Los dos campanars»

Pàtria i Canigó

D'aquestes vuit peces, doncs, quatre caigueren del cantó del poema *Canigó*, tres del cantó de *Pàtria* i la darrera acabà incorporada tant en el recull com en el poema.

Ens detindrem en «Lo ram santjoanenc», una peça paradigmàtica inclosa en el primer cant de *Canigó*. Es tracta d'un romanç sobre el costum de clavar un ram de flors en forma de creu a la porta de les masies per tal de protegir-les del maligne. El romanç no és sinó la versió mètrica d'una prosa que Verdguer escrigué cap a 1880, quan tot just *Canigó* era el seu «somni nou». La prosa recull aquest costum, que Verdguer trobà viu al Vallespir, i la seva etiologia, on es manifesta d'una banda la malfiança de pagesos i pastors

davant dels «fargaires» i de l'altra l'admiració popular envers les riqueses minerals soterrades. Per al poeta no es tractava en aquells moments sinó de fer arplega de materials, en aquest cas folklòrics, com era habitual que fes en els seus viatges i excursions.

La versió en prosa de «Lo ram de Sant Joan» es troba entre altres anotacions de Verdaguier del primer temps de preparació de *Canigó* i va seguida d'una altra prosa breu sobre una «superstició» de la gent del Vallespir segons la qual «una medicina presa la nit de Sant Joan valia per nou vegades» i per això aquella nit es reunien «grans multituds» als banys de la Presta, ja que pensaven que els valia per una novena de banys medicinals. La prosa es troba en un estat de redacció acabat i en forma de rondalla⁸:

Lo ram de Sant Joan

En totes les cases del Vallespir se posa lo matí de Sant Joan un ram de flors en forma de creu damunt la porta forana. Les flors solen ser: la de Sant Joan, espècie de raïm de galàpat, que li posen sense poncella i en uns quants dies floreix, gojat que anomenen garronada, trescam i lliris. Si voleu saber de què ve aqueixa hermosa i cristiana costum, veu's aquí com m'ho explicaren a mi un dia de la vuitada de Sant Joan que m'hi esqueia.

En una de les masies del Vallespir, en aqueix moment no em recordo de son nom, hi havia una donzella bella com un pom de flors. Un jove fadrí que feia poc temps havia demanat treball en les fargues del ferro de la Presta, se n'era agradat, i ella, encara que ningú no sabia d'on era, li feia bona cara. De primer tots els diumenges a la tarda, a l'hora de dir lo rosari a la parròquia, l'anava a veure, i després tots los dies al sortir de la treballada. Vingué el dia de Sant Joan i la minyona, com és costum, de bona llevada, abans d'anar a la missa matinal, sortí a cercar la bona ventura i, encomanant-se al Sant, collí en honor seu l'herba del seu nom i la posà en forma de creu sobre la porta de casa seva.

Tornant de missa matinal, trobà vora el camí al fadrí fargaire i, començant d'enfilar raons i més raons, com una roma-guera que s'agafa a les faldilles, l'anà acompanyant fins a la masia. Ella se n'hi entrà i, veient que ell se quedava fora, lo convidà a seure en un tamboret o trespeus de fusta que hi havia dins lo marxapeu de la porta. Ell, com si no hi sentís, féu lo desentès. Lo tornà a pregar d'entrar i, veient que encara no ho feia, li demanà el perquè. Ell li respongué que per veure en lo llindar de la porta unes herbes que no li feien gaire olor. Ella, que dies havia desitjava saber son nom, li digué que si l'hi deia, trauria les herbes que tant lo mortificaven. Ell li respongué que era lo dimoni (que Déu ens en defensi), puix

aquest, quan l'hi demanen, no el pot negar. La donzella no sols no tragué lo ram de flors en forma de creu de casa seva, sinó que ho contà a ses veïnes i l'any següent se posà en totes les portes del Vallespir.

