



VOLUM 2

Consell Editor

ROSA CABRÉ (Universitat de Barcelona)
VITTORIO CITTI (Università degli Studi di Trento)
CARLES GARRIGA (Universitat de Barcelona)
MONTserrat JUFRESA (Universitat de Barcelona)
JORDI MALÉ (Universitat de Lleida)
ALAN YATES (University of Sheffield)

AULA CARLES RIBA

FORMES MODERNES DE L'ÈPICA

(DEL SEGLE XVI AL SEGLE XX)

Edició a cura
d'EULÀLIA MIRALLES i JORDI MALÉ



Santa Coloma de Queralt
2008

SUMARI

Presentació	9
EULÀLIA MIRALLES, <i>Muses i Fama: notes per a la lectura del Lepant</i> de Joan Pujol	11
MIREIA CAMPABADAL, <i>D'èpica catalana setcentista</i>	000
ROSA CABRÉ, <i>Cap de ferro</i> , de Francesc Pelagi Briz, un poema èpic?	000
EUSEBI AYENSA, <i>El tema almogàver en la literatura grega i catalana dels segles XIX i XX. Bases per a una nova èpica</i>	000
CARLES GARRIGA, <i>L'Indíbil i Mandoni</i> d'Àngel Guimerà	000
XOSÉ AVIÑOÀ, <i>El sentit èpic de la música: de Wagner a Felip Pedrell i Enric Morera</i>	000

Primera edició en català: XXXXXX del 2008

© *d'aquesta edició:* Obrador Edèndum S.L., 2008

© *dels textos:* Eusebi Ayensa, Xosé Aviñoà, Rosa Cabré, Mireia Campabadal, Carles Garriga, Eulàlia Miralles, 2008

Publicat per: Obrador Edèndum S.L.
Plaça de la Llibertat, 5
43420 Santa Coloma de Queralt
correu@obradorendum.cat
www.obradorendum.cat

ISBN: 978-84-XXXXXX-XXX
Dipòsit legal: T-XXXX-08

Maquetació: Ana Griñón
Disseny gràfic: Atipus
Impressió: Gràfiques Moncunill

Aquest llibre ha estat editat mitjançant un ajut ARCS de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya (2006/ARCS2/00057) i un altre de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona.

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment (incloent-hi la fotografia i la informàtica), feta sense l'autorització escrita del titular del copyright, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, és prohibida sota les sancions establertes per les lleis.

PRESENTACIÓ

Aquest volum recull les intervencions de la jornada «Formes modernes de l'èpica (del segle XVI al segle XX)», organitzada per l'AULA CARLES RIBA i celebrada a la Universitat de Barcelona el 18 de maig de 2007.

L'objectiu de la jornada va ser estudiar l'evolució d'un dels gèneres més representatius de l'antiguitat clàssica dins la cultura catalana moderna i contemporània. En l'extens període comprès entre finals del segle XVI i començaments del segle XX, l'èpica no va deixar de ser conreada pels poetes catalans, encara que fos en altres llengües; i, a més, la seva influència es va estendre fins a modalitats literàries diferents, com ara la tragèdia, i a altres arts, com ara l'òpera. Tant el seu conreu literari com les seves irradiacions al teatre i la música van ser l'objecte de les sis ponències de la jornada, que ara es publiquen.

Amb aquesta jornada, l'AULA CARLES RIBA enceta una nova línia d'investigació dedicada a l'estudi de la pervivència i transformació dels gèneres antics en els temps moderns. Una línia que, alhora, prolonga la central del grup, sobre l'estudi de la presència i el paper dels clàssics i l'humanisme en la nostra història cultural.

L'AULA CARLES RIBA, reconeguda com a Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya, va tenir una primera etapa als anys setanta a la Universitat de Barcelona, i va reprendre el seu funcionament el 1998 amb professors de filologia catalana i filologia grega de la UB i de la Universitat de Lleida, als quals se n'han afegit de la Universitat de Girona i de la Universitat Oberta de Catalunya. Actualment està integrada per: Carles Miralles, president; Rosa Cabré i Montserrat Jufresa, directores; Roger Canadell, Carles Garriga, Eulàlia Miralles, Josep Murgades i Jaume Pòrtulas, vocals; i Jordi Malé, secretari.

MUSES I FAMA:
NOTES PER A LA LECTURA DEL *LEPANT* DE JOAN PUJOL

EULÀLIA MIRALLES
*Institut de Llengua i Cultura Catalanes. Universitat de Girona**

En el segle XVI, en els territoris de llengua catalana, l'èpica, conreada en la llengua pròpia, en llatí i en castellà, és un gènere poètic que té una presència remarcable. Els estudiosos que s'han esmerçat a oferir visions globals de la poesia èpica hispànica del període, Frank Pierce amb el ja clàssic *La poesía épica del Siglo de Oro* i fa ben poc Lara Vilà amb *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, han deixat de banda l'èpica que fou escrita en llengua catalana. Tot amb tot, el *Lepant* de Joan Pujol, redactat poc després de la batalla i publicat a Barcelona per Pere Malo l'any 1573, s'ha de situar i s'ha d'estudiar en aquest context.

L'èpica culta és, aleshores, un gènere que compta amb el beneplàcit dels lectors: sabem que durant els últims anys del segle XVI augmenta a Catalunya la lectura de poemes èpics escrits en castellà, italians (en versió original, traduccions o versions), etc., i que el procés és paral·lel al que passa a la resta de la Península.¹ Desconec quina fou la difusió del *Lepant* de Pujol en àmbit hispànic, però les obres de l'impressor Pere Malo degueren gaudir d'una bona distribució i és conjecturable que l'obra de Pujol se'n pogués beneficiar.²

* L'article s'inscriu en la línia de recerca dels projectes HUM2006-08326 i 2005SGR-00129. Pep Valsalobre, amb qui preparo l'edició de l'obra poètica de Joan Pujol, ha fet una lectura atenta del text i m'ha brindat suggeriments molt vàlids.

¹ Veg. Chevalier 1976: 104-137 i Peña 1997: 147-148 i 196-198.

² Tot i que ara sabem que la famosa impremta que apareix al *Quixot* no era la seva, sinó la de Sebastià de Cormellas, Malo publica a les seves premses obres de Joan Lluís Vives, Pere Joan Nunyes, Llorenç Palmireno, Àngel del Pas i Pincard, Pere Màrtir Coma, etc.; també del sard Antonio de Lofras-

Chevalier (1976: 111) diu que l'èxit dels poemes èpics s'ha de relacionar «con el empuje del nacionalismo español en el siglo XVI. Este nacionalismo ardiente, alimentado en los triunfos europeos de Carlos V y la conquista de América, engendra una serie de representaciones grandiosas» que tenen la seva màxima expressió en les «Caroleidas» i en general en l'èpica filípica. Els seus lectors són molts i el prestigi de l'epopeia en àmbit hispànic a finals del segle XVI i principis del XVII és doncs, com ja he dit, remarcable.³

S'han ocupat del *Lepant* de Pujol, amb diversa fortuna, Karl-Heinz Anton, que ha fet l'única edició moderna que tenim, divulgativa, de l'obra poètica del mataroní (Pujol 1970), Antoni Comas (1971a; 1971b), Jaume Vellvehí (1992) i Eulàlia Duran (1994). El cant de Pujol hauria de ser considerat entre els poemes èpics importants del Cinccents, i no perquè estigui escrit en català i no en conservem cap altre de similar en aquesta llengua, ni per la seva extensió, que és més aviat reduïda, sinó tant pel seu valor literari com pel fet que és dels primers a inaugurar, en el gènere èpic, la temàtica lepantina a la Península.

De 1573, és a dir, del mateix any que el poema de Pujol, data l'*Austriadis carmen* de Juan Latino, en llatí i en dos cants, però amb llicències d'impressió de finals de 1572; ara bé, potser l'ori-

so, autor del *Verdadero discurso de la gloriosa victoria que N. S. Dios ha dado al serenísimo don Joan d'Àustria contra l'armada turquesca*, que ha estat identificat com una de les fonts històriques del *Lepant* de Pujol (Duran 1994: 273-274); i, encara, de Joan Lluís Vileta, a qui l'unia una estreta relació amb el poeta mataroní, com veurem més endavant. Per a un catàleg, tot i que incomplet, de la producció de l'impressor, veg. Viada 1918-1919; 1920-1922; segons el mateix Viada (1920-1922: 227) Pere Malo és l'impressor que publica més relacions sobre la gesta bèl·lica de Lepant (m'ho confirma Montserrat Lamarca, que prepara el catàleg tipobibliogràfic de les impressions barcelonines del segle XVI).

³ Els factors d'èxit de l'èpica són variats: «Por corresponder al triunfante nacionalismo español del siglo XVI, por satisfacer el anhelo de ver celebradas en verso las hazañas de capitanes y conquistadores, gustó a un extenso público en el que debieron de dominar los caballeros. Por la materia histórica que trataba interesó a los cronistas de España y de América. Por el valor reconocido al género, por la abundancia de recursos retóricos que manejaba, por la cantidad de sentencias que ofrecía, apasionó al público de los doc-tos» (Chevalier 1976: 136-137).

ginal que Pujol va deixar per a la impremta també estava pràcticament llest l'any 1572. El primer de maig d'aquest any moria Pius V, personatge clau en el desenvolupament dels fets de Lepant i en el *Lepant* pujolià; així, sembla de bona lògica pensar, tot i que no és una dada concloent, que Pujol hauria fet referència a la mort del papa si el poema hagués quedat tancat després d'aquesta data. D'una altra banda, a la llicència d'impressió d'Hernando de Toledo, datada el mes de maig de 1573, es diu que l'obra relata fets «acerca de la victòria que nostre Senyor fonch servit donar al christianíssim don Joan de Àustria contra l'armada del turc lo any passat de setanta-y-hu» (f. 2v): o bé es tracta d'un error, que sembla improbable, o bé fou redactada anteriorment a la data que hi figura; en aquesta llicència només es fa referència al text lepantí, no a la resta de la producció poètica de Pujol que trobem a l'edició (sí que s'esmenten, en canvi, «les invencions y altres cants de amor que en la present obra van» en la llicència de Joan Palau, que també és del mes de maig de 1573; f. 2).⁴ A més, si fem cas de l'autor, la intenció última que el guia a publicar és el poema èpic i, pel que fa a la resta, diu que aprofitant l'avinentsa ha afegit, a la fi del cicle de Lepant, «una altra invenció [la *Visió en somnî*] y unes obres espirituals y més gloses sobre mosèn Ausiàs March fetes per aver-m'o manat V. M. [Jeroni de Pinós]»; ho corrobora, d'altra banda, el fet que al títol del volum no hi hagi cap referència expressa a la resta de composicions poètiques que el conformen (tot amb tot, això també podria ser una concessió a l'impressor, o bé una imposició d'aquest, que de ben segur tenia clar que el de Lepant era un tema que presentava bones expectatives de venda). Així, si no vaig errada, el llibre hauria estat preparat en dos moments: en el primer només hi havia el cicle lepantí (i, possiblement, la llicència d'Hernando de Toledo) i, més endavant, s'hi haurien afegit la resta de composicions.

Els «poemes de Lepant» constitueixen un nucli important en l'obra poètica de Joan Pujol. Quan parlo dels «poemes de Lepant» o del cicle de Lepant em refereixo al conjunt de composicions del mataroní, a més del poema èpic *Lepant*, que tracten d'aquest epi-

⁴ Per als problemes en la datació de l'edició, que és certament de 1573, veg. Balsalobre 1994: 106, n. 4.

sodi històric. L'edició pujoliana de 1573, que molt probablement va ser controlada pel mateix autor, es pot dividir en tres blocs clarament diferenciats: d'una banda, el cicle de Lepant (f. 3-65); d'una altra, les obres que engloben tot allò que té relació amb Ausiàs March i amb Joan Lluís Vileta —amb excepció del poema llatí de Vileta sobre Lepant i de les glosses que en va fer Pujol, que pertanyen al primer bloc—, i que funcionen com a transició entre el primer i el darrer bloc (la *Visió en somni*, el *Cant del profit que·s pot traure del maldir* o *Cant dels maldients*, el *Cant als folls servents de Cupido* i tres glosses de March; f. 65v-88); i, finalment, les «Obres spirituals» (f. 88-103v); a mode de cloenda de l'edició trobem un acròstic (on es llegeix «Joan Pujol, prevere de Materó») endreçat «Al lector» (f. 103-104v).⁵ Els «poemes de Lepant», el cicle lepatí, s'ha d'entendre com un conjunt perfectament travat que es divideix en les parts següents: d'una banda, les dedicatòries, en prosa i en vers, a Jeroni de Pinós (f. 3-5); en segon terme, el *Lepant* (argument de la història i els tres cants; f. 5-55); en tercer lloc, els versos llatins de Vileta sobre la batalla i la glossa de Pujol (*Introducció de l'autor dels següents latins versos; De mira et singulari victoria quam nupter divino favore ab ingenti turcarum classe reportavit dominus Ioannes ab Austria, classis christianae invictissimus imperator. Ludovicus Ioannes Viletanus, barcinonensis; Traducció de l'autor dels sobredits latins versos*; f. 55v-62); i, finalment, els poemes laudatoris a l'autor (de Jeroni de Pinós i Joan Francès Compte⁶) i les respostes d'aquest

⁵ L'obra poètica de Joan Pujol ens ha pervingut per la citada edició de Barcelona, Pere Malo, 1573, i per un manuscrit de principis del segle XVII que no és autògraf (tal i com ja ha explicat Balsalobre 1994: 106, n. 5) i del qual desconeixem les circumstàncies de còpia (és a la Biblioteca Mazarine de París; a partir d'ara BMP, ms. 4495). En el present article cito del text imprès a Barcelona al Cinccents si no indico el contrari (l'edició moderna d'Anton [Pujol 1970] és feta sobre el manuscrit, tot i que incorpora algunes lliçons de l'imprès, i no té en compte, perquè no la coneix, l'edició que en va fer Tassu abans de 1837 i que recupera els versos inicials perduts del manuscrit parisenc, que avui és acèfal i àpode). Tot amb tot, val a dir que l'edició de 1573 no recull la totalitat de l'obra del prevere mataroní i que el manuscrit, més tardà, és més complet, amb una quarantena llarga més d'obres, majoritàriament de temàtica religiosa.

⁶ Per a la grafia del nom de l'autor de les *Il·lustracions dels comtats de Rosselló, Cerdanya i Conflent* segueixo Joan Peytaví (en premsa).

(f. 62v-65). Les dedicatòries a Pinós i els poemes laudatoris funcionen com a proemi i cloenda del cicle de Lepant en l'edició cincentista, tanquen un cercle (els poemes laudatoris no són ni al principi ni al final del volum imprès, tret poc habitual, sinó després de la glossa de Vileta), mentre que el *Lepant* és la primera part i l'obra de Vileta i les glosses de Pujol són la segona part d'aquest conjunt (Pujol ho considerarà així i, acabat el *Lepant*, podem llegir: «Fin del tercer cant y de la primera part»⁷).

El poema èpic, el *Lepant*, té gairebé 1.600 versos i es divideix en tres cants, cada un dels quals comença amb un breu resum en prosa dels fets que hi són cantats. Al cant primer, veurem, diu el poeta, «com l'any 1570 Selim, lo gran turch, ab una poderosa armada anà sobre la yslla de Chipre y la prengué a pactes sens voler servir aquells, y lo que·s concertà entre lo rey Philip d'Espanya y los venecians per intervenció del sanct pare Pio quint» (f. 5v). En el segon ens serà relatat «com, per intervenció del sant pare Pio quint, fou refeta la Liga y com lo rey Philip féu general de l'armada a l'invencible príncep don Joan de Àustria, germà seu, y la potent armada que féu lo gran turch y lo dany que feren en moltes parts» (f. 18v). I, finalment, en el tercer llegirem «la sin-

⁷ Comas (1971a: XXIV) afirma que l'esmentada nota no fa referència a una segona part del poema sinó «simplemente a la segunda parte del libro, la que contiene la *Visió en somni*, las glosas de Ausias March y las poesías morales y religiosas». No crec que sigui així. Comparteixo amb Duran (1994: 272-273) la creença que el mataroní considerava segona part del *Lepant* els versos de Vileta i la seva glossa, que mantenen la unitat temàtica i d'estil del poema sobre la batalla; si fos tal i com diu Comas, d'altra banda, hauríem d'esperar trobar l'esment d'una segona part després dels poemes laudatoris. Rubió, que no havia vist ni l'edició ni el manuscrit, i que parla especialment de les glosses de March i de la *Visió en somni*, afirma sobre el *Lepant*, equivocadament, que és «l'única obra impresa de Joan Pujol» (per a aquest particular veg. Balsalobre 1994: 106, n. 3); i afegeix: «consta de tres cants en octaves [...] La introducció és una glossa a uns dístics llatins que semblen superiors al poema. La precedeix un pròleg en prosa retòrica, dient que l'ha composta a base de comentaris i relats de testimonis» (Rubió 1953[1985: 40]). El pròleg és la dedicatòria en prosa a Jeroni de Pinós, però no sé d'on va treure Rubió la idea que els dístics llatins, versemblantment els de Vileta, i la glossa que en va fer Pujol, són abans dels tres cants del *Lepant*. És veritat que de l'estudi de la glossa de Pujol sobre Vileta es dedueix que probablement la redacció és anterior al *Lepant*, però en cap moment apareix l'ordre invertit.

gular y admirable victòria guanyada per lo invencible príncep don Juan d'Àustria en lo golph de Lepanto contra de Alí Baxà, capità general del gran turch, y los principals que en ella foren morts o presos» (f. 28v). L'extensió dels cants és desigual: el primer fa 400 versos (250 versos si no tenim en compte els prolegòmens: presentació de les Muses i anada a la Casa de la Fama), el segon 320 versos, i el tercer, el que narra pròpiament la batalla de Lepant, que és el tema principal del poema, 848 versos més.

L'«Argument de la història» ens dóna les pistes necessàries per llegir l'obra, i està compost de dues octaves seguides de dos apartats cada una. La primera canta la maldat «del fill maleït de Soliman» (v. 1) i acaba amb una anticipació dels fets («puix ab supèrbia dura, / pensant del món los regnes tots abatre, / ja no porà, com solia, combatre / ni en son palau té posada segura», v. 5-8) i un advertiment, en el primer apartat, a qui segueix les passes d'aquell: «clamar no-s deu qui serca mal si-l troba, / ni si robant lo lladre pert la roba» (v. 9-10). La segona octava, en canvi, exalta «lo bell renom d'aquella casa⁸ francha, / d'Àustria dich, y l'esfors d'una branca / qui-n procehix» (v. 12-14), com a contrapunt als infidels, als fills maleïts de Soliman, és a dir, enalteix les excel·lències de la casa d'Àustria com a representant suprema del catolicisme. Acaba, com l'altra, amb una anticipació, encara que en present, dels fets de la batalla (la casa d'Àustria és aquella «qui batallant ha molt fort oprimida / de l'othoman la casa esforçada», v. 15-16) i una nova sentència en l'apartat final: el valor dels austrians «a tota Spanya smalta / y durarà tant com lo món sens falta» (v. 19-20). La dualitat, present i volgudament recurrent en tot el poema, en la descripció dels dos fronts de batalla i dels protagonistes d'aquesta, és un de tants recursos èpics que el poeta emprà amb encert.

Un cop conegut l'«Argument», comença el primer cant; però abans que s'iniciï el relat de la contesa bèl·lica, és a dir, la «Narració» (que és com l'intitularà l'autor una mica més avall), entren en escena les Muses. Els prolegòmens anteriors al relat, i després l'inici del tercer cant, el més extens de tots, i encara la clausura del *Lepant*, són vehiculats a través de les filles de Júpiter; elles són

⁸ Segueixo la correcció d'Anton en el que sembla una errada de l'imprès (Pujol 1573: «cosa»).

les encarregades d'obrir el poema després que el poeta els hagi demanat ajuda:

Seguint costum de molts antichs poetes
qui han escrit molt subtils escriptures,
prenent d'aquells exemples y figures
en imitar les coses per ells fetes,
en lo comens de tan gentil Hystòria
sercar volguí les nétes molt amades
del gran Saturn [...]. (v. 1-7)

El jo que narra, que canta, s'encamina cap a l'Helicó (v. 9-10) i les troba prop d'«una font» (v. 11), que més endavant som ennovats que és la Font del Cavall (v. 49 i s.), és a dir, Hipocrene. Un cop a l'Helicó, les germanes el reben amb goig (v. 13) i el poeta, ara en estil directe, els explica el motiu de la seva visita i els sol·licita ajuda per contar «les maravelles noves / y los grans fets, ab inaudites proves, / del general germà del rey d'Espanya» (v. 18-20), perquè és conscient que ell sol no ha d'«empendre / un fet tan gran» (v. 21-22). A les nàiades els demana també que l'ajudin a llimar «lo meu grosser entendre» (v. 24), a fer poesia tal i com marquen els cànons.

Som ja al primer cant i, tal i com anticipava el poeta a l'«Argument de la història», els Àustria comencen a prendre importància en el relat: entre ells el germà bord del rei, Joan d'Àustria, és anomenat, i és ell qui centrarà les més exaltades lloances bèl·liques tot al llarg de la composició. En aquestes dotze octaves inicials l'esment a la casa d'Àustria és recurrent: les Muses exhorten el poeta perquè escampi «els fets de la casa Austriana / per lo levant, ponent y tramontana, / y per migjorn» (v. 74-76), i perquè ho faci «cantant les maravelles / de l'Austrià qui l'ha tant exalçada» (v. 77-78); i tanquen aquests prolegòmens insistint en el mateix: «y cercau bé lo que pertot se sona / de l'Austrià y ses grans valenties» (v. 91-92).