Recollida la rondalla, Verdaguer en féu una primera versió mètrica, però es limità a versificar-la, adoptant la forma del romanç, la més apropiada al contingut, i conservant el marc geogràfic del Vallespir. Encara no era escrita, doncs, en esguard de *Canigó*, com confirmen els primers esborranys i els primers índexs. Ara bé, quan el disseny del poema es completà i el primer cant quedà definit com un *proemion* per a les presentacions dels personatges i el plantejament de la trama argumental, llavors el poeta decidí d'incorporar-l'hi i adaptà el romanç a la nova situació. El costum del ram en forma de creu, situat en principi al Vallespir, fou estès a tot el Pirineu (cant I, vv. 231-236); i el «fadrí fargaire» esdevingué un «fallaire», per tal que el romanç, posat en boca d'un joglar i contenint l'allusió provocativa de fallaire-dimoni, donés pas a la batussa «entre els minyons del pla i los de la serra», premonitòria de la guerra entre catalans i moros, cristians i infidels. La forma del romanç, però, es mantenia i, així, aquell romanç ocasional i autònom era encastat coherentment a l'estructura orgànica del poema èpic: per la forma, interrompent l'estrofa mistraliana; per la matèria, introduint-hi l'element popular, propi de «L'aplec»; i, en fi, per la trama argumental, establint en el *proemion* un enllaç amb els fets de guerra, els quals restaven massa allunyats, ja que l'acció bèl·lica pròpiament dita és diferida fins al cant cinquè.

Un procés semblant es repetí en el cas de «Noguera i Garona», la cançó dels dos rius aranesos, composta pel poeta en les visites a la vall d'Aran els anys 1882-83.⁹ Aquesta peça acabà incorporada en el cant VIIè, «Desencantament», com aportació de la fada de Fontargent al desig de Flordeneu que a Gentil li sigui recordada la història i evocat el paisatge del seu reialme pirinenc. La cançó, una joia de lirisme i de malabarismes mètrics i rímics, descriu el curs oposat que segueixen aquells dos rius nascuts bessons en un mateix bressol i allunyats «com dos nins joguinejant» l'un vers la Mediterrània i l'altre vers l'Atlàntic. La darrera estrofa, ultra recordar el mite antic de la desavinença entre bessons, traeix l'autonomia que el poema tingué a l'origen, en posar anacrònicament en boca de la fada el retret de «mal paísà» i d'«espanyol que s'afrancesa» al Garona, perquè «du a la França la riquesa/ que en Espanya atesorà».

Com dos bessons havia ja vist Verdaguer els rius Ter i Freser i n'havia descrit la davallada dels cims fins a la confluència de Ripoll en termes d'una aposta consistent en una cursa:

—Qui a Ripoll arribi abans
pendrà a l'altre lo nom i la riquesa;
això també s'estila entre els humans.

Aquesta composició, «Lo Ter i lo Freser», que fins i tot en la mètrica té afinitats amb la dels rius aranesos, li és anterior de dos anys, ja que fou

escrita en les estades a Núria i a la vall de Ribes de 1880 i 1881 respectivament.¹⁰ En la primera part de «Muntanyes regalades», al cant VI, la goja de Ribes és la tercera de les set goges que intervenen en l'epitalami, mentre que a la segona part, en el cant VII n'hi intervenen solament tres, a part de Flordeneu; la de Ribes, però, no hi apareix i sí que ho fa, com hem vist, la de Fontargent amb la cançó de la Noguera i el Garona. En la seva intervenció la de Ribes descriu les galeries i el palau de les Coves, però també hauria pogut cantar la cançó del Ter i del Freser, o bé l'hauria pogut cantar en la segona part, si el poeta hagués cercat més simetries. En comptes d'això i mogut segurament per la raó, d'una banda, d'evitar la repetició del tema dels rius bessons i pel desig, de l'altra banda, d'eixamplar l'escenari pirinenc fins als extrems occidentals, separà, ell també, aquells dos poemes que eren tan bessons com les parelles de rius que cantaven. I així, inclogué «Noguera i Garona» a *Canigó* i deixà «Lo Ter i lo Freser» per a *Pàtria*.

Un altre cas interessant presenten el romanç de frontera «Lampègia», posat en boca de la fada de Lanós al cant VII, i «Eixalada», la codolada amb què Oliba narra els orígens del monestir de Cuixà a la fi del cant IXè. Totes dues composicions procedeixen de la primera fase de *Canigó*. El tema de Lampègia és gairebé segur que el poeta el conegué per les memòries que sobre el tema de la presència musulmana a la Cerdanya havien publicat l'any 1878 Sampere i Miquel i Antoni de Bofarull.¹¹ Tots dos autors tracten extensament el que més tard fou l'argument de *La tragèdia de Llivia*, de Víctor Balaguer: la filla del duc d'Aquitània es casa amb el governador musulmà de Cerdanya Abú-Nezàh i aquest matrimoni significa la pacificació del Pirineu. El califa Abderraman envia una expedició de càstig: el governador és mort i Lampègia raptada i conduïda a l'harem de Damasc. En memòria del fet fou construït un temple-monument al poble de Planès, a l'alta Cerdanya, al qual es refereix la conclusió del romanç:

Los vinents escatiran
si és mausoleu o mesquita
si l'han feta cristians
o moros de moreria. (VII, 341-344).

Sobre el tema dels orígens del monestir de Cuixà en el d'Eixalada, destruït per la venjança de la fada de Lanós unida al cavaller fadat d'Enveig, sobre la presència del tema en els esborranys més antics de *Canigó* i, en fi, sobre el paper decisiu que aquest episodi, aparentment secundari, va jugar en el poema, quan a punt estigué de portar al subtítol l'esment dels monestirs canigonencs, vaig ocupar-me en la comunicació presentada al col·loqui de l'any 1896.¹² Aquí em limito a observar que aquesta extensa codolada, igual que l'extens romanç de Lampègia no foren pas compostos —o no foren concebuts— en esguard del *Canigó* tal com el coneixem, i que, si a la fi hi foren incorporats, no fou pas sense resistències; amb altres mots, que l'un i l'altre, especialment «Lampègia», en podien haver estat exclosos i passar a *Pàtria*, si *Canigó* no hagués trencat la rigidesa formal de l'èpica clàssica i no hagués derivat cap a un enfilall d'«unitats d'efecte».¹³

Això ocorregué a dues altres composicions: «Cançó del raier», escrita els anys 82 i 83, quan el poeta veié baixar els raïers per les Nogueres i el Segre,¹⁴ i «Fontalba», composta a partir de la seva visita a Núria de 1880. Ni l'una ni l'altra no trobaren lloc a *Canigó* i se n'independitzaren formalment.

La vuitena composició d'aquest grup de composicions vacillants entre *Canigó* i *Pàtria* és «Los dos campanars». La seva accidentada història de traspassos és prou documentada en els testimonis del poeta mateix. Recordem-la ara breument, per tal de subratllar-hi fins a quin punt posa de manifest que entre algunes zones del poema èpic i el recull miscel·lani no hi ha una divisòria ben definida sinó un territori comú de peces intercanviables. «Los dos campanars», en paraules del poeta, «fou lo primer que escrigué» del poema i «anava en mon primer plan, com a final de la llegenda». En aquest lloc i fent d'epíleg es mantingué «Los dos campanars» fins que, «quan tot lo poema estigué llest, la pobreta se quedà fora de l'obra», o sigui, en fou exclosa quan *Canigó* es tancà en una estructura de dotze cants i el darrer prengué una funció conclusiva i himnica que feia extemporani o redundant un epíleg elegiac. Això ocorregué el 1884, en la darrera fase de la gestació del poema. Llavors «Los dos campanars» restà inacabada fins que el poeta, ja publicat *Canigó*, la repregué per a presentar-la a un certamen de Perpinyà de darrieries de 1886. A continuació la reproduïren algunes publicacions periòdiques i l'any 1888 el poeta la inclogué a *Pàtria* amb l'anotació suava esmentada. Però ja el 1889 autoritzà a Toldrà de Bordas que la inserís en l'edició catalano-francesa del poema. No la traduí, en canvi, el comte de Cedillo en la seva edició castellana de 1898. En la segona edició catalana, preparada pel poeta el 1901, era incorporada definitivament a *Canigó* sota l'epígraf d'«epíleg», amb una nota que repetia la informació donada a *Pàtria* i hi afegia la darrera vicissitud de l'elegia. De *Pàtria* no n'aparegué cap més edició en vida del poeta, però és gairebé segur que no n'hauria eliminat «Los dos campanars», repetint així el cas de nombroses composicions que es troben inserides en més d'un volum.