Després que el poeta hagi demanat ajuda a les Muses, aquestes l'hi garanteixen; li diuen «que per a fer del qui⁹ dius escriptu-

⁹ El pronom «qui» fa referència a Joan d'Àustria, protagonista de la gesta de Lepant; veg. també, p. ex., v. 737-738: «Y puix só cert que no m'és dat a mi / de tal senyor cantar lahor condigne».

ra / no-t faltará estil prou rahonable / [...]. / Està segur y reposat descança, / puis vas guiat de tant segura guia» (v. 27-32). D'entre totes una musa, primer sense nom (v. 34; v. 90) i després, ja al tercer cant, com a Cal·líope (v. 736), aquella que regeix els desig-nis de la poesia èpica, és qui, ajudada per les germanes, es farà present en tota la composició i guiarà el poeta. Elles, diuen, li donaran «una vena diserta, / [...] / perquè, tenint les parts de bon poeta / que, fins assí, en tu eren confuses, / ab lo favor de nosal-tres, nou Muses, / farà ton cant Hystòria prou ben feta» (v. 35-40). L'aigua d'Hipocrene dota, a qui la beu o s'hi banya, «de singular doctrina, / y sent en si, ab novella manera, / molt gran saber del qu'entendre desija» (v. 68-70), i és per això que el poeta és «rui-xat» per «aquell liquor», i que «dins un punt [...] / un nou esforç mon esperit reforça, / sentint en mi una complida força / per començar l'Hystòria novella» (v. 84-88). Les Muses asseguren que rebrà l'estil, la vena diserta (la capacitat de dir bé, amb facilitat i abundància), que necessita per fer del seu cant un bon poema («per a fer del qui dius escriptura», aquí en el sentit de poesia, «no et faltará estil prou rahonable», li han anunciat). El poeta ens ha dit que vol «cantar» («dir lo meu cant», v. 2; «cantaré», v. 11), de manera que ens situa en un àmbit poètic, però també assegura que vol «recomptar [...] fets», i les filles de Júpiter li diuen que els de la casa d'Àustria han de ser difosos «com los pinta / la veritat» (v. 74-75), de manera que som ara en un pla històric. En tres oca-sions en aquests prolegòmens el mot «Història» apareix en l'edi-ció de 1573 amb majúscula (v. 5, 40, 88), i no sembla casualitat.¹⁰ El poeta vol fer un bon poema heroic i vol, alhora, narrar les meravelloses notícies i els grans fets de Joan d'Àustria amb «inau-dites», és a dir, fins ara mai oïdes, «proves» (v. 19), i és per aques-ta última raó que necessita contar fets verídics. També a la dedi-catòria en prosa a Jeroni de Pinós el poeta diu que vol «narrar vera Història» (f. 3), i que els errors en què pugui incórrer no són seus sinó que «serà la causa no esser estat ben informat de

¹⁰ Tot i que l'ús de majúscules i minúscules, a l'època, no es guia per unes convencions ni segueix uns criteris homogenis, en aquest cas no em sembla que sigui arbitrari: a banda dels casos citats, també a la dedicatòria a J. de Pinós el mot apareix amb majúscula (f. 3), però no, en canvi, als v. 143-144 i 723-724, on esperaríem que hi fos.

aquells qui en la batalla victoriosa y tant inaudita se són trobats, dels quals y no de altres he pres informació perquè fos ella vista més verdadera» (f. 3-3v). «Narrar», «informar», «veritat», «Història», «inaudit», etc., són mots recurrents: Pujol és conscient que és dels primers, en àmbit hispànic, a convertir la gesta de Lepant en un poema èpic, i per això la seva insistència en aquest punt. Lepant és a l'època entre els catòlics (perquè són els qui van vèncer), entre els espanyols (perquè en foren els impulsors) i entre els catalans (que es consideraven part activa i decisiva en la batalla), el paradigma de la lluita entre el cristianisme i el paganisme, per dir-ho com ho diria Pujol, entre l'orient i l'occident: situant uns fets històrics recents en un marc poètic, èpic, el poeta converteix un episodi de la història en un episodi mític, i, alhora, defensa unes determinades opcions politicoideològiques “protegit” per aquesta aurèola mítica.

En l'esmentada dedicatòria en prosa del poema la dualitat poesia-història hi és igualment present: tot i contar «vera Histò-ria», en el *Lepant* el lector trobarà també «fi[c]cions poètiques y altres coses que de[s]vien de la veritat» (f. 3v), com s'escau pel gènere conreat. La justificació de Pujol, que ha estat força comen-tada per aquells que han estudiat la seva obra, és recurrent en altres poemes èpics de temàtica històrica.¹¹

Duran (1994) ha explicat que les fonts històriques del *Lepant* de Pujol són les cròniques, els sermons de gràcies i els panegírics en honor de Joan d'Àustria que són publicats immediatament després dels fets, alguns dels quals impresos a Barcelona; per als models literaris èpics, en canvi, tot i que alguns dels recursos poètics que utilitza ja es troben a la primera part de l'*Araucana* d'Ercilla, caldria anar a buscar Ariosto (directament o indirecta-ment, a través de l'obra dels valencians Francesc Garrido de Ville-na i Nicolau Espinosa) o les “Caroleidas”.

Diria que el model primer de Pujol és el de les “Caroleidas”, tot i que hi pesa la influència d'Ariosto (directa i indirecta). El protagonista no és el pare, Carles V, sinó el fill, Joan d'Àustria, però les característiques genèriques de les obres dedicades al pri-mer i el *Lepant* són més o menys les mateixes i totes beuen de

¹¹ És, per exemple, el cas de Luis Zapata i el de Jerónimo de Corte Real (veg. Duran 1994: 271 i Vilà 2001: 498 i 565, respectivament).

fonts historiogràfiques contemporànies. Tal i com ha explicat Vilà (2001: 475-476) respecte a les "Caroleidas", són textos que reescriuen poèticament fets històrics recents, en què el protagonista és de carn i ossos (i no fictici, doncs) i esdevé l'heroi, en què es fusionen els dos grans models èpics llatins, Virgili i Lucà (d'una banda, responen a una ideologia política determinada i, de l'altra, els fets narrats ho són d'un passat immediat) i en què també és present la influència d'Ariosto.

En l'obra de Pujol trobem aquestes característiques, que són també comunes en molts dels poemes que, coetàniament o posteriorment, s'ocuparan de la batalla de Lepant i de la victòria de Joan d'Àustria. Ara bé, a diferència d'altres poemes lepantins, no trobem, per exemple, en el de Pujol cap referència a la batalla d'Àccium, cosa que podria induir a pensar que potser el del mataroní és anterior a tots ells o, com a mínim, que no en coneixia cap altre mentre redactava el seu.¹² D'altra banda, i en aquest sentit, Comas (1971a: XXXIII) nota que els versos de Pujol que diuen «que'n ningun loch se troba semblant cosa / ni s'és legit en rims, ni menys en prosa, / puix may ha scrit semblant ningun autor» (v. 1054-1056) fan referència precisament a això, a la manca de referents literaris del poeta a l'hora de narrar l'episodi.¹³

El model en el qual Pujol emmiralla la descripció de Joan d'Àustria, el referent immediat, és sempre el pare, Carles V, que serà qui, des de les altures, haurà de guiar i protegir al fill:

O Carles quint, puix, permetent-o Déu,
vos ha tallat lo fil<l> la cruel Parcha
y, transportat de mort ab la gran barcha,
molt gloriós fruiu lo regne seu:
vostre sperit senta del fill amat
contra·ls pagans la valerosa prova,

¹² Per a la presència d'Àccium en l'èpica lepantina veg. Vilà 2001: 562-563.

¹³ És possible entendre-ho com fa Comas, en el sentit que Pujol fa referència al seu poema, és a dir, al *Lepant*. Tot amb tot, també podria llegir-se com si l'autor es referís al tema del seu poema, a la gesta de Lepant: Pujol pot voler dir, doncs, que en tota la història no hi ha hagut mai una batalla com aquesta, i que mai ningú no ha tingut l'oportunitat d'explicar-la tal i com ho farà ell; veg. l'octava completa i l'anterior, v. 1041-1056.

qui dignament lo vostre nom renova
vivint al món, tan clar y senyalat.

No us oblideu de pregar per lo fill
a Déu etern en la divin·altura
tinga per bé tenir d'ell sempre cura,
guardant-lo bé en qualsevol perill;
puix va de grat ab zel tan singular
contra·ls pagans deffensant la Creu santa,
vaja cubert ab invencible manta
y molt segur, per terra y per la mar. (v. 1537-1552)

Joan d'Àustria és el braç executor, però no s'ha de perdre de vista que actua en nom del seu germà, el rei Felip II, i com a fill que és del seu pare. És l'indiscutible protagonista de la batalla (tot i que no apareix en la «Narratió» fins al segon cant) i el mèrit és seu, però alhora i sense diferències, de la casa d'Àustria. Ell és l'escollit (indirectament) pel papa, representant de Déu, i (directament) per Felip II, que encarna la monarquia, per vèncer els infidels. És valent, de sang reial, jove, i executa els seus actes com Escipió (v. 1309) i Temístocles (v. 1314). Felip II és l'home triat pel papa i és qui escull Joan d'Àustria; no adquireix els trets d'heroi del seu germà perquè no executa sinó que ordena l'executor. Entre aquests dos personatges i Pius V, la pedra angular que permet la Santa Lliga, és present una referència constant, de fons, a Carles V. És una presència indirecta vehiculada a través dels seus dos fills, el legítim i el bord, Felip II i Joan d'Àustria, i representa l'època daurada passada, que ha de servir de model per al present reivindicat pel poeta als darrers versos del *Lepant*.

Duran (1994) ha vist, en els versos citats *supra* i en altres, la identificació de Joan d'Àustria amb l'Encobert i ha proposat una lectura al·legòrica que donaria un sentit nou al text partint de l'estructura, en tres cants, que remet als tractats de l'Anticrist i alhora a les imatges apocalíptiques que enfronten el bé (Crist, el Monarca universal i el Papa) i el mal (l'Anticrist): el cant primer descriu *l'imperi del mal*, el segon el *remei* (Santa Lliga) i el tercer el *triomf del bé*.

Una lectura al·legòrica que troba motius d'adjectivació en els corrents religiosos i estètics de l'època no pot ser del tot descar-

tada, però diria que no pot prendre's com a exclusiva. Majoritàriament l'èpica lepantina coetània i posterior recull els mateixos episodis històrics (la presa de Xipre i la pèrdua de Famagosta, i la formació de la Lliga, com a antecedents de la batalla, i evidentment la batalla), a banda d'altres episodis complementaris (que entren, sobretot, en el camp de la ficció poètica). I també, majoritàriament, com assenyala Vilà (2001: 563) a propòsit d'altres textos peninsulars, «bien se trate de pasajes proféticos [...] o no [...], en todos los casos, como sucediera en la *Eneida*, las consecuencias de la victoria apuntan hacia el futuro, a un futuro próximo y esplendoroso en el que España gobernará el mundo en representación de la verdadera religión, dando lugar a una renacida Edad de Oro cristiana y española, en la que se cumplirán todas aquellas profecías históricas y bíblicas que hablan de la sujeción del mundo a un único (e último) imperio y de la existencia de un único rebaño y pastor».¹⁴

En els primers, en els episodis històrics, és on conflueixen tots els textos, perquè les fonts possiblement eren les mateixes (o molt semblants). En canvi en els segons, en les «ficcions poètiques», és on Pujol s'allunya més dels poemes més llargs, hispànics, perquè la seva és una descripció més aviat lineal, sense fissures, i que ocupa un espai més reduït (només tres cants), i perquè molts dels episodis d'abrandada defensa dels valors que representa una Hispània unida li eren, no prescindibles, però sí no tan necessaris per defensar el que volia: la unitat dels catòlics i el paper dels catalans (en un marc hispànic que és indefugible i que per això recrea) en la defensa d'aquesta unitat; de fet, la prosa historiogràfica de l'època, amb independència que tracti o no de la batalla de Lepant, ja segueix aquests pressupòsits, i Catalunya reivindica la seva posició de preeminència en molts àmbits. És en aquest sentit, també, que al *Lepant* de Pujol no trobem relatat cap episodi concret de la lluita contra el turc en temps de Carles V, ni tampoc cap referència explícita a la revolta de Las Alpujarras que Joan d'Àustria ajudà a aplacar, i que s'insisteix contínuament, encara que sigui de manera subjacent, en temes catalans: la sortida de la flota de Barcelona i la lloança de la ciutat, i la presència

¹⁴ Els anuncis profètics són una constant de l'èpica espanyola cinccentista, tal i com detalla Vilà (2001) per a un bon nombre de textos peninsulars.

de Lluís de Requesens i d'altres militars catalans. Lluís Requesens, el comanador general, és de família catalana i l'home que cal situar per dessota Joan d'Àustria en poder:

Un don Luis, de cognom Requesens,
comanador molt digne de Castella,
de qui volant pertot la Fama bella
va dignament il·lustrant sos parents,
lo qual, après del noble don Joan,
té'l primer lloch en lo govern y traces,
y lo que diu, ab sos prechs o menaces,
se fa molt prest per tots quants allí stan. (v. 849-856)

Pujol no diu que Requesens és el segon de Joan d'Àustria, sinó que és el primer després d'ell, que pot voler dir el mateix però que és clar que no resulta ben bé igual, almenys si la manera de dir una cosa també té un sentit. D'altra banda, que Requesens sigui vist com l'home de més rang i habilitats («traces»), vol dir també que està per damunt dels altres aliats de la Lliga i pot ser llegit com a remissió al passat històric en què Catalunya era una força en el Mediterrani.¹⁵

Però tornem a les Muses. Cal·líope, que ha estat dialogant amb el poeta, el guia a la Casa de la Fama, on caldrà que el poeta busqui «la Senyora» (la Fama) i que pregui perquè l'«informe / de tot lo fet a veritat conforme» (v. 122-123). Així, Cal·líope presenta la Fama al poeta en la dotzena octava del primer cant:

Al departir, ab moltes cortesies,
me diu: «Amich, anau en hora bona,
y cercau bé lo que pertot se sona
de l'Àustria y ses grans valenties.
Y si desig de saber vos fatiga
en quina part poreu sos fets entendre,
jo us diré'l lloch ahon poreu comprendre
allò que vol la Fama d'ell s'escriga. (v. 89-96)

¹⁵ La nònima de combatents catalans que són enumerats en el poema és notable (veg. v. 1065 i s.) i, tal i com ha explicat Duran (1994: 274), no precedeix de Lofrasso.

Aquest lloc és la Casa de la Fama (i aquesta Fama del v. 96 és un personatge certament al·legòric i no el substantiu femení que trobem a l'edició d'Anton). Així, amb Cal·líope encara en ús de la paraula, comença la «Descripció de la Casa de la Fama», que ocupa set octaves en l'edició barcelonina i sis en el manuscrit parisenc. Hi intervenen, per ordre d'aparició, Cal·líope, el poeta i la Fama. Per boca de Cal·líope sabrem com és aquest indret:

Enmig del món, entre la mar y terra,
 en un lloch alt una gran torre-s mostra,
 d'hon són mirats ab molt evident mostra
 qualsevol fets obrats en pau o guerra.
 Té mil portals, ab les portes ubertes,
 és lo seu nom la Casa de la Fama,
 la qual regint una famosa Dama
 de tots los fets reporta noves certes. (v. 97-104)

La ubicació de la Casa de la Fama és ovidiana (*Met.* XII, 39-40: «Orbe locus medio est inter terrasque fretumque / caelestesque plagas») i també la descripció de les obertures (*Met.* XII, 44-45: «Innumerosque aditus ac mille foramina tectis / addidit et nullis inclusit limina portis»).¹⁶ A més, la Dama que regeix la Casa és coneguda arreu i relata «noves certes» de «qualsevol fets obrats en pau o guerra».

I segueix Cal·líope:

En aquell lloc li plagué·dificar-la
 per veure-u tot. Les parets són de coure:
 no pot algú tant prest sos labis moure
 quant allí-s diu, resonant lo que-s parla.
 Les noves van de l'una-n l'altra porta,
 sens saber com ni d'hon foren exides,
 y van axí pertot entreteixides,
 que-l ver y fals tot mesclat se reporta. (v. 105-112)

¹⁶ A l'edició de 1573 la Casa és una «torre» i al manuscrit és un «castell»: tots dos són, en definitiva, llocs inexpugnables. El lector d'avui se la pot imaginar com la casa inclinada del Parc dels Monstres (*Parco dei Mostri*) de Bomarzo, a Viterbo, feta construir per Pier Francesco Orsini i dissenyada per Pirro Liborio.

Als versos anteriors a la «Descripció de la Casa de la Fama» que he citat més amunt, Cal·líope havia situat, amb l'adverbi «pertot» i el verb «sonar», l'autor (i el lector) en els trets definitoris del personatge. Ara ens dirà que a la Casa «les parets són de coure» i que ressona, en el sentit que s'amplifica (v. 108) tot el que hi és dit («Tota est aere sonanti / tota fremit uocesque refert iteratque quod audit»; *Met.* XII 45-46), de tal manera que cap ésser humà és capaç de moure els llavis amb tanta rapidesa com seria necessari per dir tot el que allà s'hi diu. D'altra banda, les «noves» no se sap d'on surten ni qui les narra, i és per això que «s'ententeixen» (v. 103), que «el ver y fals tot mesclat se reporta» (v. 112; veg. *Met.* XII 56-58), perquè els mots no són testimoni de veritat per ells mateixos, sinó que necessiten fets on recolzar-se. Aquesta és l'octava que desapareixerà al manuscrit de París, potser perquè, com diu Anton (1970: 7), és la que reporta una visió més humanística de la Fama; tot amb tot, també podria tractar-se d'un salt de còpia, perquè la bicefàlia de la Fama (veritat-mentida) és present en altres versos d'aquesta descripció que no van ser modificats, per bé que finalment sabrem que la Fama que guia el jo poètic sap triar «correctament» quan es tracta de narrar les gestes d'herois cristians, ja que, tal i com diu Pujol en un altre lloc: «nostra ley sancta no vol comportar / que ningú malparle per ninguna via» (*Cant del profit que-s pot traure del maldir*, v. 77-78).

La descripció de la Casa de la Fama continua així:

May no veureu dormir allí persona,
 y no penseu que gran remor s'i fassa
 mas un murmur, que par que contrafassa
 al de la mar, quan està mig fellona.
 Axí parlant veritats y mentides,
 diverses gents diverses coses mostren,
 mas a la fi les veres se demostren,
 les altres són en no-res convertides. (v. 113-120)

Els mots «sonen» i «ressonen», però la musa ens adverteix: «y no penseu que gran remor s'i fassa / mas un murmur» (v. 114-115); és a dir, que els sons que se senten, a l'interior de la torre-castell que habita la Fama, no són estridents sinó suaus, però són confusos. El murmuri, a més, «par que contrafassa / al de la mar»

(v. 115-116); «Nulla quies intus nullaque silentia parte. / Nec tamen est clamor, sed paruae murmura uocis / qualia de pelagi, siquis procul audiat, undis / esse solent», diu Ovidi a les *Metamorfosis* (XII 48-51). La nocturnitat del personatge (v. 113) és també un tret definitori de la Fama ja d'antic, que trobem, per exemple, en Virgili i Ovidi.

D'altra banda, que aquests sons que són suaus resultin confusos prové del fet que s'hi diuen «veritats y mentides» (v. 117: «tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri»; Virgili, *Aen.* IV 188). El temps («a la fi», v. 119) és l'encarregat de demostrar que les primeres són de debò i d'invalidar les segones. Les «noves certes» de la primera octava de la «Descripció de la Casa de la Fama», o les «coses [...] certes» d'aquesta última octava, són aquelles que han de permetre al jo poètic fer «verdader[a] Hystòria» (v. 143), no les altres. Essent Cal·líope qui l'ha encaminat a la Fama i qui el guia tot al llarg del poema és de preveure que, dels dos clarins amb què la Fama proclama, respectivament, veritats i falsedats, la Senyora faci servir només el de la veritat:

Donchs cercareu diligent la Senyora
hon vos he dit, pregant-la que us informe
de tot lo fet a veritat conforme,
qu'és en tot cas molt segura penyora.
Ella u farà, que tal és sa costuma:
may ha tingut en si cosa secreta
ni pot fer menys, si bé par molt discreta,
de publicar tot lo que sap en suma. (v. 121-128)

Aquí acaba el parlament de Cal·líope, que sabem acompanyada de les altres vuit muses sense veu («dexen-me sol», v. 129). El poeta ara es dirigeix a la Fama i n'obté, sense demanar-ho (v. 134-135), el resultat desitjat: informació sobre el contingut del poema que es proposa d'escriure (v. 129-152).

La Fama s'adreça directament al poeta i li diu:

En tant larch temps com ha que no has vista
he caminat per molt diverses terres. (v. 137-138)

Això és el que llegim a l'edició barcelonina de 1573; ara bé, la lliçó que reporta el manuscrit parisenc (i que segueix l'edició d'Anton) és una altra: «En tant larch temps com ha que no m'has vista / he caminat per molt diverses terres» (BMP, ms. 4495, f. 3). Aquest «larch temps com ha que no m'has vista» sembla d'entrada més satisfactori, però clarament contrasta amb l'evidència, en el total del text, que el poeta acaba de fer-nos saber que és Cal·líope qui li ha presentat la Fama perquè ell no l'havia mai vista (no la coneixia, doncs, no pas que no s'haguessin vist des de feia temps —«larch temps»); la *lectio facillior* (més fàcil i també d'entrada més entenedora) té el problema de resultar en el conjunt del poema poc coherent, cosa que potser hauria de fer-nos decantar cap a la lliçó de l'imprès, que, d'altra banda, creiem que controlà personalment el poeta.