Composicions del cicle montserratí

Un segon grup de composicions de *Pàtria*, coetànies de *Canigó* i escrites en la seva òrbita conceptual, són les de tema montserratí, millor dit, les que procedeixen del cicle dedicat a Montserrat. Formen el grup cinc composicions:

- «A la Verge de Montserrat»
- «La reina dels Jocs Florals»
- «Les barres de sang»
- «Los poetes a la Verge de Montserrat»
- «Don Jaume en Sant Jeroni»

La primera poesia —dues poesies més de Verdaguer porten aquest títol— constitueix l'endreuca del volum i fou composta expressament per a encapçalar-lo. És una síntesi perfecta del pensament de Verdaguer sobre la pàtria

expressat en magnituds geogràfiques. En forma de pregària invoca la protecció de la «Reina gentil» sobre —diu— «la nostra Pàtria» (cal entendre el Principat) en la primera estrofa; la segona estrofa invoca la protecció per a «ses germanes,/a València en son verger,/en sa mar l'Illa Daurada». L'última invocació és per a «tota l'Espanya».

La segona poesia, «La Reina dels Jocs Florals», és un romanç de 1883 en què Verdaguer, en clau autobiogràfica, identifica pàtria, Montserrat i poesia. La mateixa identificació apareix a «Los poetas a la Verge de Montserrat», però hi afegeix que els poetes són objecte de la protecció privilegiada de la Verge, per tal que puguin acomplir llur tasca en el món.

Sobre «Les barres de sang» i «Don Jaume en Sant Jeroni», cal remarcar aquí que, procedents dels llibres sobre Montserrat i escrites a l'inici de la gestació de *Canigó*, foren també incloses a *Pàtria*, a diferència de les dues composicions que acabem de comentar, «La reina dels Jocs Florals» i «Los poetas a la Verge de Montserrat» que seguiren el camí a l'inrevés: procedents de *Pàtria*, el poeta les inserí a l'edició de *Montserrat* de 1889, on aplegà totes les poesies montserratines llevat de la «Llegenda», la qual el mateix 1889 també fou reimpresa pel seu primer editor, en Ramon Anglada de Vic.

Si faig esment d'aquest trasvasament de composicions d'un lloc a l'altre és per a posar de manifest alguns encavalcaments triples entre *Montserrat*, *Canigó* i *Pàtria*, als quals podríem encara afegir una altra peça sobre la figura del rei Jaume I, el romanç «Lo gegant i la cativa», que Verdaguer llegí l'any 1882 davant un grup de valencians del Rat Penat que visitaven Catalunya. Jaume I, el rei de les terres catalanes, esdevingué per al poeta, en aquests anys de producció de tema patriòtic, el personatge històric predilecte. No sols li dedicà el «Discurs presidencial dels Jocs Florals de Barcelona de 1881» i les composicions que acabem d'esmentar inserides a *Montserrat* i a *Pàtria* —o a tots dos reculls alhora— sinó que fins i tot trobà un lloc per a ell a *Canigó* quan, per tal d'evitar l'anacronisme flagrant en què hauria incorregut, convertí l'abat Oliba en visionari profètic i li féu pressentir la plenitud nacional dels temps de Jaume I en el moment que Catalunya tot just naixia amb la plantació de la creu al cim del Canigó:

¿qui sap si algun nostre hèroe formidable

ha d'aixecar sa espesa immesurable

de gran conqueridor? XII, 411-413.

Aquest pressentiment de «Catalunya la gran», Verdaguer el repetí en la figura de Guillem de Montrodon, preceptor de Jaume I, en l'episodi de la infància del rei contat a «Lo pi de les tres branques» a què em referiré més endavant.

Les composicions de 1884 al Santuari del Mont

Verdaguer desenrotllà la imatge de l'àguila fent un joc de mots a la poesia «Davant d'un mapa», adreçada a Marià Aguiló, «l'aguiló de nostra Catalunya», composta l'any 1884 al Santuari del Mont, quan *Canigó* ja es trobava

en la fase final. L'estada del poeta en aquell santuari situat entre el massís del Canigó i la plana de l'Empordà fou d'una gran fecunditat literària. Aquí ens interessa de discriminar el grup de composicions d'aquells mesos que passaren les unes a *Canigó* i les altres a *Pàtria*.

Les més remarcables de les primeres són les dues cançons de la goja de Banyoles i de la fada de Roses, que formen part de «Muntanyes regalades» al cant VIè. En la de Banyoles el poeta recull la llegenda de l'Estany i de les Estunes, els palaus on habiten les aloges que teixeixen vels subtils amb què agafen els pescadors i els vianants. En la de Roses poetitza l'activitat de la pesca de coral que es feia a Begur. La introducció d'aquestes dues fades, exteriors a l'àmbit geogràfic del poema, degué ésser tardana, ben segur que no anterior a l'estada que el poeta féu en aquells indrets l'any 1884. De la mateixa època daten les tres composicions de tema gironí inserides en el darrer cant: són la referència que les fades de Roses i de Banyoles fan conjuntament a les muntanyes de sorra de Begur, la llegenda sobre el drac de l'estany de Banyoles i la dels orígens del monestir de Sant Pere de Roda.

Paral·lelament Verdaguer emprengué una sèrie de treballs literaris en prosa i en vers inspirats en temes gironins. Dos d'aquests darrers passaren a *Pàtria*: «Lo pare Falgars»¹⁵ i «A la verge del Mont», als quals probablement podem afegir «L'Empordà».¹⁶

Composicions sobre l'enyorament

Hi ha a *Pàtria* un grup de quatre composicions sobre el tema de l'enyorament, que no són precisament de l'època en què Verdaguer, viatjant per l'Atlàntic, pogué enyorar Catalunya, sinó posteriors. Es tracta d'«Enyorança», que el poeta va compondre per encàrrec d'Eusebi Güell l'any 1884, per a encapçalar un àlbum d'homenatge a la infanta Pau de Borbó, casada amb el príncep de Baviera; «L'emigrant» i «L'uny de ma terra», compostes a les darreries del decenni de 1870, i per últim «L'oreneta», de 1881. Pel que fa al sentiment d'enyorança i al tractament literari que li donà Verdaguer, no m'hi referiré sinó en la mesura que concerneixen *Canigó*. Destaca en primeríssim lloc el «Cant de Gentil», on l'*alter ego* del poeta expressa el sentiment amorós en termes d'enyorament d'una felicitat perduda, la de la infantesa, i d'una felicitat inassolida i inassolible en comunió amb la natura. En segon lloc l'enyorament apareix en els comiats de les fades, en el darrer cant del poema. Expulsades dels llocs de llur reialme, planyen amb veus humanes l'allunyament. Si bé l'enyor, com ja ha subratllat la crítica moltes vegades, constitueix una font d'inspiració que recorre l'obra verdagueriana de cap a cap i en especial la religiosa o mística, és en els passatges de *Canigó* esmentats i en les composicions coetànies inserides a *Pàtria* on el poeta elaborà una veritable poètica de l'enyorament en totes les seves manifestacions; l'amor i la poesia, la vida humana i l'existència individual, els lligams amb la comunitat i la pertinença a un territori són vistos en clau d'enyorament. La dualitat habita el cor de l'home. L'home romàntic —com Gentil— es troba en el món com

un exiliat. El poeta no fa sinó recordar la pàtria de la poesia, que és el cel.