És característica del poeta en diverses cultures antigues la ceguesa. El poeta antic arquetípic de l'èpica, que és Homer, era considerat cec des de l'antiguitat, i aquesta imatge va arribar així fins a l'Edat Moderna. Dins de la poesia homèrica trobem fins i tot a l'*Odissea* un poeta cec, Demòdoc, l'aede a qui la Musa priva de la vista però a qui concedeix la virtut de cantar dolçament, el cantor que fa plorar i sospirar Ulisses, hoste d'Alcínoos, diverses vegades, quan sent narrar les disputes d'Ulisses i Aquil·les i l'episodi de Troia (*Od.* VIII, 62-92). Pujol no ha vist el que canta, sinó que la veritat del que diu és certificada pel fet que escriu al dictat de la Fama (v. 145-152) i, d'altra banda, l'homologia entre els herois de la gesta que narra i els de les gestes de l'antiguitat clàssica resulta inequívocament dels seus versos (tot amb tot, com veurem, el paral·lel explícit que marca Pujol és entre els herois de Lepant i els de la *Il·líada*, no entre els primers i els de l'*Odissea*).

Totes les figures històriques que apareixen com a personatges èpics mencionats al Lepant ens remeten a la guerra de Troia (Aquil·les, Paris, Príam i Hèctor) i tots fan acte de presència al tercer cant. Entre els herois de la flota cristiana, a banda de Joan d'Àustria, els Requesens i els Cardona són qui s'enduen les lloances més enceses:

Entre tots ells lo valent cathalà
singularment de si fa mostra bella,

qui lo renom trau de la casa vella
que de gran temps Cardona dir-se fa. [...]

Co[n]tra ls troyans<r> Achil·les no mostrà
major esforç quant sobre d'ells stava
per reparar l'afront que devallava
de Paris, fill del rey Priam, troià.
Ni Hèctor no fonch, en los cruels combats
contra los grechs, de major fortalesa,
quan de tots ells haguera bé deffesa
la ciutat gran, si no fossen los fats.

Entre el<l>s seus va, ab esforç valerós,
dient: «Germans, vuy és nostra jornada,
qui vida pert un·altra·n té guanyada
alt en lo cel, ab immortal repòs.
Teniu recort que contra d'estos cans
fassau tals fets, ab molt gran lahor vostra,
que·s puga dir que·n tal jorn féreu mostra
del gran valor dels nobles cathalans.

En aquell punt lo valent don Henrich,
molt digne fill del qui de Cathalunya
té lo govern, no reposa ni·s lunya
de son parent, restant de Fama ric.
Si bé caygué d'un colp molt desastrat
en<t> son dever, d'una molt gran pedrada,
la qual fou prest sens dilatar venjada
per ell mateix après que fonch levat. (v. 1081-1108)

Dos llinatges catalans, Requesens i Cardona, són vistos com a paradigmes de l'heroi de Lepant. Ells són valents com els grecs i els troians alhora, cauen i s'aixequen perquè el seu deure és defensar la Fe. Tot amb tot, però, seran tots els homes de la Lliga, que «feren tals fets que·n lo libre de Fama / eternalment se trobaran escrits» (v. 1215-1216), els que el dia de la batalla «mostraren tal furor, / per subjugar y prestament abatre / aquells infels, que·n lo valent combatre / un Hèctor fort semblava lo menor» (v. 1293-1296). Per damunt de tots, Joan d'Àustria, perquè «en ell

està lo venciment tot sol, / y tot lo pes, de la cruel batalla: / son valent braç may dóna colp en falla / sobre la gent que al trist demoni col» (v. 1305-1308), de manera que ni capitans tan destres com Temístocles o Escipió no se li poden acomparar.

Que els herois que defensen la causa catòlica siguin equiparats als guerrers grecs i troians, o als militars grecs i romans, forma part també del joc: essent com són hereus de tots aquests imperis, la casa d'Àustria, que és allò que representen (i que deu part de la seva força a Catalunya i als seus homes), és vista com a hereva d'aquestes nacions.

La Fama doncs, que proclama les virtuts, entre altres, dels Requesens i els Cardona, i que inscriu en el seu llibre el nom dels capitans cristians, és la que parla amb i per Pujol (com les Muses parlaven per Homer, que era cec i que identificava el seu cant amb el de les Muses). La Dama aprofita l'octava en què té la paraula no pas per relatar coses que l'entristeixen («ahon mirant molt sangonoses guerres / trobada·m só de moltes coses trista», v. 139-140), sinó per narrar un succés d'«immortal memòria» (v. 142) com la victòria dels aliats de la Lliga a Lepant; un fet que, hem d'entendre, la fa feliç perquè és, per damunt de tot, una veritat històrica. És per això que el poeta, si vol fer «verdader[a] Hystòria», ha d'estar atent (v. 143-144). La Fama, «ab concert y bell orde, / perfetament», li narra el que vol sentir, vera Història, i quan acaba, «leugerament, volant se'n va per l'ayre» (v. 145-150), com la Fama virgiliana.

La Fama de Pujol és, en la descripció física, deutora dels clàssics: viu al centre del món, en una casa de metall plena d'obertures, els mots hi ressonen i hi fan una remor com la de les onades de la mar, i és un personatge alat. D'altra banda, descripcions com aquesta de Pujol, de la Fama (de la Fortuna, de la Memòria, de la Immortalitat, etc.) i la seva llar, són freqüents en la literatura medieval. El poeta pot haver-les escrit anant als clàssics (Virgili i Ovidi), a textos intermedis com la *Genealogia Deorum gentilium* de Boccaccio (o a les seves traduccions i adaptacions) o a alguna recreació poètica d'aquests *topoi* que, ara per ara, no sé identificar, però que són recurrents. Ara bé, la Fama no és un monstre sinó una «Fama bella» (v. 851), i, a més a més, és una Dama, una Senyora, que acumula veritats i mentides (tal i com la presenta la iconografia de l'època), però que és capaç de distin-

gir les unes de les altres (d'acord, doncs, amb la «lleï santa» que no permet que ningú maldigui, segons Pujol). D'altra banda, i a diferència d'altres descripcions de palaus al·legòrics, en aquest de Pujol no sabem quin és el nom dels homes que ja formen part d'aquesta casa simbòlica quan el poeta parla amb la Fama: la llista es va fent, de mica en mica, mentre transcorre el relat, amb el nom d'herois cristians.

El caràcter poéticoconvencional dels prolegòmens del primer cant (anada a l'Helicó i «Descripció de la Casa de la Fama») no és discutible, i sovint aquesta mena d'encontres —amb la Fama, amb les Muses— tenen lloc en un somni. Explícit o no, d'aquest somni, en deriva el caràcter oníric dels prolegòmens. El poeta diu que toca de peus a terra i ho marca amb verbs de moviment («securar volguí», «ab presurosos passos / pujat», «encontrí», v. 6, 9-10, 12; «vaig», «arribat», «venia», v. 130, 133, 134), però la intervenció de les Muses i de la Fama no deixa de ser una «ficció poètica» i ell n'és conscient i el lector també: «no penseu que dich faules», ha d'avisar al lector (v. 133); i necessita marcar el pas d'aquest lloc imaginari a allò que és la Història pròpiament dita amb un encapçalament que diu «Narratió» (f. 10v).¹⁷ També en el poema de Pujol de títol *Visió en somni* el poeta es mou amunt i avall («seguint», «devallí», «eixir», «fer via», «discorrent»; v. 95, 96, 101, 102, 103, etc.), i allà queda clar que es troba «ab gran repòs dormint» (v. 29). Tot i que ara no és el moment, convindria posar en relació els «poemes de Lepant» i la *Visió en somni*, on el teòleg Joan Lluís Vileta pren una importància cabdal, per tal com és el vehicle que guia el poeta; també la «Descripció de la Casa de la Fama» del *Lepant* amb la descripció de «La Casa d'Ignorança» i el «Castell de Presumpció» de la *Visió*: la Fama, Pujol la carrega de trets positius (perquè només narra «noves certes» i no mentides), i els segons tenen connotacions negatives (la fama d'Ausiàs March és el que omple de debat el Castell de Presumpció).¹⁸

¹⁷ Amb això no vull dir que el substantiu «narració» sigui vist com a sinònim d'«història». Pujol l'usa aquí i en altres ocasions (a la *Visió en somni* i al *Cant en llaor de la gloriosa verge Maria*) per marcar el pas dels prolegòmens d'una composició a la matèria relatada pròpiament dita.

¹⁸ Per a la *Visió* veg. esp. Balsalobre 1994: 106-113 i Compagna 1998.

Tornem, però, de nou a les Muses. Elles han obert el poema, han conduït el poeta a bon port, i seguiran, amb incursions periòdiques al llarg de tot el poema, acompanyant l'artífex de l'obra. Seran també elles (v. 1566-1568), amb l'exhortació que es fa als responsables de la victòria de Lepant de seguir amb les conquestes sobre l'infidel (v. 1553-1560), les que tancaran el *Lepant*.

Arribats en aquest punt, Pujol ens ha proporcionat ja l'estructura bàsica del poema: amb l'«Argument de la història» ha fet una declaració d'intencions i ens ha explicat què cantarà; a continuació, amb l'arribada de les Muses, que li proporcionen la inspiració, ens ha donat pistes sobre la forma de la composició: «totes serem sempre'n ta companya» (v. 29), li asseguren, i l'ajudaran a saber com ha d'explicar-se; i finalment, la Fama li proporcionarà la informació, el fons de l'obra. Tenim, doncs, el què i el com es desenvoluparà el poema.

L'obertura de les Muses i l'anada a la Casa de la Fama ens porta cap al nucli temàtic, la batalla (cant III), però abans caldrà que passem pels antecedents d'aquesta (cant I i II). Comença la «Narratió» amb la conquesta turca de Xipre (v. 169 i s.): la força dels turcs s'apodera del cristianisme sense trobar resistència (v. 153-224), i quan «par que'l món està per a finir» (v. 204) a causa «de la crueltat sens mida / d'aquells maleïts» (v. 219-220), som anticipats de la pèrdua de Famagosta (v. 231-232). Els venecians demanen ajuda al rei d'Espanya (v. 237-240), amb l'intercessió del papa (v. 241-248), i es constitueix la Lliga (v. 249 i s.). Felip II i Pius V, que apareixen primer per referències («al rey leó d'Espanya», v. 239;¹⁹ «al qui l'etern armari / tostemp que vol pot obrir y tancar», v. 243-244²⁰), prenen cos i nom (v. 265 i 277, respectivament) i, quan semblava que la Santa Lliga s'havia de materialitzar, es trenca per voluntat divina (v. 305-320). Com havíem estat advertits (v. 231-232), i tot i l'esperança que feia néixer en els lectors el poeta (v. 233-304), reapareix de nou la força del mal

¹⁹ És així a l'imprès, no al manuscrit, que diu «al rei Felip d'Espanya»; cf. v. 245: «al gran Leó fer exir de la cova», que reporten tots dos testimonis, fet que em fa pensar que la primera és la lliçó d'autor i la que hem de prendre com a vàlida, per tal com fa comprensible el darrer v. citat.

²⁰ Segueixo aquí la lectura del BMP, ms. 4495: on al ms. diu «pot» l'imprès diu «per», cosa que no té sentit i que atribueixo a una errada tipogràfica.

i cau l'illa de Famagosta en mans de l'infidel (v. 321-384). Som a la fi del primer cant i el poeta reserva la darrera estrofa per anunciar què cantarà després de reposar breument: la reorganització de la Lliga (v. 393-400).

El papa ocupa els primers seixanta versos d'aquest segon cant: ell emprèn la feina que li és pròpia, refer la Lliga (v. 401-420), i per això demana la col·laboració del rei Felip a través d'una carta (v. 421-472), que serveix de recopilació dels fets (cant I) i com a presentació del rei: «donchs, mon fill, / puix sou clarejant espill / on ma sperança's remira, / castigant d'aquell la ira / guardau-nos de tant perill» (v. 455-459). Aquell que té la paraula de Déu a la terra, el papa, presenta el rei Felip com a solució dels problemes del cristianisme quan li traspasa la responsabilitat d'anul·lar la força turca (v. 481-488), i el rei, seguint les mateixes passes, cedeix el protagonisme a «un sol germà que té, de Carles Quint / fill valerós» (v. 489-490), Joan d'Àustria. El traspàs de poders s'executa (v. 497-520) i no hi falta una nova anticipació de l'autor, també en present: «per propri nom és nomenat Joan, / gran austrià qui quasi dexa rasa / de l'othoman la poderosa casa, / vencent lo fill de Soliman Soltan» (v. 493-496). Joan d'Àustria, equiparat a Carles V (v. 509-511), accepta el repete (v. 516-518), el rei Felip comunica la nova al papa i es firma la Lliga (v. 521-544).

Som al mes de maig de 1571 (v. 545-546) i el poeta reprèn la història que havia deixat en acabar el primer cant: «lo gran Soltan, seguint sa furor tanta, / ab pressa gran comença novell dany» (v. 547-548). Una nova expedició dels turcs es troba en aigües del Mediterrani «augmentant tostemps sos fets cruels» (v. 644), però aquesta vegada són seguits de ben aprop per l'armada de la Lliga (v. 609-624). La presentació dels personatges turcs i la descripció de les crueltats sense mida dels infidels no pot ser més crua (v. 553-700); només cal que comparem aquests versos amb els primers d'aquest segon cant, dedicats amb exclusivitat als personatges i fets de l'armada catòlica. S'acaba el segon cant i el poeta torna a repetir l'experiència del primer, ha reservat la darrera estrofa per vaticinar-nos allò que s'esdevindrà més endavant: «No fassau cas del dany que han fet y fan, / que'l temps és prop que'n faran penitència, / y serà quant, ab dura resistència, / seran vençuts del noble don Joan» (v. 713-716).

Amb el tercer cant s'arriba al nucli de la història, la batalla de Lepant. L'autor, anticipant la derrota del turc («Qui-m donarà estil convenient / per dir lo fi de tant bella victòria», v. 721-722), recorda l'ajuda de Cal·líope (v. 736) i presenta Neptú (v. 743), veu de destacada importància en aquest tercer cant, que es farà ressó dels fets que ocorren per damunt del seu reialme, el mar, i serà l'encarregat de rebre els morts. Les quatre primeres octaves del tercer cant reprenen els temes dels prològoms del primer cant, els de l'anada a l'Helicó: l'autor busca un «estil convenient» per relatar l'episodi de Lepant, i per això «mester serà que deix l'estil que sol / lo meu cantar, mudant alegre rima, / mèritament» (v. 725-727); així, el poeta afirma que «per veure, doncs, lo terme desijat / de mon bell cant vull recobrar coratge, / per acabar mon començat viatge / si Caliópe no m'ha deseparat» (v. 733-736). És l'«estil» del seu «cant», doncs, el que Cal·líope li proporciona, i el que ha de brodar de cara al cant final.²¹ En aquests primers versos del tercer cant trobem també referències a la veritat històrica que vol cantar («que cantant ver·Història / lo legidor no pens que sia vent», v. 723-724) i al protagonista del poema, Joan d'Àustria («d'heroychs fets de la casa sforçada / de l'Àustria», v. 730-731).

Un cop més, com passava al segon cant, el poeta recupera el fil narratiu («Jo-m recort bé que dexí'l rey potent, / ab cura gran, allà dins en España», v. 753-754). Felip II (v. 755-760) introdueix novament un Joan d'Àustria (v. 757) que ja té la flota preparada i que, per manament del rei, marxa «per ordenar l'amarga medicina / que'ls turchs beuran, per força·b mortal dol» (v. 759-760). Abans de la partença, però, és obligada una referència a la ciutat de Barcelona (v. 765-776). En aquest tercer cant, els catalans i Barcelona prenen una importància destacada: els versos dedicats a Lluís de Requesens i Joan de Cardona, citats abans, en són només un exemple. La batalla de Lepant és la victòria de Joan d'Àustria, com a representant de la casa d'Àustria, i del catolicisme contra l'infidel, i aquest és un tema recurrent en tota la literatura que s'ocupa de la contesa. El braç executor en el *Lepant* de Pujol és austrià, evidentment, però el fill de Carles V no hauria

²¹ És un tòpic recurrent: Corte Real, Ercilla i Rufo fan el mateix abans de començar la descripció de la batalla, el nucli del relat, «elevar» el seu cant (veg. Vilà 2001: 595).

pogut aconseguir la victòria sense l'ajuda dels catalans, i és en aquest punt que Pujol presenta, per raó de la seva ascendència catalana, més diferències de contingut amb la resta de poemes èpics que tracten la batalla: la flota salpa de Barcelona i són els combatents catalans qui més valerosos es mostren, com serà relatat, en la naumàquia. La nòmina és prou significativa: Lluís de Requesens (comanador de Castella), Joan de Cardona i de Requesens (capità general de les galeres de Sicília), Enric de Cardona i d'Erill, Dimas de Boixadors, etc. Barcelona és el cap i casal, és «la ciutat major y principal / qui té govern de tot-aquella terra, / y ab bell concert, en temps de pau y guerra, / en lo que vol, és vista majoral» (v. 765-768), i rep amb gran honor Joan d'Àustria («que fou tal y tan rich / qual fer se deu a tan real persona, / qu-axí u sol fer la noble Barcelona, / seguint concert y bell costum antich», v. 773-776).

Les referències a Barcelona s'han de posar forçosament en relació amb els versos llatins de Vileta i les glosses que en va fer Pujol, que conformen la segona part del cicle de Lepant. Allà la presència de les Muses torna a ser obligada. Per a la presentació, en què l'autor juga amb els noms del teòleg Joan Lluís Vileta (v. 2) i, potser, del músic Pere Alberch (v. 4),²² el suport de les filles de Júpiter és imprescindible (v. 1-12): el poeta adverteix que els versos llatins fets en la «vileta» que ha esdevingut, gràcies a l'ajuda de les filles de Júpiter, una «ciutat gran» (v. 1-2), han estat per ell «no ben conversos / o traduïts en llengua vulgarment» (v. 7-8). Aquesta «ciutat gran» és Barcelona (per al poeta també és una «ciutat gran» Troia, que Hèctor hauria defensat millor si el destí de la ciutat no hagués estat escrit; v. 1095-1096), la fortuna de la qual ha dut a la victòria Joan d'Àustria:

Ab cor humil, ab molts prechs y devots,
ab goig novell, joyosa Barcelona,
al Rey etern portant major corona
sobre tots reys pagau los deguts vots.
Donau lahors a Déu omnipotent

²² Joan Lluís Vileta i Pere Alberch i Vila, com el mateix Joan Pujol o l'historiador Joan Francès Compte, formaven part d'un cenacle literari que girava a l'entorn de la biblioteca de Jeroni de Pinós i Santcliment.

puix heretau renom de venturosa
y vostra sort ha feta molt ditxosa
la força gran de l'Austrià valent. (*A la fortunada Barcelona*, v. 1-8)

La fortuna de Barcelona no prové dels déus pagans sinó de Déu omnipotent, i és a Ell a qui els seus habitants han de retre, per damunt de tot, obediència. Per als morts barcelonins en la batalla el poeta demana:

Pregau per tots al qui fonch mort en Creu,
puix per son nom dexaren aquest viure,
qu-entre-ls elets vulla sos noms escriure,
apostatats en lo sanct regne seu. (ibíd., v. 29-32)

És Déu, com diu el poeta, l'encarregat d'inscriure el nom dels herois de la Lliga en una llista. De fet, aquesta llista és la mateixa que la de la Fama «cristianitzada» que ens ha presentat Pujol en el poema *Lepant* (en què Déu també intervé, i reserva una plaça digna d'honor als herois d'una gesta cristiana com és aquesta).

De nou al tercer cant, fets els preparatius (v. 753-824), comença, «l'any mil cinch-cents, sobre setanta-hu, / al setsèn jorn del mes qui-s diu setembre» (v. 825-826), l'expedició contra el turc. La descripció dels integrants de l'armada de la Lliga (v. 827-896) és el preludi de la batalla i, com a tal, augura l'òptim desenllaç que ja coneixem (v. 713-716). Es succeeixen ràpides descripcions de l'ordre cristià (v. 905-912) i l'ordre pagà (v. 913-920) i, repetint també l'anticipació com en els dos cants anteriors, el poeta, en primera persona, vaticina la fi de l'otomà en aquesta batalla (v. 923-936). S'anuncia de nou la desfeta dels turcs (v. 937-944), Joan d'Àustria parla als seus homes (v. 945-984) i pronuncia una oració a Déu (v. 985-1004); a l'altra banda, Alí Baxà i els turcs s'adrecen a Mahoma (v. 1005-1032). I comença la batalla: uns versos d'una gran força materialitzen la trobada de les dues flotes (v. 1041-1064); els capitans de la Lliga són enumerats amb detall, uns moren i els altres viuen, però tots resten vencedors (v. 1065-1296), i entre ells destaca l'austrià, «l'animós fill de Carles, invincible» (v. 1258), que invoca Déu per aconseguir que la batalla caigui de la seva banda i que és al costat d'«un cardenal del pastor Pio quint» (v. 1273), el qual exhorta els catòlics a oferir a Déu la

vida (v. 1278-1280). Uns versos de trànsit (v. 1321-1328) ens transporten a l'armada dels turcs, que cauen morts sense perdó; entre ells, un, però només un, abraça la fe catòlica (v. 1337-1352). Cap infidel no podrà escapar, ara, del càstig diví. Els homes de la Lliga s'han enfrontat a un enemic que té entre les seves característiques més destacades la crueltat i vilesa, però que és un enemic igualment poderós en armes i en valentia, de manera que la victòria és més meritòria encara.