Composicions posteriors a Canigó

La prolongació de *Canigó* en *Pàtria* es posa de relleu en la producció del període que he qualificat com de «ressaca» canigonenca. Hi ha en primer lloc els versos i les estrofes amb què el poeta retocà i completà «Los dos campanars» a darreries de 1886, als quals ens hem referit anteriorment. Hi ha també «La corona», una curiosa composició, amb aparences d'*impromptu* epistolar escrit a començaments de 1887 en resposta de gratitud als amics del Rosselló que havien regalat al poeta una corona de llorer en or. Verdaguer hi fa una referència explícita al poema *Canigó* en aquests termes:

Les flors, prou les conec, són les mateixes
que trobí en eixes valls quan emprenia
l'assalt de les *Muntanyes Regalades*,
castell del meu amor i mes delícies.

A més de l'autocitació, el fragment conté la valoració de *Canigó* en termes d'«assalt» i de «castell», uns termes guerrers que són aplicats a l'empresa literària de la confecció del poema i que cal relacionar amb el viratge espiritual i professional que Verdaguer donà a la seva trajectòria d'eclesiàstic i d'escriptor a partir de 1886. Recordem només la importància del viatge a Terra Santa la primavera d'aquell any i la decisiva estada al Bac de Collsacabra l'estiu següent. En carta a Collell féu balanç de la seva vida —tenia quarant-un anys— amb la frase *male omnia feci*.¹⁷ Collell es referia al Bac de Collsacabra i a l'estada del poeta en termes de «reposador de l'àliga». Ell, a la darrerria de la vida, encara parlava del seu «gloriós romiatge per les muntanyes i ermitatges del Pirineu» i deia que «un cop acabat el recull de les grans impressions per a la confecció de mon poema *Canigó*, fou quan me n'aní a reposar en aquest paratge...».¹⁸ L'òrbita, doncs, de *Canigó*, no es tancà amb la publicació del poema, sinó que es prolongà fins a *Pàtria*.

Una peça essencial d'aquesta òrbita en la fase final és «Lo pi de les tres branques», que Verdaguer va compondre l'any 1887 després de visitar el Berguedà. En aquest romanç sobre un episodi de la infantesa del rei En Jaume, Verdaguer féu un altre cop la síntesi —potser la més reeixida de totes— dels seus sentiments patriòtics i de la seva visió del passat i del futur de la pàtria; Guillem de Montrodon, acompanyant del rei infant,

Veu Catalunya la gran
fer-se més gran i més àmplia,
robant als moros València,
prenent-los l'Illa Daurada.

Sota aquell arbre que simbolitza la Trinitat divina alhora que els països catalans, i davant el rei que serà «lo lligador d'eixa garba», demana que el pi de les tres branques sigui «l'arbre sagrat de la pàtria».

Del mateix any 1887 és la composició «En la mort d'en Francisco Casas i

Amigó», que reprèn la concepció de la poesia com a enyorament i que està en relació amb les poesies sobre aquest tema esmentades més amunt.

Les odes

Si deixem de banda les dues composicions «L'Arpa» i «L'Empordà» que, tot i que també són coetànies de *Canigó*, inauguren en l'obra de Verdaguer una línia nova, la dels records de la infància, que arribarà a plenitud en el recull d'*Aires del Montseny*, resta per considerar un grup de poesies de *Pàtria* que contenen el gruix d'afinitats ideològiques més dens i més coherent amb *Canigó*. Són les quatre odes següents: «A Barcelona», de 1883, «La palmera de Jonqueres», acabada el mateix any, «Soletat», escrita en bona part al Mont l'estiu de 1884, i «Lo Farell», de 1885, composta sota els estímuls que el poeta rebé de la seva participació en la qüestió del *Memorial de greuges* presentat al rei Alfons XII i l'actitud hostil amb què hi respongueren el govern i els polítics de Madrid.