El combat arriba a la fi (v. 1465-1468) i Joan d'Àustria, agraint a Déu la victòria (v. 1472), tramet les noves a Felip II, Pius V i els venecians (v. 1481-1512). El prelude del segon cant, on infidels i catòlics maldaven per fer-se seu el Mediterrani, marcava ja el predomini dels homes de la Lliga, que s'ha materialitzat en el tercer cant (com el primer cant, tot i que amb intermitències, havia estat per als infidels, el tercer ho serà absolutament per als catòlics). Ara el poeta exhorta a continuar la lluita contra l'infidel («Espanya cant, per la mercè tan gran, / a l'etern Déu hymnes molt gloriosos, / perquè siam tostemp victoriosos / contra lo fill de Soliman Soltan», v. 1557-1560), deixa que descansin els herois de Lepant i se'n torna a l'Helicó:

Estígan ells en lo port reposant
que jo me'n torn pujar al mont Parnaso,
cercant la font que fabricà Pegaso
y nou estil per cantar novell cant. (v. 1565-1568)

Amb aquests versos, que remetent als prolegòmens del primer cant, acaba el *Lepant* de Pujol, i també el relat del triomf catòlic.

La singular y admirable victòria... de Joan Pujol és, tal i com ha estat dit al principi d'aquest paper, si no la primera epopeia d'àmbit hispànic a relatar les gestes de Lepant, una de les primeres a fer-ho, fet que posa de relleu l'oportunitat i la precocitat del mataroní en aquest sentit. Que Pujol sigui un «rimaire passador, repetitiu, d'una expressió poètica un xic pobra, en línies generals», com ha estat dit, no ho negaré del tot; també és cert que el metre triat al *Lepant*, el decasíl·lab, l'enfaixa sovint. Però Pujol és alhora un poeta que vetlla per la qualitat de la seva obra poètica, que construeix, almenys al *Lepant*, un poema ben travat estruc-

turalment, no mancat de força i d'aplicació literària. Un autor preocupat, tal i com ens indica la transmissió de la seva obra, d'anar millorant i revisant la seva producció.

Bibliografia

- ANTON, KARL-HEINZ (1970). «Pròleg», dins JOAN PUJOL, *Obra poètica*, a cura de Karl-Heinz Anton, Barcelona, Edicions 62, 5-11.
- BALSALOBRE, PEP (1994). «Joan Pujol: una lectura contrareformista d'Ausiàs March», *Estudi General*, 14, 105-135.
- CHEVALIER, MAXIME (1976). *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner.
- COMAS, ANTONI (1971a). «Introducción», dins JOAN PUJOL, *Edición en facsimile de La singular y admirable victòria que per la gràcia de N. S. D. obtingué el sereníssim senyor don Juan d'Àustria de la potentíssima armada turquesca*, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, IX-XL. [Ara a ÍD., *Estudis de literatura catalana (segles XVI-XVIII)*, a cura d'A. Bover i M. de Ciurana, Barcelona, Departament de Filologia Catalana. Universitat de Barcelona / Curial, 1985, 40-62.]
- , (1971b). «El poeta Joan Pujol entre l'Edat Mitjana i el Renaixement», *San Jorge*, 84. [Ara a *Antoni Comas i Pujol (1931-1981). Ara que fa vint-i-cinc anys*, Mataró, 2006, 73-76.]
- COMPAGNA PERRONE, ANNA MARIA (1998). «Il sogno marchiano di Joan Pujol», dins L. Dolfi i T. Cirillo (ed.), *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno*, Milano 24-25-26 ottobre 1996, vol. I, Roma, Bulzoni editore, 319-326.
- DURAN, EULÀLIA (1994). «La historiografia catalana en el pas del Renaixement al Barroc: el poema èpic sobre Lepant de Joan Pujol (1573)», dins Carlos Romero i Rossend Arqués (ed.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Pàdua, Programma, 271-280. [Ara a ÍD., *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement*, a cura de M. Toldrà, València, 3i4, 2004, 557-571.]
- PEÑA, MANUEL (1997). *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PEYTAVÍ DEIXONA, JOAN (en premsa). «Sobre Andreu Bosch, l'autor del *Summari*. Puntualització onomàstica i apunts biogràfics»,

- Butlletí Interior de la Societat d'Onomàstica. Homenatge a Andreu Romà*, 104.
- PIERCE, FRANK (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968².
- PUJOL, JOAN (1573). *La singular y admirable victòria que per la gràcia de N. S. D. obtingué el sereníssim senyor don Juan d'Àustria de la potentíssima armada turquesca*, Barcelona, Pere Malo. [Reimpr. facs. Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, 1971.]
- , [a. 1837]. [JOAN PUJOL, *La singular y admirable victòria que per la gràcia de N. S. D. obtingué el sereníssim senyor don Joan d'Àustria de la potentíssima armada turquesca*], a cura de Josep Tastu, [s. ll., s. i., s. d. (= a. 1837).]
- , (1970). *Obra poètica*, a cura de Karl-Heinz Anton, Barcelona, Edicions 62.
- RUBIÓ I BALAGUER, JORDI (1953). «Literatura catalana», dins Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. IV, Barcelona, Barna. [Trad. catalana a ÍD., *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.]
- VELLVEHÍ, JAUME (1992). «La batalla de Lepant en la poesia del segle XVI en relació amb *La singular...* de Joan Pujol», dins *VIII Sessió d'Estudis Mataronins*. 19 d'octubre de 1991, Mataró, Museu Arxiu de Santa Maria / Patronat Municipal de Cultura, 43-56.
- VIADA I LLUCH, LLUÍS C. (1918-1919). «L'estampa barcelonina d'En Pere i d'En Pau Malo davant la rectoria del Pi», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, V, 5-31.
- , (1920-1922). «L'estampa barcelonina d'En Pere i d'En Pau Malo davant la rectoria del Pi: una conjectura cervàntica», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VI, 225-237.
- VILÀ, LARA (2001). *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, [tesi doctoral inèdita.]

D'ÈPICA CATALANA SETCENTISTA

MIREIA CAMPABADAL I BERTRAN
Institut d'Estudis Catalans

El conreu dels gèneres poètics cultes en llengua catalana havia esdevingut precari i residual en grau extrem en començar el segle XIX, però per prestigi personal o perquè es considerés que el tema a abordar ho mereixia, o per totes dues coses, els poemes de factura èpica, en octaves especialment, es cultiven *sense solució de continuïtat amb el segle XVIII*.¹

MANUEL JORBA

Amb aquestes paraules, obria Manuel Jorba l'any 1986 l'epígraf dedicat a èpica i Renaixença de la seva «Introducció a l'èpica catalana del segle XIX». La darrera afirmació (si excloem un parell de comentaris de textos èpics en català, un d'ells neoclàssic; veg. Rossich 1994 [1995]) és l'única referència *global* a l'èpica catalana setcentista que trobem a la bibliografia moderna. És per aquest motiu que en aquesta contribució (i d'aquí el títol tan ampli) oferiré diverses dades entorn d'una qüestió tan rellevant com aquesta, alhora que tan desatesa.

*L'èpica vista des del tombant de segle:
 reflexions entorn de la imitació, el bon gust i l'ensenyament*

Abans d'entrar en l'anàlisi pròpiament dita de la producció poètica culta de caràcter èpic del XVIII català, resulta imprescindible recórrer als autors de l'època a la recerca de la teorització que feren entorn del gènere. En aquest primer epígraf, es donaran a

¹ Jorba 1986a: 17. El subratllat és meu.

conèixer succintament algunes de les interessants valoracions d'erudits catalans sobre l'èpica² i sobre els principals autors que la conrearen. Les fonts, discursos pronunciats per acadèmics de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona coincidint amb una reacció contra el francès, han restat sense comentari i són rigorosament inèdites, malgrat la seva importància per entendre un període encara relativament fosc com és el tombant de segle.

El primer d'aquests discursos, i segurament un dels que ens aporta més dades concretes, és precisament de 1789. El 8 de juliol d'aquest any, l'acadèmic Ramon Ignasi de Sans i de Rius,³ llançava en junta general la seva invectiva contra aquells que menyspreaven els autors grecs i llatins.⁴ Encapçalat per una citació de Quintilià,⁵ el discurs de Sans no és altra cosa que una defensa de la imitació dels clàssics en funció dels beneficis que aquesta reporta; a més, hi fa algunes pinzellades de crítica literària i fonamenta la seva argumentació en molt bona part en l'èpica, raó per la qual convé analitzar-ne els aspectes més destacats.

En primer lloc, la constatació de la paradoxa que es produeix pel fet que, en un segle anomenat de les Llums i caracteritzat pel bon gust (i ambdós elements són remarcats conscientment per

² Per bé que no tant a nivell de preceptiva o de definició d'epopeia, com trobaríem, per exemple, en les obres editades (i ja força estudiades) de Gregori Maians, el qual afirmà del *Quixot*: «La Fábula de Don Quijote de la Mancha imita la *Iliada*. Quiero decir que, si la ira es una especie de furor, yo no diferencio Aquiles airado de Don Quijote loco. Si la *Iliada* es una fábula heroica escrita en verso, la *Novela de Don Quijote* lo es en prosa, que la épica (como dijo el mismo Cervantes) tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (cito de López 2000: 511-512); veg. també Checa 2004.

³ Doctor en ambdós Drets, canonge de la catedral de Barcelona, entrà a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona com a membre supernumerari el 5 de desembre de 1787; era acadèmic, també, de la de Jurisprudència Teoricopràctica de la ciutat. Destaca la seva faceta de crític de poesies de factura clàssica.

⁴ Ramon Ignasi de Sans i de Rius, [Justificació de la proposició:] «Se debe a los autores griegos y latinos todo lo hermoso y agradable que admiramos en las obras de los autores modernos» (acabat d'escriure el 7 de juliol de 1789 i llegit l'endemà en junta general); Arxiu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (ARALB), 11è lligall, núm. 24.

⁵ «Naque dubitare potest, quin artis purs magna contineatur imitatione», citació extreta del 10è llibre (cap. 2) de *De Institutione Oratoria*, que indica que l'orador n'ha d'imitar molts.

l'acadèmic), «se huviessse de tener a mal el que algunos se dedicasen a registrar los exemplares de los autores griegos i romanos para poder hacer progresos en la eloqüencia» (f. [1r]); i els detractors dels clàssics ja es trobaven a Barcelona.

Aquest discurs permet, per tant, testimoniar l'inici del trencament amb els clàssics (els quals havien estat imitats i exalçats com a cànons de l'art de dir bé, en la literatura —el *canon auctorum*: Homer, Virgili, Horaci, Sòfocles, Terenci, Plaute, etc., com a fonts dels poetes lírics, heroics, còmics o tràgics—, però també aplicant-los en el terreny pràctic de les lleis); un trencament que s'anirà produint a finals de segle, com a preludi de noves concepcions estètiques.

En segon lloc, un altre aspecte rellevant és el de l'anàlisi de la imitació exercida en diversos textos poètics dels segles immediatament anteriors (xvi i xvii) a Itàlia, Espanya i França; és aquesta anàlisi la que li permet demostrar la seva proposició inicial: que els autors moderns deuen als clàssics una gran part de la bellesa i elements colpidors que poden ser admirats en les seves obres;⁶ en essència, que la imitació dels clàssics és la base del bon gust. La definició d'aquest concepte havia generat un important debat a l'època: el bon gust és, en síntesi, la capacitat de discernir el que és millor, descansa sobre la moral i la veritat, però sobretot esdevé l'antídoto contra l'afectació, el pitjor vici del segle anterior. I, entre tots els gèneres, l'èpic és considerat explícitament com el que permet mostrar l'expressió màxima del bon gust en la poesia.⁷

D'entrada, l'acadèmic remet al segle xvi italià, que «vio a un Ariosto, a un Taso que, aunque elevados a un grado de dignidad en la poesía épica que ninguno ha podido superarles, con todo, no dudaron proponerse como a modelos de sus obras las maravillosas invenciones de los poetas antiguos». I hi aplica la tan repetida imatge del pintor: «Al modo que un pintor va copiando todas las perfecciones de una imagen que otro haia pintado, assí

⁶ Fet i fet, ja els autors llatins havien imitat els grecs («assí como Virgilio» —diu— «tomó la maior parte de sus églogas de Teócrito i casi toda la *Enéida* de Homero», f. [1v]).

⁷ Entre els autors «conservadores del buen gusto», cal remarcar l'esment que fa Sans d'Alonso de Ercilla, fet que l'insereix en la línia de revalorització de l'autor de *La Araucana* (1569), línia que havia iniciat Voltaire.

el Taso lo executó con los poemas de Homero y de Virgilio» (f. [1v]-[2r]).

Del segle xvii, també italià, són les òperes de Pietro Metastasio, els arguments de les quals provenen de l'Antiguitat clàssica. I molt especialment en el cas de la que ha estat considerada la seva primera obra mestra, musicada més de setanta vegades, i que obrirà una via de producció que dominarà tot el segle: la *Didone abbandonata* (1724). Una admirable òpera de la qual «nadie puede negar que casi toda sea tomada del libro 4 de la *Eneida* de Virgilio. Virgilio inventó aquella ficción, que imitó con tanta propiedad Metastasio» (f. [2r]).

Sans n'escull els millors passatges i els acara, a mode d'anàlisi literària de les fonts, amb els originals clàssics:⁸ quant a l'esmentada *Didone*, de Metastasio, reporta l'última escena del darrer acte, un dels passatges més colpidors, el parlament de la desamparada Dido, presa del furor, extret del final de l'esmentat llibre quart del poema èpic virgilià; en el cas de Tasso, estableix relació directa entre la *Gerusalemme liberata* i l'*Eneida*, pel que fa al paral·lel entre els personatges Sofronia i Olindo i Nisos i Eurial, i entre alguns versos que transcriu.

Voldria aprofitar un excurs per fer referència a la fortuna que tingué l'episodi dels amors i desamors de Dido i Enees durant el Setcents català. N'esmentaré només un parell de mostres significatives. Conegut és, i editat (parcialment a Campabadal 2003: 35-36), el *Soliloqui en dècimas*, de Joan Tomàs de Boixadors,⁹ en què religió i passió combaten en el cor d'Enees per l'acompliment de les lleis divines i paternes. Només destacaré el fet que el tractament aplicat és diferent del de les *Heroides*, en què la veu (i la perspectiva) és la femenina i no la d'Enees, com en el *Soliloqui*.

⁸ Val a dir que no només se centra en les composicions de caràcter èpic sinó que n'esmenta d'altre tipus, com les èglogues de Garcilaso de la Vega, «príncep de la poesia espanyola», o les traduccions dels clàssics fetes per fray Luis de León; però, en cap cas, aquestes no representen el gruix del discurs, com ho fan les èpiques.

⁹ Mestre general dels dominics i cardenal, fill del primer president de l'Acadèmia Desconfiada i un dels restauradors de l'Acadèmia Literària de Barcelona el 1729.

També Nicolau Maiet,¹⁰ a finals de segle (el 1797), prengué aquest episodi com a motiu del seu discurs d'ingrés, entre les seves «débiles pinceladas sobre algun pasaje de la famosa *Eneida*», poema èpic de «rasgos brillantes». ¹¹ L'element més significatiu és que Maiet (amb una actitud certament il·lustrada) assenyalava les divergències d'aquest episodi inventat per Virgili amb la veritat històrica, com l'anacronisme comès pel fet de situar Enees com a coetani de Dido, essent aquesta molt posterior (uns tres segles), o la falsa acusació de cometre un suïcidi violent com a conseqüència d'un amor impúdic. Però malgrat els retrets dels crítics per aquest caràcter fictici, el fet que Ovidi assegurés (a les seves *Tristes*) que cap dels dotze llibres de l'*Eneida* era llegit amb tanta passió i plaer com aquest, és ja suficient per indicar-ne el valor. A la segona part del discurs, el que fa l'aspirant a acadèmic és glossar els contrastos en l'expressió de sentiments oposats: l'enamorament de Dido davant la narració de les aventures d'Enees i la malaltia amorosa de què és víctima en contrast amb el furor i la desesperació en veure's no corresposta i abandonada, fins a conduir-la a la mort violenta.

I, tornant al discurs de Sans, el darrer dels aspectes que voldria destacar és la reacció antifrancesa. La diatriba contra els francesos no es fa esperar i apareix ja al primer paràgraf:

En el Siglo de las Luces, havían de comparecer en España algunos que, afectando un espíritu patriótico, procurassen desentronizar a los escritores griegos i latinos, no tanto por dar lugar a los nuestros, como aparentan, como para conceder todo el dominio a los franceses. (f. [1r])

Per descomptat, el discurs antienciclopèdia també hi havia de ser present, tot i que amb un argument no gaire habitual: el retret del menyspreu francès contra Espanya; des de l'Enciclopèdia, es preguntaven: «¿Qué se debe a la España? Y después de dos siglos, de

¹⁰ Prior dels agustins de Barcelona, entrà a la RALB el 22 de març de 1797.

¹¹ Nicolau Maiet i Perelló, [Oració gratulatoria sobre l'episodi de Dido i Enees] (Urgell, 17 de febrer de 1797; llegida el 22 de març); ARALB, 17è lli-gall, núm. 24, f. [1r]-[1v].

quatro i de diez, ¿qué ha hecho por la Europa?» (f. [1r]). Només aquest ja seria per a Sans argument suficient per a no interessar-se tant per la literatura de la nació veïna. D'aquí ve, realment, la necessitat del seu discurs: d'haver d'insistir en el fet de recórrer a les fonts clàssiques i no a les franceses, més que no pas de la primera de les constatacions esmentades; així, anava, de passada, contra aquells que tenien «la cabeza llena de especies de la Enciclopedia» (ibíd.). Sabíem que, a finals de segle, s'esdevingué una reacció contra la política lingüística uniformitzadora i exterminadora francesa (veg. Campabadal 2006: 317-320), reacció que, com s'indica en aquest discurs, s'estengué a altres camps de les Humanitats, com el de la literatura.

Només un erudit setcentista francès és digne de consideració, precisament l'autor de *l'Essai sur la poésie épique* (1726), «el gran Volter», un «portento de erudición» que domina totes les regles de la crítica, al qual «únicamente parecía que le faltaba la religión para poner algún freno al [...] fuego de su ingenio» (f. [4r]). És per aquest darrer motiu que Sans (i, per extensió, bona part dels erudits peninsulars de l'època) coneix l'obra de Voltaire però a través dels comentaris de l'abate Joan Andrés.¹²

Però no fou Sans l'únic que constatà el descrèdit que patien els autors clàssics i el fet que alguns dels erudits moderns afirmessin, fins i tot, que l'estudi d'aquests autors era una pèrdua de temps (quan el que en destacaven precisament els defensors era la seva «utilitat»). El també acadèmic Cir Valls¹³ lamentà, al seu *Método práctico i fácil para promover los estudios de Latinidad i Bellas Letras* (3 vol., Barcelona, Francesc Surià i Burgada, impr., 1790),¹⁴

¹² «El interés de la religión, que debe prevalecer a todos los de la eloqüencia, nos ha sacado justamente de las manos sus tan eloqüentes como impíos escritos; con todo, con lo que nos dicen algunos fidedignos escritores, nos podemos formar alguna idea de sus obras» (f. [4r]).

¹³ Catedràtic de lletres humanes del Reial Col·legi Conciliar de Sant Toribi a Girona, canonge de la Seu d'Urgell i secretari de la Inquisició del Principat de Catalunya, ingressà a la RABLB el 16 de desembre de 1793.

¹⁴ Es tracta d'una obra gramatical, en tres volums, que, seguint les directrius de la reial cèdula de Carles III, pretenia facilitar l'ensenyament del llatí (veg. Closa 1980 i Inclán 1990). S'hi fa una valoració de la cultura clàssica dins del marc educatiu de la seva època. El quart volum projectat, que no aparegué, havia de contenir una antologia de textos llatins clàssics i moderns.

l'abandonament dels estudis clàssics a Catalunya («la fatal indiferencia con que les mira la juventud de nuestros días») i l'existència de detractors de la llengua llatina.¹⁵ L'ensenyament d'aquesta llengua es mantingué, però, per a la lectura dels clàssics i per a la composició d'algunes obres (sovint com a exercici escolar). El que ens interessa de Valls és la seva concepció pedagògica de l'accés directe als textos llatins, acompanyats d'una versió castellana (i no a través de preceptes rígids i de diccionaris), cosa que influïa, en certa manera, a l'hora de preservar el gènere èpic, atès que, entre tots els poetes llatins, Virgili apareix com a cànion per excel·lència.

De ben segur que, per tots aquests fets, es féu d'allò més necessària la redacció d'un extens treball (de 14 folis), presentat en juntes acadèmiques de 1793 i 1794, en què Valls exalçava les qualitats i mèrits de *l'Eneida* en comparació amb les composicions homèriques,¹⁶ un treball que, malgrat la seva importància, no ha estat comentat per cap dels estudiosos que s'han dedicat a l'anàlisi de la seva obra. Després d'una comparació de les obres dels «prínceps» de l'èpica, l'acadèmic remarca els principals trets del gènere: l'objectiu primordial, la moralitat (és a dir, la capacitat de donar lliçons importants als homes, tot i semblar que l'única voluntat sigui la de delitar-los amb la seva bellesa),¹⁷ i les característiques de l'acció, que ha d'ésser possible, versemblant i al·legòrica. El cos del discurs l'ocupa un examen crític de diversos episodis, similar al d'una anàlisi literària moderna: Valls n'analitza aspectes com el llenguatge, les imatges i les figures, amb passatges concrets.