No em detindré a examinar com i fins a quin punt aquestes composicions majors de *Pàtria* es troben dins l'òrbita ideològica de *Canigó*. Assenyalaré només dues qüestions. La primera és que representen el tombant civil, actualitzat i bèl·ligerant de la poesia patriòtica de Verdaguer en contrast amb el to medievalitzant, floral, elegíac, que fins llavors havia tingut. En segon lloc, Verdaguer hi formula en termes poètics l'antinòmia nacional de Catalunya-Espanya (Castella) que tindrà una vigorosa continuïtat en la poesia civil catalana. Impregnat com estava de les idees de Col·lell, a qui féu prologar *Pàtria*, el Verdaguer d'aquestes composicions es trobava lluny del Verdaguer de Vic que s'inflamava amb les gestes d'en Bac de Roda, tant com amb les del general Manso, d'Hèrcules, de Colom o de la batalla de Lepanto. El catalanisme combatiu d'aquells dos eclesiàstics durant la dècada dels vuitanta no es satisfieia de la pura reivindicació de les figures del passat ni acceptava l'assimilació espanyola, sinó que reivindicava la capitalitat de Barcelona, la indústria, el dret, el comerç, l'escola i, al capdavant, la recuperació nacional de Catalunya. D'aquest ideari nasqué *Canigó*, un poema medievalitzant, però amb projecció vers el present i el futur, així com de l'òrbita de *Canigó* nasqué *Pàtria*.

Notes

1. J. SARDÀ; *La literatura catalana en 1889*, dins *Obras escogidas*, vol. I, Barcelona, 1914, p. 217; PERÉS, Ramon D.; *Hojeando libros*, «La Vanguardia», 25 de novembre de 1888.

2. J. MOLAS et alii; *Història de la Literatura Catalana 7*, editorial Ariel, Barcelona, 1986, pp. 228 i ss.

3. Isidor CÒNSOL; *Jacint Verdaguer. Història, crítica i poesia*, Edicions del Mall,

Barcelona, 1986; PARÉ, Josep; *La recepció immediata de «Canigó» a la premsa (1885-1890)*, dins *Anuari Verdaguer 1987*, Eumo Ed., Vic, 1988, pp. 175-186; VINYES, R.; *Ciència i caritat. La tradició comunista catalana*, Revista «Nous Horitzons» 106, pp. 14-34.

4. R. TORRENTS; *Contribució a l'estudi de la gènesi de «Canigó»*, de Verdaguer, dins *Anuari Verdaguer 1987*, op. cit. pp. 71-98.

5. No exclusivament. També s'hi integren *Caritat*, recull heterogeni aplegat i publicat precipitadament el 1885, i *Lo somni de Sant Joan*, que escriu i publicà en dues fases el 1882 i el 1887 i que constitueix un intent de poema llarg èpico-místic.

6. Dono a l'expressió «recull miscel·lani» el valor més directe del diccionari, «recull d'escrits sobre matèries varies», i no entro a discutir la qüestió de la unitat o dels graus diferents d'unitat que presenten els nombrosos llibres verdaguers formats per composicions autònomes. Em sembla legítim de qualificar de miscel·lanis els tres reculls esmentats, *Caritat*, *Pàtria* i *Aires del Montseny*, si més no per a caracteritzar-los com un grup que es troba, pel que fa a la unitat temàtica, força distant d'un segon grup que compta amb títols com *Idillis i cants místics*, *Flors del Calvari*, *Al Cel*, *Eucarístiques*, i molt més distant d'un tercer grup format per *Montserrat*, *Sant Francesc*, *Jesús Infant*, *Flors de Maria*. (Aquesta qüestió va despertar en el Col·loqui un viu debat sobre les diverses solucions que Verdaguer assajà en la confecció dels seus poemes llargs i de les seves col·leccions de poesies curtes).

7. Sobre la qüestió de l'estructura de *Canigó*, «prodigios enfilall de poemes curts, independents l'un de l'altre», i sobre la descomposició del poema en «unitats d'efecte», vegeu les noves aportacions de Joaquim MOLAS, *Els poemes llargs de Verdaguer: ideologia i forma. Notes per a una primera aproximació*, dins *Anuari Verdaguer 1987*, op. cit., pp. 19-31.

8. Transcriu el manuscrit amb ortografia regularitzada i no entro en qüestions de detall sobre el text. M'ha procurat el manuscrit Josep M. Solà i Camps.

9. Cfr. Josep M. de CASACUBERTA; «La tradició aranesa sobre l'oposició de les direccions d'ambdós rius, li inspirava llavors (1883) —si no li havia estat inspirada allí mateix un any enrera— la poesia «Noguera i Garona» que la fada de Fontargent declama en el cant VII de *Canigó*», *Excursions i sojorns de Jacint Verdaguer a les contrades pirinenques*, dins *Estudis sobre Verdaguer*, Vic, EUMO/Editorial Barcino/ Institut d'Estudis Catalans, 1986, p. 197.

10. Cfr. CASACUBERTA, op. cit., p. 170.

11. *Ibid.*, p. 167 i s.

12. *Contribució a l'estudi de la gènesi de «Canigó»*, de Verdaguer, op. cit., p. 90 i ss.

13. La crítica coetània no aprecià o no s'adonà de la complexitat conceptual i formal de *Canigó* i qualifica de «digressions» que entorpien la trama peces com «La Malcida». Pel que fa a «Eixalada» i a «Oliva», vegeu com Ramon D. PERÉS opinava: «Me limitaré a exposar aquí los dos [defectos capitales] que considero menos leves. Es el uno la intrusión en el canto noveno del fragmento titulado *Eixalada* ... No, no era aquel el sitio para referir historias de derruidos monasterios; la verdad, la Naturaleza misma, exigían allí únicamente llanto, y no leyendas... El fragmento en cuestión sobra de todo punto, y es, además, poco afortunado, porque ni el metro, de sabor antiguo y clásico, pero raro, desusado y poco agradable, ni las bellezas intrínsecas... ni la escasísima relación que tiene con la obra hacen simpático este episodio que acaso hubiera sido mejor suprimir... Mucho podría descartarse también de la escésiva importancia que en el canto décimo se da al personaje secundario Oliva, a su monasterio de Ripoll y a la

detalladíssima descripció que de la portalada de éste, dibujada por el mismo Oliva, hace el poeta». *A dos vientos*, 1892, p. 286.

14. «Molt s'interessà també, tot vorejant el Segre, per l'actiu tràfic fluvial que hi feien el raiers a la feina dels quals dedicà una bella poesia. Degueren ser preses aquell mateix dia les curioses dades sobre el vocabulari especial i altres aspectes del dit ofici consignades a la libreta Z i que el poeta devia tenir a la vista en compondre la cançó esmentada, d'alguns versos de la qual trobem un primer esbós precisament al costat d'aquelles anotacions». J. M. de CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 194.

15. Aquesta composició, que porta el subtítol «tradicció empordanesa», és una variant de la llegenda contada al cant V, «Tallafarro», versos 31-44, sobre sant Guillem de Combret, on Verdaguer anota que era una «tradicció popular» al Vallespir.

16. Sobre l'estada i l'activitat literària de Verdaguer a Banyoles i al Mont vegeu CASACUBERTA, *op. cit.*, pp. 213-217; també Modest PRATS, Joan CARRERES, *Verdaguer a la Mare de Déu del Mont*, Salt, edicions del Pèl, 1984.

17. *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. V, carta 565.

18. Pròleg inèdit a un llibre sobre santuaris marians de Catalunya que Verdaguer projectava de publicar cap a la darrerria de la seva vida.