¹⁵ Que la consideraven llengua morta, de la qual se'n desconeixia la pronúncia real i limitada en l'ús oral després de 1768 (sobretot en els tribunals de Justícia, en què a Catalunya es conservava el llatí parlat d'una manera normal): «La llengua llatina reduïda a llengua escrita, llengua dominada per un excessiu ciceronianisme i tancada a qualsevol innovació lingüística esdevenia, com comenta el mateix Valls i Geli, una llengua sense gaire vida i marcada pel segell de la pedanteria» (Closa 1980: 120). Per a una síntesi de la *laus linguae latinae* que fa Valls, veg. també Closa 1980: 117-120.

¹⁶ Cir Valls i Geli, «Discurso crítico sobre los primores más notables de la *Eneyda* de Virgilio relativos a los de la *Iliada* i *Odisea* de Homero» [Oració gratulatòria] (Girona, 12 de juliol de 1793; llegit entre el 16 de desembre de 1793 i el 22 de gener de 1794); ARABLB, 10è lligall, núm. 19.

¹⁷ «De modo que la instrucción sola escondida más las ficciones agradables la eleva a la dignidad de la más sublime filosofía» (f. 2r).

No podem saber del cert si Valls arribà a llegir el famosíssim *Essai* de Voltaire sobre l'èpica, obra que preparà el camí per a la història crítica del gènere,¹⁸ tot i que sembla ben probable, atesa la seva funció com a qualificador de la Inquisició a Catalunya i examinador del bisbat, càrrecs que li permetien ser coneixedor de les obres més recents publicades en la seva època. Al seu *Método*, begué de fonts franceses (esmenta, per exemple, Rousseau, a més de diversos eclesiàstics francesos) i la influència cultural de França a la segona meitat del segle XVIII és un fet constatat. Val a dir, a més, que l'actitud de Voltaire com a crític de poesia èpica fou conservadora. En tot cas, i si no ho féu directament, el pogué consultar indirectament —com Sans— a través d'obres que hi remetien: ens consta, respecte de la seva difusió, que el text volterrià fou inclòs —sense esmentar el nom de l'autor— en un tractat anònim de 1764 intitulat *École de Littérature. Tirée de nos meilleurs Écrivains*, i que en figura un extracte parcial (s. v. «Poème épique») a l'*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné* (1751-1765), de Diderot i D'Alembert.¹⁹ Sigui com sigui, coincideixen les dues concepcions a l'hora de remarcar l'accés directe als textos com a mètode d'aprenentatge i d'imitació.

Breu panorama de la poesia èpica catalana setcentista

Precisament Voltaire, a l'inici del seu *Essai*, es lamentava que, en un moment en què abundaven les preceptives, la composició quedava excessivament reduïda:

On a accablé presque tous les arts d'un nombre prodigieux de règles, dont la plûpart sont inutiles ou fausses. Nous trouvons partout des

¹⁸ Frank Pierce, després d'analitzar tota la crítica literària setcentista, arriba a la següent conclusió: «El ensayo de Voltaire debe ser mirado como la obra crítica más influyente de las estudiadas hasta ahora, pues de ella, y con mayor frecuencia, como reacción contra ella, arranca mucho de lo que se escribía fuera y aún dentro de España» (Pierce 1968²: 108).

¹⁹ Altres estudis europeus posteriors són el *Discours sur le Poème Épique* (cap a 1755), de Louis Racine, o l'*Essay on Epic Poetry* (Londres, 1783), i entre els castellans, el *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, en 9 volums (Madrid, 1768-1778).

leçons, mais bien peu d'exemples. Rien n'est plus aisé que de parler d'un ton de maître des choses qu'on ne peut exécuter: il y a cent poétiques contre un poème; on ne voit que des maîtres d'éloquence, et presque pas un orateur.²⁰

En efecte, com ja constatà Frank Pierce en el seu treball dedicat a la poesia èpica del Siglo de Oro (*Spanish epic poetry of the Golden Age*), obra cabdal que revaloritza l'èpica culta castellana d'aquest període (1550-1700), durant el segle XVIII s'optà més per l'anàlisi dels textos, per la reflexió entorn del propi fet poètic i per l'elaboració d'una història literària²¹ que no per la producció de noves composicions; és com si s'hagués arribat a un sostre compositiu i, en paraules (traduïdes) de Pierce, «pasamos de la fecundidad creadora a la reunión y la consideración de lo que pronto sería estimado como obra clásica» (Pierce 1968²: 108).

Aquest és, en síntesi, un dels motius que fa que no resulti fàcil anar a cercar poemes èpics d'autors catalans setcentistes i que per trobar-los calgui realitzar una feina d'espigolada, no sempre prou fructífera. Així, doncs, el que presentaré a continuació és un succint panorama de la producció poètica culta de caràcter èpic que he pogut localitzar fins ara escrita per catalans però en diversos idiomes, contextualitzant-la en la literatura pròpia de l'època.

L'èpica catalana setcentista en vers (veg. el «Quadre comparatiu de poemes èpics cultes del Setcents català (1700-1808)») abraça les principals tipologies de l'èpica culta: d'una banda, la seriosa (la religiosa o sacra, que és la més abundant, i la històrica) i, de l'altra, la burlesca. El tret general comú és que es tracta del que ha estat anomenat "èpica en miniatura" (és a dir, la que inclou cants èpics o poemes heroics d'extensió breu o relativament breu).²²

²⁰ Inici del capítol primer «Des différens goûts des peuples» (Voltaire 1769: 330).

²¹ És al Setcents quan trobem els primers intents d'elaborar una història literària.

²² La denominació de «poema heroic» fou emprada per primera vegada a la literatura castellana del Siglo de Oro per Cristóbal de Mesa aplicant-la a la seva obra sobre les *Navas de Tolosa* (1594). Bernardo de Balbuena, en

En faré una breu descripció (a tall de marc de les peces que analitzaré en la tercera part d'aquest treball) prenent com a eix vertebrador les diverses característiques que les engloben.

[Vegeu quadre adjunt]

Com es pot observar a l'esmentat quadre, la major part de les peces localitzades fins ara són d'acadèmics, atès que una de les fonts que he emprat per fer la cerca és la *Reconstrucció de l'activitat poètica de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona des de 1700 a 1807*, que vaig elaborar per a la meua tesi doctoral sobre aquesta institució. Malgrat ésser un dels llistats més complets de l'activitat poètica setcentista (amb un total de 885 peces classificades temàticament), la presència de l'èpica no és gaire abundant, contràriament al que podríem haver esperat.²³

Amb l'excepció d'un parell de composicions, de temàtica històrica, els cants èpics eren llegits en el moment més solemne de tot l'any, durant les acadèmies de Passió, i, per tant, es tracta de *composicions sacres* que prenen com a eix central la figura de Jesucrist, en diversos moments, com la commoció de la natura davant la seva mort, que es pot relacionar amb un altre dels episodis triats, el del terratrèmol que va originar, la seva tasca ensenyant des de la creu o la comparació amb David, vencedor de Goliath.²⁴ Són, doncs, cants dedicats a episodis molt concrets, que degueren beure de les nombroses mostres d'èpica religiosa castellana

el pròleg d'*El Bernardo o victoria de Roncesvalles* (Madrid, Diego Flamenca, impr., 1624), explica les característiques d'un poema heroic: «Lo que yo escribo es un *poema heroyco*, el qual, según doctrina de Aristóteles, ha de ser imitación de acción humana en alguna persona grave, donde en la palabra imitación, se excluye la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa» (cito de Pierce 1968²: 255). Menys d'història, doncs, i més d'invenció semblant (exceptuant-ne els casos en què es topava amb la veritat religiosa, veg. nota 30). Antonio Papell (1968) també té en compte els «cantos heroicos» dins la seva descripció del panorama de l'èpica culta dels segles XVI i XVII.

²³ Més abundants són els romanços heroics, de temàtiques força variades, llegits en diverses juntes generals.

dedicada a cantar el drama de la Passió de Crist, com *La Cristiada* (1611), de Diego de Hojeda, per esmentar-ne una de les més valorades.²⁵

A més, tenen en comú el fet d'haver estat escrits en tots els casos en hexàmetres llatins, amb la singular excepció de l'*Heroic cant català del terremoto que succebí en la mort de Christo Señor Nostre* (1806), de Bru Bret.²⁶ Partint del versicle de sant Mateu «Et terra mota est et petrae scissae sunt» (cap. 27, vers. 52), Bret llegí un cant heroic, dividit en 22 octaves reials, amb una estètica preromàntica o sentimentalista, pròpia de la seva formació. Albert Rossich, que l'edità l'any 1995, en féu la següent valoració: «No és de gran qualitat. Al costat de passatges reeixits, tot i els inevitables convencionalismes retòrics, hi apareixen idees banals o decididament capcioses» (Rossich 1994 [1995]: 204). En destaca el fet que hi introdueixi elements pagans, com les muses o les Parques; amb tot, el tret més important és que emprí el català per

²⁴ Em refereixo a les següents composicions, conservades l'ARABLB, lli-gall 23è: Genís Padró, *Ostendatur in latrone fructus sacrificii Christi in cruce. Carmen heroicum* (1736); Salvador Puig, *Natura commota ad mortem Christi Domini. Epicum carmen* (1764); Domènec Bòria, «A Jesucristo moribundo enseñando a los suyos desde la cruz. Canto heroico en latín» (1790); Bru Bret, *J. C. in cruce veluti lapis contundens frontem inferni Goliath. Heroicum carmen* (1804) i *Heroic cant català del terremoto que succebí en la mort de Christo Señor Nostre* (1806).

²⁵ Altres composicions de la mateixa temàtica, esmentades per Papell, són: la *Christopatía* o *Pasión de Christo* (1555), de Juan de Quirós; la *Década de la Pasión*, de Juan Coloma; *De la Pasión de Cristo*, de Luis Ribera i la *Pasión de Cristo* (1613), de l'agustí Gaspar de los Reyes. Segons l'estudiós, «numerosos poetas se inspiraron en el tema de la Pasión de Jesús, pero ninguno llega a la altura en que se cierce Hojeda» (Papell 1968: 769), per la seva gran unitat o per les queixes en l'Hort, amb el contrast de diversos elements.

²⁶ Bret ha estat donat a conèixer per Albert Rossich com un dels «últims poetes que, abans de la Renaixença, presenten composicions en català a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», «poemes cultes i amb autèntica ambició estètica» (Rossich 1994 [1995]: 197), fet que el diferenciava de la resta d'autors que escrigueren peces burlesques i de vocació popular. Va estudiar al Seminari de Barcelona, on va ocupar la càtedra de Retòrica i Poesia d'aquella institució entre 1796 i 1807. Ingressà a l'Acadèmia el 18 de gener de 1804. Com a acadèmic, destaca la importància de la seva figura en l'edició de la col·lecció de poesies catalanes de la RABLB.

AUTOR	TÍTOL	DATA	TIPOLOGIA ¹	IDIOMA	FORMA ²	LOCALITZACIÓ	EDICIONS
Agustí EURA (acadèmic)	<i>Descripció de la montanya y santuari de Montserrat</i>	1734	religiosa	català	100 sextets-lira	Ms. → BC, ms. 1183, f. 48-61 i ms. 3867, f. 108-125 / Biblioteca del Monestir de Montserrat, ms. 1202, f. [1]-[4v]	Valsalobre 2002: 361-393 (indica les diverses ed. i anàlisis existents)
Genís PADRÓ (acadèmic)	<i>Ostendatur in latrone fructus sacrificii Christi in cruce. Carmen heroicum</i>	1736	religiosa	llatí	46 hexàmetres llatins	Ms. → ARABLB, 23è lligall a 1736	—
la Menor Musa Mariana [pseudònim]	<i>Èpica armonia que, en bilingüe consonància, és a saber, castellana y catalana, celebra a la immaculada y soberana reyna Maria Santíssima [...]</i>	1754	religiosa	bilingüe català / castellà	42 octaves reials	Imprès → BC, Esp. 208-8°	Barcelona, Estampa de Teresa Piferrer, 1754.
Josep de SAGARRA (acadèmic)	«Poema heroico que contiene en compendio la historia de los romanos en España»	1757	històrica	castellà	?	Ms. → Perdut [la referència consta a les actes]	—
Pau SOLER I MARTÍ	<i>Haereseos turmae propriis armis et artibus fractae. Carmen epicum</i>	1761	religiosa	llatí	117 hexàmetres llatins	Imprès → BUB, B-452/24-13	Barcelona, Tipografia de Maria Àngela Martí, 1761.
Salvador PUIG (acadèmic)	<i>Natura commota ad mortem Christi Domini. Epicum carmen</i>	1764	religiosa	llatí	33 hexàmetres llatins	Ms. → ARABLB, 23è lligall a 1764	—
Bartomeu TORMO	<i>La Gatomàquia valenciana</i>	1767	burlesca	català	<i>silva</i> de 1.463 decasíl·labs i hexasíl·labs en apariats	—	Puig Torralva ed. 1880
Domènec BÒRIA (acadèmic)	«A Jesucristo moribundo enseñando a los suyos desde la cruz. Canto heroico en latín»	1790	religiosa	llatí	40 hexàmetres llatins	Ms. → ARABLB, 23è lligall a 1790	—
Bru BRET (acadèmic)	<i>J.C. in cruce veluti lapis contundens frontem inferni Goliath. Heroicum carmen</i>	1804	religiosa	llatí	140 hexàmetres llatins	Ms. → ARABLB, 23è lligall a 1804 / Monestir de Sant Joan de les Abadesses	—
Bru BRET (acadèmic)	<i>La defensa de los catalanes en Galípoli de las fuerzas conuinadas del emperador y de los genoveses. Canto en octavas</i>	1805	històrica	castellà	44 octaves reials	Ms. → Monestir de Sant Joan de les Abadesses	Transcripció inèdita d'Albert Rossich [anàlisi en preparació amb Campabadal]
Bru BRET (acadèmic)	<i>Heroic cant català del terremoto que succehí en la mort de Christo Señor Nostre</i>	1806	religiosa	català	22 octaves reials	Ms. → ARABLB, 23è lligall a 1806 / Monestir de Sant Joan de les Abadesses	Rossich 1995: 205-209 Campabadal 2004: 577-581
Anònim [= Ramon MUNS I SERINYÀ (?)] (acadèmic)	<i>La persecució dels porcs. Cant èpic</i>	1808	burlesca	català	84 octaves reials	Imprès → <i>Diario de Barcelona</i> , 53-59 (22-28 de febrer de 1808) / Ms. → ARABLB, 32è lligall, núm. 12 / Biblioteca Nacional d'Espanya, ms. 3727	Ed. parcial a Molas 1968: 44-51 i a Campabadal 2003: 102-105

¹ En relació amb el gènere i la temàtica ² Mètrica i extensió

tractar en vers assumptes elevats: la poesia sacra era l'objecte més elevat a què podia ser aplicat l'ús culte de la llengua (com defensà Agustí Eura en el seu *Pròlec o introducció a cert llibre de poesias en català en què s tracta de nostra llengua*, posterior a 1720).

Precisament d'Eura, també acadèmic, és la *Descripció de la muntanya y santuari de Montserrat*, composició que inseriríem en la mateixa línia d'èpica sacra o religiosa (per bé que aquesta no fou llegida en junta acadèmica). L'especialista Pep Valsalobre la qualifica (en l'edició crítica) de «cant èpic d'exaltació de la muntanya i del santuari» (Valsalobre 2002: 393) i en fa un extens comentari, per la qual cosa no m'hi entrentindrè. N'assenyalaré només la referència a una altra peça èpica amb la mateixa temàtica, que ha estat qualificada com a «llegenda pietosa»: la *Historia del Monserrate* (1587), de Cristóbal de Virués, la qual s'ha dit que imitava, en alguns aspectes cavallerescos, el *Tirant lo Blanc*.²⁷

Sí que m'entretindrè, en canvi, en una altra de les composicions, que ha passat absolutament desapercebuda. Continuant amb el caràcter religiós, però sense cap vincle amb el cenacle acadèmic, he localitzat una *Èpica armonia que, en bilingüe consonància, és a saber, castellana y catalana, celebra a la immaculada y soberana reyna Maria Santíssima, fundadora de la sagrada, real y militar família mercenària [sic] y patrona de Barcelona*,²⁸ publicada el 1754 amb el pseudònim de la Menor Musa Mariana i dedicada a l'exgeneral d'aquell orde.

Amb una clara voluntat panegírica i didàctica (hi ha diversos passatges i fets històrics que són glossats en prosa al costat de les estrofes corresponents), aquesta «èpica harmonia» s'articula entorn de tres elements narratius: la Verge Maria, com a fundadora de l'orde dels mercedaris, els prodigis fets per la imatge a Barcelona i l'exaltació de la glòria de la ciutat per la seva presència.

²⁷ Aquesta és la descripció que en féu Papell (1968: 770): «Libro misceláneo que engloba una novela bizantina —viajes y trabajos de Garín—, leyendas piadosas y la famosa tradición de la Virgen de Monserrat». Destaca per la qualitat de les octaves reials.

²⁸ Biblioteca de Catalunya (BC), Esp. 208-8º.

Cal remarcar que s'hi segueixen diversos trets propis de l'epopeia com:

- la proposició (l'autor indica al començament que no canta victòries bèl·liques ni els progressos de la ciència, sinó que el que pretén és esbossar una «sacra harmonia»);
- el tret èpic de la concentració en un personatge central elevat, la Verge Maria, i, més concretament, la imatge que n'existeix a Barcelona;
- l'exaltació d'una casa noble: en aquest cas, Barcelona i sobretot l'orde dels mercedaris, presentat (amb clares ressonàncies bèl·liques), com una «militar tropa religiosa» o «família militar sagrada». Diu l'onzena octava (que accentuo en català):

Quanta de esta *milicia*, de Maria
la clara vista goza, afortunada!
Què gràcias! Què finezas cada dia!
Celdas, claustros visita enamorada.
Al descansar la *tropa*, ella és la guia
que la ampara y anima en la jornada,
que executa el amor contra las penas
que fatígan al misero en cadenas.²⁹

- la relació dels diversos prodigis i miracles de la imatge relacionats amb la ciutat, que són presentats cronològicament, esdevenen episodis tràgics per despertar la pietat (entre altres: l'acció de convertir la massa de pa en sang o el fet de salvar Barcelona de la pesta i de la plaga de llagostes);
- i, finalment, l'aparició de les muses en els moments més complexos: «Aquí declara —o, Musa!— de Maria / el amor, el empeño y providència» (v. 129-130).

Quant a la qüestió lingüística, recordem que les composicions bilingües d'aquesta mena han estat vinculades als corrents apologetics del català i han estat considerades una manera de posar en relació d'igualtat les dues llengües, per reivindicar la qualitat del català (per bé que parteixin del model castellà), més en la línia de l'autoafirmació que no pas com a mer joc literari o lingüístic.

²⁹ La glossa lateral en prosa i en castellà indica: «Visita y bendice la Virgen las celdas y claustros del mismo convento» (p. 6).

Val a dir que aquest tipus d'epopeies cristianes havien estat abundantíssimes en el segle anterior i tenien assegurat un públic devot. Tot i que sovint resultaven forçades (pel fet de seguir rigorosament els models), anaven carregades de solemnitat descriptiva i d'eloqüència panegírica. L'esmentat propòsit didàctic, en clara oposició a les lectures corrents de l'època, acomplia un doble objectiu, històric i devot; pretenien fomentar la devoció, amb poemes sobre Jesús, Maria o vides de sants, a través del plaer que provoca la poesia.³⁰ En els poemes entorn dels sants, però, la barreja de trets lírics i èpics en complica la classificació, encara que la major part de vegades dominen els primers. L'epopeia bíblica cristiana és la que ha donat pas a les vides versificades de sants.

Si passem a referir-nos a les mostres d'*èpica històrica*, cal dir d'entrada que les localitzades fins ara són, a diferència de les religioses, totes en castellà.

Tenim constància, a través de les actes de l'Acadèmia de Bones Lletres, que Josep de Sagarra hi llegí l'any 1757 un «poema heroico que contiene en compendio la historia de los romanos en España», peça que malaurament no ens ha pervingut. Deuria ser, com indica el títol, un poema (molt possiblement de caràcter èpic) que tractaria fets antics de la història d'Espanya i que, per la data en què fou presentat, podríem relacionar també amb els diversos discursos acadèmics sobre la història d'Espanya que es presentaven aleshores en junta.

Molta més importància té una altra de les composicions de l'esmentat Bret, intitulada *La defensa de los catalanes en Galípo-*

³⁰ En aquest sentit, es planteja el problema de les exigències de la veritat religiosa davant de la invenció poètica (i la diferència entre recreació estètica i reelaboració). L'esmentat Cristóbal de Virués, a la *Historia del Monserate* (1587), remarcà la importància de la dolçor i la utilitat (citant Aristòril i Horaci) com a ingredients bàsics per a la poesia que s'han de tenir molt presents en l'èpica: «Queriendo, pues, yo hacer una obra en este género de poesía, tomando por acción la milagrosa aparición de la imagen de Nuestra Señora de Monserrate y fundación de su santa casa, [...] he usado de la invención poética en la parte que lo ha permitido la historia como humana, que es en lo que toca al ermitaño Garín, procurando pintar en él un heroico y verdadero cristiano, con varias digresiones y ejemplos que, sin alterar la historia, miren a aquellos fines principales ya dichos, de provecho y gusto» (cito de Pierce 1968²: 240-241).

li de las fuerzas conuinadas del emperador y de los genoveses (que va ser llegida el gener de 1805). Es tracta d'un cant integrat per 44 octaves reials, que ha estat qualificat per Albert Rossich (que és qui ha exhumat el text conservat al Monestir de Sant Joan de les Abadesses i a qui agraeixo que me n'hagi facilitat una transcripció inèdita completa) de «notable peça èpica de to neoclàssic» (Rossich 1994 [1995]: 199), en castellà. La rellevància d'aquesta composició ve donada per la temàtica de què s'ocupa, un dels episodis més transcendents en la història catalana i digne de ser recordat en forma èpica, el de la resistència dels catalans a Bizanci: la defensa de Gal·lípoli el juliol del 1306, en bona part gràcies al paper que hi exerciren les dones.³¹

Bret canta les gestes bèl·liques, dins del marc d'un somni de Catalunya, amb l'encert de fer aparèixer Catalunya i Morfeu, que dialoguen sobre els fets que han de passar, i de centrar una part de la narració en la figura de Ramon Muntaner, l'heroi protegit pel déu Mart que fa una arenga per animar les tropes, menors en forces que l'enemic, mentre que centra una altra part en el paper de les dones, com a heroïnes invictes. En recullo de Rossich només la presentació que fa de Catalunya a la tercera de les octaves:

A la margen del Ebro recostada,
una bella matrona descansaba
que, al dolor y lamentos entregada,
memorias muy antiguas repasaba:
era ésta Cataluña que, acabada

³¹ Com es pot observar, no es tracten temes de l'actualitat històrica, contràriament al que caracteritzà l'èpica dels segles immediatament anteriors; fet i fet, aquesta mateixa característica es reproduïx també en altres aspectes de l'anàlisi històrica. Així, en la literatura veïna, la castellana, trobem que l'èpica de temàtica històrica havia pres com a eix central successos contemporanis a l'autor —en els segles XVI i XVII castellans s'optà per diverses temàtiques imperials (Carles V, Felip II i Joan d'Àustria), com a cicles èpics, o la Reconquesta, sobre la qual existeixen poemes basats en fonts erudites (històries i cròniques medievals) i populars (el *romancero* i les llegendes)— o de l'Antiguitat; la història esdevenia, doncs, la base dels poemes llargs, amb tocs poètics (ficcions) per alleugerir-los, i sovint trobem difuses les fronteres entre l'arrel històrica per a l'èpica i la poesia popular. De fet, l'èpica era transmesa a través del *Romancero*, atès que es tractava d'una necessitat popular que havia de ser vehiculada a través de formes també populars.

por la guerra fatal que amenazaba,
temía que mudanzas de la suerte
darían a su prole infausta muerte. (Rossich 1994 [1995]: 199)

En efecte, com ha destacat Eusebi Ayensa, «la primera *gran embranzida* al tema almogàver la donà la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona» (Ayensa 2004: 134) l'any 1841, amb el diverses vegades esmentat concurs que havia de premiar un poema èpic sobre l'expedició catalana a l'Orient; molt abans, però, la corporació barcelonina ja havia aconseguit un cant èpic amb aquesta temàtica.³² Qui sap si potser aquesta composició de Bret fou (d'alguna manera) un cert estímul en relació amb l'elecció de la temàtica: sabem que Bret fou catedràtic de Retòrica i de Poesia del Col·legi Episcopal de Barcelona en els anys en què Ramon Muns i Serinyà (després secretari de la corporació barcelonina en el moment de convocar el concurs) hi fou alumne. I apunto només que, entre els diversos projectes historiogràfics frustrats de l'Acadèmia destaca la traducció de la crònica de Muntaner, impulsada des del 1792 (veg. Campabadal 2006: 182).

Per acabar aquesta breu panoràmica, passem a l'extrem contrari: el de l'èpica burlesca. Per la seva extensió (són les més llargues de totes; les altres es caracteritzen, com es pot veure al «Quadre comparatiu...», per ser força més breus), pel fet de ser unes de les poques composicions setcentistes d'èpica culta existents en català i per l'adscripció canònica i el motlle formal emprat, resulten peces mereixedores d'una anàlisi molt més detallada.

L'epopeia animalística burlesca en català:

La Gatomaquia valenciana i La persecució dels porcs

La primera d'aquestes peces èpiques burlesques és *La Gatomaquia valenciana* (1767), de mossèn Bartomeu Tormo (1718-1773). Es tracta d'una mostra d'epopeia burlesca animalística en català d'un cert relleu, en què es narren els amors, la gelosia i les guerres entre els gats de l'Albaida de la segona meitat del Setcents, els quals —a manera de sàtira dels vicis de la societat— duen els

³² Vegeu també el text d'Ayensa dins aquest mateix volum.

diversos malnoms reals dels habitants d'aquesta localitat valenciana.

El text circulà manuscrit i anònim durant el segle XVIII i no fou editat fins al 1880 (com a volum primer de la Biblioteca Llemosina) per Josep Maria Puig i Torralva, el qual ens indica a les seves preliminars «Quatre paraules al lector» que treu a llum «una de les raríssimes còpies encara del segle passat que se coneixen entre los amants de la nostra lliteratura» (Puig 1880: 5). Pocs anys després, el mateix Puig, conjuntament amb Francesc Martí Grajales, dedicarien unes pàgines del seu *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII* a Tormo (i cal remarcar que dediquen a aquest autor més ratlles que, per exemple, a Lluís Galiana).³³ Després d'assenyalar que les seves composicions són poesies sense pretensions literàries i que pertanyen a l'«època de la decadència lemosina», es refereixen a *La Gatomaquia* del valencià com un «poemita, imitación del de Lope de Vega» (Puig Torralva / Martí Grajales 1883: 104).

No és el moment d'entrar aquí a fer consideracions diverses entorn de *La Gatomaquia* de Lope, atès que es tracta d'una obra que ha gaudit de força anàlisis; val a dir, això sí, que ha estat considerada unànimement per la crítica literària com la cúspide de l'epopeia burlesca i com l'obra que en fixà el culte a Espanya.³⁴ Entre els diversos comentaris a la peça, destaca el llarg i complet estudi interpretatiu que li dedicà l'any 1995 Marcelo Blázquez Rodrigo —del qual prendré a continuació diversos elements d'anàlisi, especialment relacionats amb el gènere— i la breu contri-

³³ De fet, Puig i Martí recullen algunes de les dades (en certs casos, literalment) que ja havia esmentat, uns anys abans, Constantí Llombart (a través de les informacions de Julio Lassala) a *Los fills de la morta-viva*. Més interessant és la indicació de *La Gatomaquia valenciana* (de la qual edita un fragment) com a poema que «teníem amanit per a donar-lo a llum, com havíem ja anunciat, en la "Biblioteca Valentina" que fundàrem y que, per especials circumstàncies, agenes a nostra voluntat, recentment s'ha encarregat de donar a l'estampa l'entusiasta jove lemosinista en Josep M. Puig» (Llombart 1879: 170). Puig i Torralva afirmà també que les dades de l'autoria del poema les devia a Constantí Llombart, Julio Lassala, Joan Baptista Monzó i Francesc Matheu.

³⁴ En el mateix Setcents, ja se'n feren valoracions en aquest sentit: López de Sedano li atribuï diversos mèrits, fins a afirmar que «se debe estimar esta obra por única y superior a todas las de su especie, tanto en nuestra lengua como en las estrañas» (cito de Pierce 1968²: 66).

bució que en féu el mateix any Josep Maria Balcells,³⁵ el que resulta interessant és que aquest darrer autor féu una referència final a *La Gatomàquia valenciana* com a mostra que la de Lope esdevingué, sens dubte, «canon efectivo para varias epopeyas animalísticas neoclásicas» (Balcells 1995: 32).³⁶

Ens consta que la difusió d'aquesta composició de Lope, des de la primera edició publicada en 1634,³⁷ dins de les *Rimas humanas y divinas del licenciado* Tomé de Burguillos, fou molt important a tota Espanya. Una de les edicions que més prèdica obtingué (posterior, això sí, a la redacció del poema de Tormo) és la setcentista d'Antonio de Sancha, el qual, en un intent d'actualitzar produccions anteriors, la tragué a la llum al volum XIX (publicat el 1778) de la col·lecció de les *Obras sueltas* de Lope; en el pròleg hi afirmava: «En un argumento tan fútil y ridículo ni se echan de menos la pureza del estilo ni la invención poética» (cito de Pierce 1968²: 69).

De l'«estilo» i de la «invención poética» en la composició de Tormo, en parlaré a continuació, a partir dels patrons del gènere i en relació amb l'obra presa com a canó i model d'imitació.

La Gatomàquia valenciana remet genèricament, ja des del títol, a l'obra de Lope, a més d'indicar la llengua en què està escri-

³⁵ Fonamentalment, dedicada a remarcar les innovacions introduïdes per Lope: en mots de l'autor, per la «doble filiación canónica» (és a dir, la fusió de dues tradicions cultes: la paròdia animalística d'origen pseudo-homèric, amb la *Batracomiomaquia*, i la cavalleresca italiana, amb l'*Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, i l'*Orlando innamorato*, de Matteo Maria Boiardo; particularitat que la distingeix de la resta d'obres d'aquest gènere, que no combinen aquestes dues tradicions), per l'«engarce multiparódico» (hi parodia la seva biografia, la seva pròpia obra literària i el llenguatge literari culterà) i per l'ús de la silva, com a forma mètrica per a l'epopeia, fet que no tenia precedents.

³⁶ El que resulta rellevant és la consideració d'una obra escrita en català entre diversos textos en castellà, com la *Gatomiomaquia*, d'Ignacio de Luzán, *La Perromaquia* (1765), de Francisco Nieto de Molina, o *La Perromaquia* (1786), de Juan Pisón y Vargas. No s'hi esmenta, en canvi, *La persecució dels porcs*.

³⁷ Aquesta data és segurament molt propera a la de la seva composició. En tot cas, no pogué ser redactada abans de 1613, per la seva paròdia al culteranisme de factura gongorina, entre altres elements biogràfics que sustenten aquesta hipòtesi.

ta i marcar l'adscripció canònica del poema. Tormo es declara explícitament imitador de Lope de Vega:

[...] els desatinos de esta *Gatomàquia*,
que nunca serà mengua
el escriure-lo en nostra pàtria llengua,
imitant alguns brillos
del licenciado Tomé de Burguillos,
o, per més que ell ho nega,
del cèlebre famós Lope de Vega. (v. 74-80)

Vegi's l'apologia de la llengua que s'hi fa: Tormo degué percebre-la com a necessària pel fet d'aplicar la seva Musa a un gènere considerat elevat, tot i tractar-se de la fórmula burlesca. I cal destacar-ne encara un altre element: la constatació explícita de l'equivalència entre el pseudònim Tomé de Burguillos i Lope de Vega, amb la qual cosa esdevé un testimoni d'un segle després en contra d'aquells que dubten de la paternitat real de Lope.³⁸

En efecte, la *imitatio* (que afecta diversos aspectes de la *narratio* i de la *inventio*, com comentaré a continuació) resulta evident en llegir ambdós textos, per bé que no es tracta d'una imitació absolutament fidel i són precisament les divergències les que marcaran les particularitats pròpies de la literatura catalana que introduí el clergue valencià a la seva obra.

Quant a la *narratio*, tractaré breument quatre trets essencials, en relació amb els patrons marcats pel gènere èpic: l'exordi, l'estructura, l'articulació mètrica i altres elements formals de la narració (com les digressions).

Com és ben sabut, entre els aspectes formals dels poemes èpics, un dels més rellevants i seguit pels diversos autors és el de l'exordi, dividit en tres elements fonamentals: la proposició (o breu enunciat de l'assumpte de què versarà el cant), la invocació (sovint a les muses o a un ésser superior que ha d'inspirar el poe-

³⁸ Aquesta identificació ha estat qüestionada i hi ha qui fins i tot l'ha negada. Un altre testimoni que corrobora l'autoria de Lope són els versos d'Antonio de León (*Félix Mantuano*) que cita l'especialista en l'obra, Marcelo Blázquez, el qual desconeix l'afirmació apareguda a la composició valenciana.

ta) i la dedicatòria (a un noble protector). En la seva «funció gaitesca» (v. 22), com ell mateix l'anomena, Tormo adapta l'exordi de la següent manera:

- la fórmula inicial *canto* passa a «Puix divertir-te vols» (v. 1), indicant d'entrada el tarannà burlesc de la peça;
- la proposició o indicació de l'assumpte és clara (i ben poc té a veure amb les gestes heroiques): «els amors y zels de un famós gat» (v. 4), i n'avança també la conclusió moral a què cal arribar:

que en lo món qui més ama
sol tindre el pijor pago de sa dama,
puix basta ser femelles
per a ser contra ells ingrates elles. (v. 11-14)

- la invocació a les muses (o a la divinitat, la Verge o els sants, com s'havia optat per fer en el Siglo de Oro espanyol) desapareix,
- i la dedicatòria es converteix en un apòstrofe al seu cosí-germà i amic, l'escrivà Josep Navarro i Tormo; així, l'obra passa a ser una distracció en un moment concret, «demprés de haver pasat un gran catarro» (v. 24).³⁹

Si ens ocupem de la qüestió estructural, la *Gatomàquia* de Tormo es troba dividida en dues parts, sense tenir en compte la norma general de considerar la composició com un cant.⁴⁰ Val a dir, però, que sí que manté la divisió típica en episodis de l'èpica (sobretot en la segona part): les causes de la guerra, començades a explicar a la part primera, amb la presentació dels personatges i els enganys de Zapicela, que acaben amb el rapte de la núvia; els preparatius per al combat, amb la narració de com van

³⁹ Lope de Vega tampoc no dedicà la seva *Gatomaquia* a cap noble, sinó que l'obra va adreçada al seu fill (Lope Félix del Carpio), en la seva faceta de soldat de l'armada del rei.

⁴⁰ El Fénix afirmava, al pròleg de la *Jerusalén conquistada*, respecte d'aquesta divisió estructural: «No repruebo llamar *cantos* a las divisiones del poema épico, que no [*sic*] es lo que la prosa llama *capítulos*, pues todos los antiguos comenzaron sus obras llamando *cantarlas* al escribirlas, por ser costumbre de la antigüedad celebrar *cantando* las alabanzas de los príncipes» (cito de Blázquez 1995: 120).

reclutant els diversos gats d'Albaida, i el desenvolupament i desenllaç de la batalla, que condueix, indirectament en aquest cas, a la mort de l'heroi.

Un altre element formal remarcable és el de l'articulació mètrica. Lluny de l'*ottava rima* italiana (adaptada en l'octava reial) com a vehicle formal de l'èpica, Tormo optà per la combinació sistemàtica de decasíl·labs i hexasíl·labs en aplejats i sempre amb rima consonant, com a adaptació de la silva de Lope, que combinava endecasíl·labs —el metre ideal castellà per a la poesia narrativa— i heptasíl·labs en forma d'aplejats, amb rimes assonants i consonants. L'ús de la silva, com a ruptura, atès que no havia estat mai emprada per a aquest subgènere, implicava la negació de la mètrica pròpia de l'epopeia, però s'aconseguia, d'aquesta manera, una major lleugeresa narrativa i ductilitat per estructurar subtemes i digressions variades.

De digressions, a *La Gatomàquia valenciana*, en trobem més aviat poques i són molt breus, a diferència de les de Lope, que abunden al llarg de tot el text i que sovint esdevenen generalitzacions sobre els temes bàsics del poema: l'amor i la gelosia (com a variants de les digressions de l'èpica clàssica). Aquest, però, és un fet que es relaciona amb l'extensió d'ambdues composicions (la de Tormo té 1.464 versos, mentre que la de Lope s'allarga fins als 2.800).⁴¹ En trobem a l'inici de la primera part (amb una guerra de 1762, que comentaré més endavant), però la majoria de vegades, l'ús d'aquest recurs se circumscriu a episodis passats que permeten configurar els caràcters dels gats protagonistes (per exemple, la narració del robatori d'una botifarra serveix per caracteritzar la valentia de Marramau, el gat protagonista).

Entre els altres elements formals, destacaré només la importància dels parlaments, com el que Marramau fa a Zapicela davant la seva infidelitat i la resposta d'ella, o la presència de l'autor en moments puntuals, sobretot al final, en relatar els desastres de la guerra: «Yo no podré contar si algú no m'ayda / y el seu favor no em presta» (v. 1254-1255), diu Tormo.

⁴¹ Per aquest motiu, són diversos els elements que Tormo sintetitza i elimina de la trama, com la serenata que fa Micifuf després de la baralla de les dues gates.

Pel que fa a la *inventio*, m'ocuparé d'un parell d'aspectes fonamentals (la temàtica i els personatges), relacionats amb la inversió pròpia de l'epopeia burlesca.

Lope de Vega, autor de diferents obres dins del gènere heroic (com l'*Isidro* o la *Jerusalén conquistada*, considerada la culminació de l'epopeia cristiana erudita castellana), coneixia perfectament la preceptiva de l'epopeia i la paròdia del gènere es produeix per inversió (de la temàtica, de les intencions, de la categoria dels personatges, etc.), però sempre dins dels cànons establerts, i, en cap cas, no en el sentit de fer "mofa" o de ridiculització. A través de la imitació burlesca dels motlles usuals de l'èpica, l'obra era (com la de Tormo) un *divertimento*, en què l'autor se servia de tots els procediments, personatges i trets del gènere èpic.⁴² La primera inversió destacada és, d'entrada, temàtica.

Així, doncs, la *Gatomàquia* de Tormo, tracta —com la del Fènix— dels amors, de la gelosia (ambdós elements, com hem vist, ja remarcats a l'exordí del poema) i de les guerres entre gats. En síntesi: Marramau festeja d'amagat Zapicela, que li jura amor etern però després canvia d'opinió i decideix casar-se amb un altre gat. La gata mira d'enganyar Marramau amb diversos estratagemes, però Marramau s'assabenta que està a punt de casar-se amb el seu enemic, i, boig de gelosia, la rapta, desencadenant un conflicte bèl·lic entre els gats partidaris d'un i altre pretendent.

Per tant, la temàtica amorosa és la central també a la peça valenciana, la de l'amor mudable d'una gateta (=mudança femenina); el tema bèl·lic no té tanta importància com l'amorós i el relacionat amb la gelosia (com a origen del conflicte tràgic). I aquesta és una important discrepància respecte de l'èpica clàssica, en què la temàtica central són unes gestes militars. Per marcar-ne només un element estructural, és el personatge femení Zapicela (com en Lope) la que inaugura la trama, realçant d'aquesta manera el caràcter amatori del poema.

Malgrat aquest element destacat i definitori, em centraré no en els amors sinó precisament en la qüestió bèl·lica, com a nucli

⁴² En mots de l'especialista en l'obra: «Lope agrega a todo esto la visión cómica de las pasiones humanas, dando así la trasposición burlesca del canto épico»; a més, el Fènix és «lo suficientemente genial para no caer en "parodia de parodia"» (Blázquez 1995: 82).

de l'èpica clàssica. Ja a l'inici de *La Gatomàquia valenciana*, Tormo remet a una batalla propera al temps de redacció del poema, com a paral·lel real de la que ell descriurà més endavant. Es tracta del conflicte de 1762, en què es perdé, a mans dels anglesos, el castell del Morro i l'Havana, la qual no fou recuperada per Espanya fins al juliol de 1763.⁴³ És precisament aquest element de la recent actualitat històrica (descriu, això sí, de manera més acostada a la poesia política setcentista que no a l'èpica) el que degué estimular la redacció d'aquesta epopeia burlesca o, si més no, esdevé un episodi que li permet fingir historicitat per a la seva composició.

Val a dir, però, que la part que més s'assembla als poemes èpics clàssics, la veritable i "cruel" guerra entre els gats, no es dóna fins al final de l'obra, i només al final de tot perquè, fet i fet, la guerra apareix com a conseqüència de l'amor. De la mateixa manera que Lope contraposa els temes amorosos als heroics (amb una fórmula mixta "guerra-amor", habitual en els poemes que reben la influència d'Ariosto), Tormo descriu amb un cert detall les batalles, amb elements convencionals de l'èpica: la revisió de les tropes (amb els noms de tots els gats), l'armament (de fet, les ungles), el combat cos a cos dels dos pretendents i els desastres, les morts ocorregudes.

De manera velada, hi podríem trobar fins i tot una altra batalla, però metafòrica, molt present encara durant el Setcents: la batalla entre les armes i les lletres per obtenir la primacia; els dos gats provenen d'àmbits ben diferenciats: Marramau, el "Palaciego", gat del Palau del marquès d'Albaida i, per tant, de procedència militar, assimilable a les armes, i el Dominicó, del convent de dominics de Santa Anna, eclesiàstic i, per tant, representant de les lletres (de fet, la gata és anomenada la Rectora). En aquest cas, vencedores les lletres.

⁴³ L'editor en dóna les següents dades: «Esta guerra és la de 1762, en què manava lo castell del Morro lo capità de navio, en Lluís Velasco, y la escuadra inglesa, l'almirant Albermale. Se perdé lo castell, y la Habana capitulà en 12 de agost del dit any; però en sis de juliol de l'any següent, la recobrà Espanya per la pau de Versalles y fon deposat lo governador, en Joan del Prado. Lo castell del Morro se construí de orde de Felip Segon, y fon dirigit per l'ingenier en Joan Batiste Antonelli» (Puig 1880: 11).

La segona gran inversió es dona en relació amb els personatges principals de l'epopeia burlesca. Com ja destacà Fernando Lázaro Carreter, «los gatos se convierten en contrafiguras cómicas de los héroes de la epopeya» (cito de Blázquez 1995: 9). Perquè al gat li manca la qualitat fonamental de l'heroi èpic per excel·lència: la saviesa. A més, el tret burlesc ve donat per l'aplicació als gats de comportaments i sentiments propis dels humans (com, per destacar-ne el cas més rellevant, la bogeria amorosa per gelosia; i, aleshores, l'heroi furiós no manté cap mesura èpica i es tracta del que ha estat anomenat «demència heroica» del personatge central). En síntesi: es produeix una inversió de les qualitats i les passions humanes en forma de defectes aplicats a uns animals domèstics com són els gats.

Tot i que no presentaré una descripció acurada dels principals protagonistes del triangle amorós, no me'n puc estar de remarcar que les ressonàncies als noms de Lope (i, consegüentment, als trets que els defineixen) hi són evidents en dos dels protagonistes: Zapicela (en Tormo) i Zapaquilda (en Lope) i Marramau i Marramaquiz (i notem que aquest nom permet a Tormo fer l'encertat i expressiu joc de paraules amb *Marrameu* "possessiu", en plena declaració falsa d'amor de Zapicela).⁴⁴

A més d'aquestes ressonàncies, hi ha diversos elements de coincidència argumental entre ambdues gatomàquies, com són: el recurs al conflicte que planteja el triangle amorós i la venjança per l'amor burlat, els consells davant de la infidelitat amorosa, paral·lels en una i altra obra,⁴⁵ el fet que les dues gates recorrin a consolar amb un engany l'antic pretendent, veient-lo tan enamorat, o l'esmentat rapte (de tipologia orlandiana) de l'estimada:

Y com res li embarasa,
en un brinco ya està enmig de la plasa,
y sense dubte casi,
zelós y perturbat, cau en lo basi.

⁴⁴ En aquest cas, es produeix també la inversió del personatge principal, que és dibuixat com un contraheroi.

⁴⁵ Diu Lope: «Que no hay, para olvidar amor, remedio, / como otro nuevo amor o tierra en medio» (v. 534-535); i Tormo: «Desprecie a Zapicela / fasa's conte que és una vagatela / lo que pert e idolatra, / puix no li'n faltara a Marramau altra / que apagarà sa flama» (v. 929-933).

Y a l'ixir Zapicela
de casa del Rector, com no ho rezela,
la pren en un grapat
y, per lo mateix puesto que ha saltat,
puix ningú la socorre,
la posa dins la cambra de la torre,
la que mira al jardí,
y, assegurada bé, la deixa allí. (v. 1007-1016)

Al seu torn, i entre totes les divergències puntuals existents, n'assenyalaré una de les més rellevants: la de la mort de l'heroi, que no mor boig sinó serè i amb una lucidesa que li permet aconsellar la desconfiança en la fermesa amorosa femenina. En Lope, la transformació de la mort noble de l'heroi passa pel fet que, tot i no morir en combat, Marramaquiz mor a mans d'un príncep de sang reial que practica el tir amb la ballesta; Marramau, en canvi, mor malalt, al llit, d'una manera que recorda molt a la del Tirant lo Blanc (que traspasà a causa d'un "mal de costat").

Certament, només aquesta ja és una particularitat important que marca la diferència amb l'obra del Fénix. Més destacades són, però, un parell de particularitats generals o globals de *La Gatomàquia valenciana*, que la fan anar més enllà de la simple imitació del model pres com a cànon.

Si en Lope la societat felina esdevé una *paròdia* humana (corresponent-se també amb el tret propi de l'èpica de la presència de la societat contemporània dels fets narrats), en Tormo esdevé una sàtira de la societat de l'Albaida del seu temps. Ja en els primers versos trobem, velada, la referència al seu germà, bisbe d'Oriola (hi al·ludeix als v. 20-21: «[...] de canilles de honor, bonets y mitres / y una de elles ben fresca»). I precisament, aquest darrer element, el fet que s'indiqui que acaba de ser nomenat bisbe d'Oriola, és el que ens permet datar el poema prop de l'any 1767.

Però el que més destaca és que els gats que guerregen en un i altre bàndol es presenten amb els noms o malnoms que tenien els personatges de l'època. La *Gatomaquia* de Lope ha estat qualificada d'«estilete contra la sociedad» del seu temps per Guillermo Díaz-Plaja (a la *Historia general de las literaturas hispánicas*), perquè, sota la màscara o la disfressa de gats,

figuren personatges i vicis de la societat urbana de l'època (els gats van vestits de cavallers i de dames de l'època, munten a cavall, etc.), fet que permet ridiculitzar aspectes de les classes socials espanyoles. El gat esdevé, a través d'un procés metonímic, la representació dels seus amos, per la seva existència en la vida domèstica. En Tormo, aquest procés no és necessari: els gats depassen el nivell d'humanització per accedir pràcticament a la identificació, pel renom,⁴⁶ amb els personatges concrets i, així, la sàtira esdevé molt més contextualitzada i, sens dubte, directa.

Cal recordar que aquest recurs era molt habitual en els col·loquis o raonaments, manifestació popular adreçada a un públic majoritari, que també fou conreada per autors cultes i que tingué una gran acceptació a València ja des del segle XVII. Moltes vegades esdevenien monòlegs narratius i entre les temàtiques tractades destaca, precisament, la crítica de costums i la sàtira. I ens consta, també, que Tormo era afeccionat a aquest tipus de poesia, popular i satírica, fins al punt de ser la que conreà amb més assiduitat: entre les seves obres, trobem el "joguet còmich" intitulat *La fira d'Albaida*, un parell de relacions en vers, dos col·loquis i un diàleg. A més, i d'una manera paral·lela al que succeeix en aquestes composicions de caràcter popular,⁴⁷ la moralitat de l'èpica passa a convertir-se en una lliçó de caràcter general misògin (malfia't de les dones!) ben pròpia de la literatura satírica valenciana, que Tormo degué consumir:

⁴⁶ El recurs als renoms és tan constant i consubstancial al poema que permet, fins i tot, un treball de classificació onomàstica: hi trobem renoms corresponents a noms d'animals i plantes (com el Sapo, el Monot o el Fesol) o relacionats amb parts del cos (com Budell Cremat o Nassut), malalties o defectes (el Mut o el Catarro), característiques morals (el Fiero o el Loco), i molts altres, com Petorro, Panarra, Llaganya, i un llarg etcètera.

⁴⁷ Amb distàncies, és clar, com el fet d'emprar una rima assonant mentre Tormo l'empra consonant. Ricard Blasco ha remarcat la importància i valor d'aquest tipus de peces a l'hora d'afermar la consciència col·lectiva d'un poble: «Els col·loquis, salvant la llengua, van salvar també almenys —en un moment històric concret, difícil i perillós— un mínim dels senyals d'identitat del poble valencià, per superficials que ara puguem semblar-nos» (Blasco 1983: xv).

[...] pregant-li en gran fervor,
 continuara en parlar contra el amor,
 que és sobrat y excesiu,
 y ofega a molts, com un orgullós riu,
 levant ans la quietud,
 el sosego, la hacienda y la salut,
 no fiant-se de aquelles
 que solen falses ser, per ser femelles.
 Y estant en este abisme,
 li va ya entrant el últim parasisme
 que causa la ferida,
 dient al fin de tan amarga vida,
 pegant un molt trist mau:
 «Así, de amors y zels, mor Marramau». (v. 1450-1463)

Perquè la dona té l'ànima de gat (per la ingratitud i per la capacitat de fingiment), tal com Lope havia destacat en la seva pròpia obra, anterior a la *Gatomaquia*; d'aquí ve que el pas de les gates a les dones sigui fet amb tanta facilitat: «Y de enviar-lo a leva / com les dones saben fer des de Eva» (v. 395-396) o «Mes, què poder tan gran / que té per a guanyar al seu galan / una dama que plora!» (v. 727-729).

L'altra gran particularitat que distingeix *La Gatomaquia valenciana* de la Lope és la depuració d'una sèrie d'elements que Tormo, atesa la seva condició d'eclesiàstic (acabà essent canonge de la seu valenciana), no devia considerar prou "adients". La depuració més evident és la de les deïtats paganes i, per tant, la dels elements mitològics que s'hi relacionen. Desapareixen, doncs, diversos tòpics de la mitologia grega (com les referències a Homer i a la guerra de Troia —amb el triangle entre Menelau, Paris i Helena, el rapte i la conseqüència de la guerra, amb el matís que les gates són realment raptades mentre que Helena marxà seguint el seu propi desig—), tòpics als quals Lope al·ludeix freqüentment (sobretot en relació amb la temàtica dels amors i de la gelosia i quant a l'esmentat passatge del rapte). El canonge eliminà també la intervenció dels déus de l'Olimp (amb el recurs de la boira enviada per Zeus) per posar fi a la guerra i evitar, així, l'extinció dels gats; a la composició de Tormo, la batalla s'acaba quan deixen malferit Marramau. Tots aquests elements mitològics

són, en certa manera, substituïts per diverses referències a la qüestió religiosa cristiana: «I la nostra malícia / està a Déu provocant, i a sa justícia» (v. 39-40) o «Déu nos lliure de gats / puix solen ser més fiers que els soldats» (v. 1171-1172), entre moltes altres.

Esmentaré encara, tot i que només de passada, un altre dels elements que depura: el duel entre ambdós gats protagonistes és eliminat per la càrrega d'insults, que no degueren ser ben vistos per mossèn Tormo.

Haurà de passar mig segle perquè trobem un altre cant èpic que, per la seva temàtica animalística i pel seu caràcter burlesc, puguem relacionar amb *La Gatomàquia valenciana*: es tracta de *La persecució dels porcs*, publicada anònimament al *Diario de Barcelona* el febrer de 1808.⁴⁸ No entraré ara en totes les discussions mantingudes davant del dubte de l'atribució del poema a Ramon Muns i Serinyà;⁴⁹ darrerament, diversos indicis han fet creure a Max Cahner que, malgrat la seva joventut (tenia quinze anys), fou l'autor real de l'obra (veg. Cahner 2005²: 418-419). El que resulta rellevant, però, és el fet que, fora d'aquestes qüestions d'autoria, no s'hagi fet una anàlisi, ni que fos mínima, d'aquest cant.⁵⁰

⁴⁸ N'existeixen, a més, un parell de còpies manuscrites: una a l'arxiu de la RABLB (32è lligall, núm. 12) i una altra al ms. 3727 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNE).

⁴⁹ El 1930 Josep Rafel Carreras i Bulbena li atribuïa la paternitat amb els següents mots: «Son primer intent de versificació tingué lloc l'any 1808, en un assaig de poemeta de gènere èpic i de broma, intítulat *La persecució dels porcs*. Se llegí en una reunió d'amics; fou molt celebrat i publicat tot seguit en lo *Diari de Barcelona*. És una imitació de la *Batracomiomàquia* dels temps clàssics, al través de *La gatomaquia* de Quevedo [en realitat, de Lope de Vega]. Mon biografiat tenia llavors quinze anys, i estava poc format en cultura literària. En aital treball no s'observa la mètrica, ni la quantitat, ni l'accent» (Carreras 1930: 183). Joaquim Molas (1968: 48-51) indica, però, que l'atribució a Muns no és segura.

⁵⁰ Manuel Jorba en feia la següent síntesi a la *Història de la literatura catalana*: «Narra el fracàs dels plans de revolta d'una dula de porcs i el càstig ben calculat, exemplar, que els inflingeixen els seus amos, i ho fa sota les maneres de l'èmfasi èpic, en octaves reials de versos decasíl·labs (amb força passatges descriptius d'intenció no tan marcadament paròdico-moralitzant com el gruix del poema, que respon als hàbits de la faula il·lustrada)» (Jorba 1986b: 62). En efecte, en les epopeies animalístiques burlesques que comento, es produeix una barreja amb personatges propis de la faula.

Per una qüestió d'espai, molt més succint (i molt circumscrit a les exigències del motlle formal escollit) serà el comentari que aquí en faré.

A diferència de Tormo, l'autor de *La persecució* sí que respecta escrupolosament tots els trets de l'èpica a nivell formal (*narratio*), per bé que amb el corresponent to burlesc (diu Muns: «Mes, com jo de erudit no busco glòria, / millor serà seguir de pla ma història», v. 327-328):

Si bé no marca divisions, obeeix a la norma general de considerar la composició com un cant, i l'inicia amb la fórmula rutinària (de l'*Eneida* i de la *Iliada*) emprada per començar l'epopeia culta, enunciant la paraula *canto* per indicar tot seguit la descripció essencial del tema: «Canto lo sentiment, pena y fatiga / de la antiga família gruñidora» (v. 1-2).

La invocació a les muses per assolir la inspiració poètica apareix només com a marca de gènere i esdevé, més aviat, una "antiinvocació" atès que, tan netes com són, no han d'emporcar-se i, per tant, el poeta declara que, «entretant, estimeu la atenció mia / de no voler-vos barrejar ab porcaria» (v. 23-24). Així, doncs, no només no dubta de la seva habilitat per tractar una temàtica difícil, sinó que les pot prendre i deixar a lliure albir.⁵¹ En canvi, no apareixen en la resta de la composició, com en altres cants èpics, amb la funció habitual d'emfasitzar els moments culminants.⁵²

L'obra és dedicada als porcs, com a il·lustre família grunyidora o prosàpia porquina. I la descripció de l'origen d'aquest llinatge passa per remuntar-se fins als inicis de la terra mateixa. En el text es referirà sovint a la «sang il·lustre».

Quant a la mètrica, respecta l'octava reial i el decasíl·lab, com a vehicle formal de l'èpica.

Entre els elements de la narració, el més habitual no és el de les digressions o amplificacions (com la de la creació del món i

⁵¹ Com ha assenyalat Marcelo Blázquez, «para un moderno, nada parece más frío ni más absurdo que la invocación a las Musas. Es preferible invocar —como hace Samuel Burtler en sus *Húbridas* (1663)— un tarro de cerveza, que probablemente inspiró más versos y prosas que todas las aguas de Hipocrene y del Helicón» (Blázquez 1995: 124).

⁵² També hi apareixen altres elements de la mitologia clàssica com, per exemple, el fet que els porcs accedeixen als Camps Elisis, després de la matança.

l'univers, per a la qual ja indica que tindrà detractors: «pués l'amplificació ab què tant me esmero / ab lo punt principal molt poc estriba»; v. 59-60), però sí els discursos i les arengues, que configuraran els trets de caràcter dels personatges principals.

A nivell de contingut (*inventio*), es tracta de la versió animalística d'un tema heroic: els porcs, conscients de la persecució i matança a què els sotmeten els homes, decideixen iniciar una guerra amb ells, però els seus plans es veuen frustrats. El fet de plantejar un conflicte bèl·lic minimitza les discrepàncies amb l'èpica clàssica, atès que la temàtica central continuen essent unes gestes heroiques, que són les que marquen el component èpic, encara que la gran batalla final no arriba a donar-se perquè els porcs són delatats per un vailet i no es poden defensar. És el destí fatal del porc que no mor en una batalla, sinó a mans de qui se'l vol menjar.

En síntesi, podem destacar-ne diversos elements.

D'una banda, la presència de l'heroi èpic, Berrocart, d'alt origen (el llinatge porquí), que sobresurt, com correspon, entre els altres. Mentre que al gat li faltava la saviesa, com a qualitat pròpia de l'heroi èpic, el porc les té totes (la fortalesa —originada per la unió—, el valor, la constància i la cautela), com se'ns descriu en l'arenga de Tocinac, que impulsa a la venjança i recupera la unió del llinatge:

La humana turba tant desapiadada
lo rigor sufrirà de cruel venjansa;
y com la habem fins ara suportada,
caiga sobre sa espècie la matansa.
Per ço que, de vosaltres auxiliada,
la mia idea serà, tinc esperansa,
de que habem de lograr una victòria
que igual no constarà en alguna història.

Vos encarrego la primera cosa:
conservar entre tots unió perfeta,
pués se sab quant és ella poderosa
per obrar una hasaña ben completa.
A una ruïna fatal un cos se exposa,
si que sia permet sa unió desfeta,

y a guardar-la lo adagi nos exhorta,
que «unida, la virtud se fa més *forta*».

Valor és la segona circumstància que, de vosaltres, ma atenció demana, que empenyar-se, sens ell, és arrogància y alimentar una esperansa vana. Un obrar vigorós y sens jactància la carrera certa del triunfo aplanar; a recelar que aquest no ha de lograr-se, val més a la batalla no exposar-se.

Una *constància* sòlida e invencible, en tercer lloc, judico necessària en nostra empresa, pués sempre és temible que, en algun cas, la sort sia contrària. Habem de suportar-la, si és possible, tenint-la favorable o bé adversària, sens que may desistim, perquè algun dia diu que «mata a la caça, la porfia».

No és menos necessària la *cautela* per lo acert en lo que ha de obrar-se, pués que qui és prudent sempre recela de que lo engañen o bé de engañar-se. A escrupulosa indagació se apela, y ab destresa procura assegurar-se per vàrias vias, y per medis varis, dels moviments y forças dels contraris. (v. 397-432)

Berrocart, l'heroi, amb ardor i dotat per la naturalesa de “sentiments honrosos”, defensa l'honor i la “il·lustre rama” (v. 267) dels porcs i s'encara amb Porquissant, davant la seva burla (Berrocart «als ànims de tots mogut hauria / si no haguessen comprès que era ironia»; v. 287-288). A la conclusió del cant, esdevé l'heroi que oposa resistència («Y negant-se a tot past, contra sa vida, / procura acabar-la suïcida»; v. 599-600) i, tot i que acaba amb un final tràgic, resorgeix vencedor per la seva magresa. Així, s'eleva l'heroi (que fa un trist parlament abans de ser assassinat) entre els altres.

La figura de contraheroi és representada per l'esmentat Porquissant, qualificat repetidament de flegmàtic (apàtic), el qual referma els avantatges de l'existència dels porcs respecte de la resta dels animals domèstics i silvestres que pateixen penalitats diverses.

La persecució dels porcs no narra una sola acció sinó dues (la de la conjura dels porcs i, en paral·lel, la d'un nen que escolta els seus plans i els delata per evitar un càstig), dues accions que convergeixen al final i que són impossibles (per l'actitud dels animals) però que mantenen el tret heroic com a central. També hi podem veure l'interès nacional i la preferència per l'assumpte històric, pel moment en què fou publicat, com comentaré més endavant.

A més, en la conjura dels porcs es poden resseguir tots els elements convencionals de l'èpica, com la presentació dels exèrcits, de tres-cents porcs joves, de menys d'un any, convocats a consell pel més vell, que pronuncia una fervent arenga per anar contra els "porquicides", més endavant anomenats "ministres de la mort" (és a dir, els humans "fementits" i "inics" que els maten impiament per menjar-se'ls): «Aguardarem, germans, a que se'ns fassa víctimas de la gola? / [...] Ah, no! De esclavitud pesada y dura / animosos, rompia'm las cruels cadenas» (v. 165-166 i 169-170), el combat cos a cos ("a braç partit") entre els dos porcs protagonistes, iniciant una guerra civil i deixant malferit l'heroi,⁵³ els consells de Tocinac o la descripció dels desastres causats per la matança dels porcs.

Malgrat la breu extensió del cant, trobem un cert detallisme en les descripcions, que dona l'objectivitat i el realisme propis de l'èpica.

La veu del poeta no desapareix del tot, sinó que s'adreça al lector, per exemple, per implorar el seu perdó en saltar-se una regla horaciana.

Per tots aquests elements, el cant perquè es troba potser més relacionat amb la voluntat d'una obra com *La Mosquea*, de José de Villaviciosa, en què s'atribueixen qualitats heroiques a animals petits (mosques i formigues) però seguint els models clàssics, que

⁵³ El to burlesc el dona la manera d'acabar amb el combat: un altre porc, Godaiós «trobà acàs un sarment i, a vergassadas, / quedaren las reñinas acabadas» (v. 335-336).

no pas a la *Gatomaquia*, que no manté les gestes militars com a tema central. O, fins i tot, podríem adscriure'l directament a la *Batracomiomàquia*, falsament atribuïda a Homer.

Per acabar, voldria remarcar un element contextual: el que podria passar per un pur *divertimento* fou publicat en una importantíssima plataforma de difusió de l'època (el *Diario de Barcelona*) i precisament entre els dies 22 i 28 febrer de 1808. Les tropes franceses havien entrat a la ciutat el dia 13 d'aquest mateix mes. Hi havia, doncs, una voluntat política en aquesta composició? O potser es trobava en la intencionalitat de la seva publicació? Resulta força clara la referència a la manera de denominar porc en francès en el nom d'un dels personatges (Cutxònic) i ens consta com es commogué la ciutat per l'entrada d'aquestes tropes. Per tant, i més enllà del reflex d'una societat contemporània utilitarista (amb el corresponent component de crítica), no em sembla que puguem descartar la finalitat política d'un poema d'aquestes característiques. És en aquest sentit que l'èpica reapareixeria —tot i que emmascarada sota la seva vessant burlesca— en el moment que la torna a necessitar el poble.⁵⁴

I ho feia amb la mateixa funció que el 1806 havia remarcat l'advocat i assessor de la Junta de Comerç Raimon de Vedruna en la seva oració gratulatoria sobre Què és poesia?:

Pues, si un héroe vencedor ha sido útil al enemigo que ha vencido, al país que ha libertado y a los que han sido expectadores de sus glorias, un poeta solo ha sido bastante para inflamar a los exércitos, a las provincias, a los hombres de todos los siglos y de todos los reinos del mundo. [...] Aun al mismo Alexandro Magno le despertó una *Iliada* para la conquista del mundo. [...] La poesía conservará hasta el fin de los tiempos a los conquistadores de Arauco, el esfuerzo de Numancia, la victoria de Lepanto, las virtudes de los héroes, y todo quanto puede estimular el honor, inflamar la gloria,

⁵⁴ I complint els tres aspectes que remarca Antonio Papell per a aquest tipus de composicions: «la sátira, el fin moralizador y el terrible y desolado pesimismo que suele aparecerse a través de la máscara de la risa» (Papell 1968: 775). I encara podem afegir que un acadèmic Desconfiat, Gabriel Álvarez de Toledo, fou autor del que ha estat considerat, en diversos manuals de literatura espanyola, la mort del poema burlesc: l'obra intitolada *La Burro-maquia*, que no fou editada fins al 1774.

mover el exemplo y causar a la admiración y a los cuidados las más provechosas sorpresas, las más tranquilas delicias y los más lenitivos descansos.⁵⁵

Com a breu conclusió, diré només que algunes de les aportacions presentades en aquest treball tenen un caràcter introductori i de preparació per a recerques futures; en aquest sentit, es pot observar la necessitat d'ampliar-ne diversos aspectes: em passa pel cap, per exemple, el fet de com afectà l'ensenyament de la Poesia a diversos nivells i com els alumnes degueren fer diversos exercicis literaris escolars (d'imitació i demostració de l'enginy) relacionats amb l'èpica (de fet, ens n'ha quedat constància en la composició de Pau Soler i Martí, del Col·legi Episcopal de Barcelona).⁵⁶

Malgrat la no gaire abundant producció èpica localitzada, aquesta resulta prou significativa per referir-nos a la continuïtat, necessària, que existí d'alguna manera en la literatura catalana del Setcents. Continuïtat que afavorirà l'aparició dins del primer quart del segle XIX d'obres èpiques que ja han estat estudiades, com *La Alonsiada* de Joan Ramis o *Les Comunitats de Castella*, d'Antoni Puigblanch, considerat l'autor més emblemàtic del neoclassicisme; o, més endavant, la recuperació dels Jocs Florals, en què el segon dels temes del concurs havia de ser una poesia èpica (entre les més destacades, el *Roudor de Llobregat*, de Joaquim Rubió i Ors), per no parlar de les diverses mostres vuitcentistes que apareixen comentades en aquest mateix volum.

Bibliografia

AYENSA, EUSEBI (2004). «Els catalans a Grècia en la literatura grega i catalana del segle XIX: el llarg camí vers la creació d'una

⁵⁵ Raimon de Vedruna i Vidal, [Oració gratulatòria: què és poesia?] (Barcelona, 3 d'abril de 1806; llegida el 30 d'abril); ARABLB, 14è lligall, núm. 81, f. [2r].

⁵⁶ Pau Soler i Martí (1761). *Haereoseos turmae propriis armis et artibus fractae. Carmen epicum*, Barcelona, Tipografia de Maria Àngela Martí; Biblioteca Universitària de Barcelona (BUB), B-452/24-13.

èpica nacional», dins Pedro Bádenas i Eusebi Ayensa (ed.), *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 129-141.

BALCELLS, JOSÉ MARÍA (1995). «*La Gatomaquia*: de la innovació al canon», *Edad de Oro* (Madrid), 14, 29-35.

BLASCO LAGUNA, RICARD (1983). «Introducció», dins *Col·loquis i raonaments*, València, Societat Bibliogràfica Valenciana, XI-LIII.

BLÁZQUEZ RODRIGO, MARCELO (1995). *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CAHNER, MAX (2005²). *Literatura de la revolució i la contrarevolució (1789-1849). Notes d'història de la llengua i de la literatura catalanes*, vol. III: *La primera restauració absolutista (1814-1820)*, Barcelona, Curial.

CAMPABADAL I BERTRAN, MIREIA (2003). *El pensament i l'activitat literària del Setcents català*, vol. II: *Manifestacions literàries en llengua catalana (1700-1823)*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.

—, (2006). *La Reial Acadèmia de Bones Lletres en el segle XVIII: l'interès per la història, la llengua i la literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

CARRERAS I BULBENA, JOSEP RAFEL (1930). «Estudis biogràfics d'alguns benemèrits patricis qui ilustren aquesta Acadèmia», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 14 (1929-1930), 15-32, 183-193, 213-238, 280-292 i 343-384.

CHECA BELTRÁN, JOSÉ (2004). *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española.

CLOSA I FARRÉS, JOSEP (1980). «Aportació al coneixement de l'estat dels estudis clàssics al tombant del segle XVIII: l'obra de C. Valls i Geli», *Faventia*, 2/1, 113-127.

INCLÁN, LLUÍS (1990). «Cir Valls i Geli. Un llatí gironí del segle XVIII», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 31, 199-203.

JORBA, MANUEL (1986a). «Introducció a l'èpica catalana del segle XIX», *Anuari Verdaguer*, 1, 11-33.

—, (1986b). «Llengua i literatura. 1800-1833», dins Martí de Riquer,

- Antoni Comas i Joaquim Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, Ariel, 41-75.
- LLOMBART, CONSTANTÍ (1879). *Los fills de la morta-viva. Apunts biobibliogràfics per a la història del renaixement lliterari llemosí*, València, Emili Pasqual, impr. [Reimpr. facs. València, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2005.]
- LÓPEZ, FRANÇOIS (2000). «La institución de los géneros literarios en la España del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, 102 / 2, 473-517.
- MOLAS, JOAQUIM (1968). *Poesia neoclàssica i pre-romàntica*, Barcelona, Edicions 62.
- PAPELL, ANTONIO (1968). «La poesía épica culta de los siglos XVI y XVII», dins *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II, Barcelona, Barna, 755-783.
- PIERCE, FRANK (1968²). *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. espanyola de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos.
- PUIG TORRALVA, JOSEP MARIA (ed.) (1880). BARTOMEU TORMO, *La Gatomàquia valenciana (tret a llum per Joseph M. Puig Torralva, de lo Rat-penat)*, València, Joan Mariana i Sanç, impr. [Reimpr. facs. València, Librerías París-Valencia, 1980.]
- PUIG TORRALVA, JOSEP MARIA / FRANCESC MARTÍ GRAJALES (1883). *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, València, Impremta de la vídua d'Ayoldi.
- ROSSICH, ALBERT (1994 [1995]). «Un acadèmic de començament del XIX: Bru Bret», *Estudi General*, 14, 197-214.
- VALSALOBRE, PEP (2002). *Agustí Eura (1684-1763). Obra poètica i altres textos*, Barcelona, Curial.
- VOLTAIRE (1930). *La Henriade, par monsieur de Voltaire, avec les variantes et un Essai sur a poésie épique*, Amsterdam, François-Canut Richoff.

[Amb posterioritat a la redacció d'aquest treball, he tingut coneixement de l'aparició d'un article que paga la pena esmentar: ALCOBERRO, AGUSTÍ (2007). «Presència i ecos de l'exili austriacista hispànic a la Tercera Guerra Turca. L'epopeia panegírica de Vicent Díaz de Sarralde (Nàpols, 1718)», *Aguaites*, 24-25, 73-96.]

CAP DE FERRO, DE FRANCESC PELAGI BRIZ,
UN POEMA ÈPIC?*

ROSA CABRÉ I MONNÉ
Universitat de Barcelona

Manuel Milà i Fontanals definia el poema èpic o epopeia com el «gran poema narratiu, grande por el asunto, por el modo de exponerlo y aún por sus dimensiones materiales. Propónese representar un hecho importante de una manera ideal y completa, al hombre desplegando todas sus fuerzas, una época histórica y con ella un vasto cuadro del orden del universo» (Milà 1869: 182).¹ A continuació n'assenyala les característiques i diferencia l'èpica primitiva (187-191) de la literària (191-192). Aquesta segona, però, inclouria des de Virgili fins a Milton i Klopstock, els extrems que ja introdueixen més llibertats respecte dels models primitius. Més recentment, Alberto Vàrvaro, no precisa tant i opina que l'èpica és el gènere que instaura la literatura dins el «raporto primario fra la sua materia narrativa ed una qualche vicenda storica di rilievo per la comunità che la ricorda, sicché essa si distingue dall'altra narrativa proprio perché il suo non è un rapporto generico con la realtà bensì con avvenimenti storici specifici (che siano reali o presunti importa meno)» (Vàrvaro 1985: 215) I, molt a prop d'ell, Sergio Zatti tipifica el gènere com a poesia narrativa d'amples dimensions que tracta en llenguatge elevat d'una figura singular o d'una comunitat heroica en relació amb un esdeveniment històric, lligat a la idea d'origen d'una civilització, que és central en

* Aquest treball s'ha realitzat en el marc del projecte finançat pel Ministeri d'Educació i Ciència: Hum2004-0116 /FILO

¹ Aquest «hecho importante», afegia Milà i Fontanals, «ha de ostentar un caràcter noble y elevado y cimentarse en un principio justo [...]. La contienda ha de ser de pueblo a pueblo» (190). Les opinions de Milà parteixen d'una tradició hispànica de preceptistes que ha estat assenyalada i contextualitzada per Jorba (1987).

les tradicions i les creences de la cultura que l'expressa (Zatti 2000: 15-19).

La majoria dels estudiosos de l'èpica fonamenten les seves anàlisis del gènere en les obres que es produeixen entre l'escriptura del *Ramayana* i el *Mahabharata*, o la *Iliada* i l'*Odisea* d'Homer, o bé l'*Eneida* de Virgili, per un cantó, i l'*Orlando furioso* (1516-1532) de l'Ariosto o la *Gerusalemme liberata* (1593) de Torquato Tasso, de l'altre, amb la *Chanson de Roland* o la *Divina Commedia* de Dante en l'endemig. A tot estirar s'hi inclou Milton i el seu *Paradise lost* (cf. Merchant 1977). Zatti és molt contundent quan, en el seu examen històric dins el llibre *Il mondo epico*, es fa ressò de la crítica i assenyala que, tot i la producció de poemes èpics al llarg del segle XVII i següents, és amb Tasso, a finals del segle XVI, que es produeix una cancel·lació de les regles tradicionals de l'èpica (Zatti 2000: 74-75). És evident que *Cap de ferro*, de Francesc P. Briz, resta fora d'aquests supòsits, a finals del segle XIX i en un context del tot divers. Llavors, la primera pregunta que cal fer-nos és de què parlem quan ens referim a l'èpica del segle XIX.

Ja Ariosto s'havia decantat per un poema èpic proper al «romanzo cavalleresco caratterizzato da trame avventurose e romanzesche, intrecci multiformi, frequenti digressioni», mentre que Tasso havia elaborat un «poema eroico [i cristià] dalla piú lineare struttura epica improntata all'unità narrativa e alla verosimiglianza storica» (Zatti 2000: 57). Aquesta doble concepció del poema èpic va produir el primer debat històricament important entre la crítica de l'època sobre l'essència del gènere i la substància de la literatura. El punt fonamental del debat recau sobre quin dels dos models hauria de ser imitat d'aleshores en endavant. De fet, però, l'escriptura d'Ariosto emprà «una tecnica del racconto improntata ai meccanismi digressivi dell'entrelacement arturiano (la tecnica dell'intreccio molteplice), che continuamente scivolano dal comico al tragico, dal pastorale al burlesco, dall'eroismo cavalleresco al mondo fantastico di anelli magici e di ippogifi volanti» (ibíd.: 59). Tot plegat barrejat amb interferències, encreuaments i fins i tot al·lusions metaliteràries, que traspuen un buscat aspecte laberíntic, el qual sigui expressió d'una època en conflicte. En aquest context, l'*Orlando furioso* ha estat vist, fins i tot per Tasso, com un híbrid entre l'èpica i la novel·la.

Davant la situació generada, Tasso va considerar necessària una mena de refundació del gènere, a partir de la *Poètica* d'Aristòtil, que desembocava en una conciliació entre els models antics i el gust modern.² La *Gerusalemme liberata*, hereva d'Homer i Virgili, volia omplir el buit d'una èpica de tema heroic i tràgic, de fets d'armes, amorosos i de cortesia, però cristianament renovada, a fi que pogués esdevenir una substitució de l'èpica carolíngia en el context de la Contrareforma (Zatti 2000: 67-68). Tot i la pretesa distància teòrica que Tasso vol establir respecte de la diversitat i l'heterogeneïtat de la novel·la, que considera una variant anòmla de l'èpica, el cert és que també la fa present, encara que confinant-la a una part del seu discurs i relacionant-la amb el món pagà (ibíd.: 70-71).³ Potser la seva gran aportació és la supeditació del text a la unitat i versemblança dels fets i la història.

Més enllà de 1600, tot i la munió de poemes èpics que es publiquen en el segle XVII, la història literària assisteix al progressiu exhauriment del gènere, amb l'excepció de la publicació el 1667 del *Paradise lost* de Milton, que segueix les traces de Tasso i que, segons Zatti, tanca el cercle de l'èpica (Zatti 2000: 81). En efecte, amb Ariosto s'inicia l'enfrontament dialèctic entre l'estructura tancada del model èpic i la trama oberta de la novel·la, fet que, com ha remarcat Patricia Parker, assenyala la decadència del gènere (Parker 1979: 16-53). Un declivi que coincideix amb l'aparició de la primera novel·la en prosa moderna, que és *Don Quixote de la Mancha* (1605-1615) de Cervantes. De fet, algunes de les peces més representatives de la novel·la històrica, de Manzoni, Scott, Goethe, Tolstoi, Melville, Joyce o García Márquez, i, fins i tot en el cinema, alguns *westerns* de John Ford o films de

² Els principis, estètics, poètics i retòrics contra la incoherència narrativa, els exposa en dos textos dels quals el segon és una ampliació del primer. Es tracta de *Discorsi dell'arte poetica* (primers anys seixanta del segle XVI) i *Discorsi del poema eroico* (1594). Francesco de Sanctis opina que «il Tasso voleva fare un poema seriamente eroico, animato da spirito religioso, possibilmente storico e prossimo al vero o verosimile, di un meraviglioso naturalmente spiegabile, e di un congegno così coerente e semplice, che fosse vicino ad una logica perfezione. Questo era il suo ideale classico, che cercò di realizzare, e che spiegò ne' suoi scritti sul poema eroico e sulla poesia, ne' quali mostrò che ne sapeva piú de' suoi avversari» (De Sanctis 1975: 662).

³ Això és el que li retreurà Boileau en el Cant III de l'*Art Poètica*.

Kurosawa i Eisenstein, poden ser considerades les hereves actuals de l'èpica, en el sentit de moderna epopeia burgesa, que ja anuncia Hegel en la secció segona del tercer capítol de les *Lliçons d'estètica* (1832) i afirma Lukács a la *Teoria de la novel·la* (1920) (Hainsworth 1991: 148-149).

Tanmateix, el poema èpic continua. Joseph Cottaz va dedicar la seva tesi a l'estudi de les característiques de l'èpica tal com la va reformular Tasso per tal de precisar la seva influència en els textos teòrics i en els poemes èpics posteriors.⁴ El seu estudi li permet d'afirmar que encara durant el segle XIX l'esforç èpic va ser tan important com en temps de Lluís XIV. Assenyala dos grans corrents: un és el dels imitadors de Tasso, entre els quals es troben Voltaire,⁵ Marmontel, Le Harpe, Terrasson; i l'altre, el dels que cerquen una nova via, amb Boileau⁶ i Chateaubriand⁷ al cap-

⁴ Aquestes característiques es resumeixen en la importància que Tasso dóna a elements com la vinculació dels fets narratius amb la història per tal de donar versemblança a les accions fictícies i portar la poesia al terreny dels conceptes universals; la dimensió al·legòrica dels personatges que faci de caixa de ressonància de les accions humanes i les situacions; el valor dels sentiments nobles i l'amor honest com a manifestacions de la grandesa d'ànima; la importància de la forma per assolir, a través de la unitat d'acció i personatge, la proporció dels elements que convinguin a la comunicació del tema i l'*elocutio* o disposició dels elements expressius, que ha de traduir amb claredat la grandesa del tema; i que l'estil admeti tota mena de figures i artificis per tal de servir, amb tots els ornaments estilístics inventats, els objectius pomposos del gènere (Cottaz 1942: 34-109).

⁵ Voltaire apunta que èpica ve d'*epos*, paraula grega que vol dir discurs, encara que s'apliqués a relats en vers d'aventures heroiques, talment com el mot llatí *oratio* també volia dir el mateix i s'ha aplicat als discursos. Totes les altres circumstàncies que envolten el poema són per a Voltaire de poca importància, són qüestions de gust i tampoc no creu que s'hagi de disputar per qüestió de noms. Voltaire és un entusiasta del Tasso, mentre que a Ariosto no el col·loca ni tan sols entre els poetes èpics (Voltaire 1930: 41-44 i 109-110).

⁶ Boileau era alhora adversari i tributari de Tasso. Vegeu el Cant III, versos 19-220, de la seva *Art Poétique* (1674), on es refereix a l'èpica. Hi rebutja els elements meravellosos i pagans en un tema cristià, i no accepta que es doni al cristianisme el mateix tractament que en les religions paganes es donava als déus antics, però accepta les altres teories sobre aspectes del gènere. Vegeu Cottaz 1942: 113 i 114.

⁷ Segons Cottaz, Chateaubriand en el seu text teòric *Poétique Chrétienne* opina que el poema cristià era considerat com una «source de prodiges»

davant, que triomfaran a partir de 1830, quan la història esdevindrà el que ha de ser: un ensenyament sobre la realitat dels fets.

Hans Juretschke, que considera *La legende des siècles* (1859-1883) de Victor Hugo l'exemple paradigmàtic de la demostració del definitiu exhauriment del poema narratiu en vers,⁸ justifica la presència d'aquest gènere al llarg del segle XIX en la pervivència de la «tradició èpica antiga i moderna», en els «intents de renovació produïts en l'època classicoromàntica» i en el «descobriments efectiu de la primitiva poesia èpica dels pobles moderns» (Juretschke 1987: 43).⁹ Tot plegat explica que el gènere pugui ser vist com l'expressió del caràcter nacional dels pobles que ara s'afirmen, sovint en confrontació amb d'altres pobles i cultures externes. En els nous poemes èpics els herois polaritzen les energies vitals i creatives sobre les quals es vol afirmar la nova societat en període de gestació. La gesta èpica pot tenir l'efecte de fondre els tres nivells de narració. Així, la iniciació individual del protagonista s'identifica amb la fundació de la civilització i amb l'exploració, conquesta o unificació de territoris. Ara bé: segons aquest mateix estudiós, «cap a 1870 l'expressió versificada del poema èpic, entès com a relat de fets i situacions històriques o mitològiques, ja havia estat substituïda per l'exposició de destins individuals o de sagues de pobles i famílies, alhora que convertia la seva forma artística en la prosa planera de la novel·la, amb els seus camps subjectius de vivència, basada en l'autoconfessió» (ibíd.: 35-36).

Però tornant a la idea, present a l'*Estètica* (1835-38) de Hegel, que el poema èpic es concep com la forma de personificació d'una raça, també Alberto Vàrvaro remarca que es tracta de poe-

en la línia de continuació d'errors antics que Tasso segueix defensant, però aquest text també inspira procediments històrics d'on surt la concepció moderna de la història i la poesia fonamentada en la veritat. Al final de la seva vida Chateaubriand reescriu aquest text teòric sobre l'epopeia: *Le Tasse et la conception épique*. Cottaz 1942: 229 i s.

⁸ Victor Hugo, en el seu «Prefaci» a *Cromwell* (1827), considera que les èpoques primitives són líriques, les antigues són èpiques i els temps presents són dramàtics, i que l'oda alaba l'eternitat, l'epopeia celebra la història i el drama pinta la vida del present real. Vegeu Hugo 1963: 418-425.

⁹ En concret, es refereix a «Warton, Percy, Herder i Juan Andrés»; vegeu Juretschke 1987: 36.

sia nacional, nascuda de la consciència històrica que una nació o col·lectivitat té d'ella mateixa i dels seus interessos, i considera l'èpica un gènere que es realitza en el moment històric precís de la formació d'una nació. És clar, d'altra banda, que la idea de refundació d'una consciència nacional era a la base del moviment de la Renaixença, per bé que ni Piferrer ni Milà no van plantejar mai la necessitat de bastir una èpica en el segle XIX, i el mateix Milà considerava que «en el dia se refuta difícil, cuando no imposible componer una epopeya completa...» (Milà 1869: 192). En tot cas, com ja ha assenyalat Manuel Jorba (1987: 20), aquest filòleg i crític acceptava l'existència

[de] un género épico más limitado y modesto, de menor extensión material y de menor ambición poética, como ha sido el poema narrativo que se presta a diferentes asuntos y ha dado pie á no pocas bellezas. Estos poemas han sido generalmente heroicos, es decir, fundados en hechos históricos o tradicionales de caracter militar ó caballeresco, y alguna vez idílicos, és decir, relativos a costumbres rústicas o locales. En ellos se ha empleado a veces lo maravilloso de las tradiciones populares [...] y las representaciones simbólicas. (Milà 1869: 192)

De tots és prou coneguda la influència de Milà en Verdaguer i en tants d'altres escriptors que van passar per les seves classes de teoria literària a la Universitat, on des del 1844 i amb l'ajuda de manuals com el *Compendio de arte poética* (1844) o els *Principios de teoría estética y literaria* (1869) assenyalava com a models d'èpica Virgili, Dante, Ariosto, Tasso, Camões, Milton i Klopstock. El cert és que, a finals del segle XIX, es reediten a Barcelona alguns dels grans poemes èpics;¹⁰ i la publicació de *L'Atlàntida* (1877), de Verdaguer, originà un cert debat sobre la conveniència de tenir una èpica que posés la literatura catalana a l'alçada de les seves veïnes europees.¹¹

¹⁰ Per citar alguns exemples, la casa Muntaner y Simón, Editores publica el 1873 *El Paraiso Perdido* amb gravats de Gustave Doré; i el 1884 *La Divina Comedia* en dos volums i amb gravats, també, de Doré.

¹¹ Jorba també assenjala la necessitat d'omplir un buit que es va reclamar des d'alguns sectors (1987: 24).

Els moments d'alta poesia que el crític Josep Yxart (1852-1895) estima i valora en aquest primer poema èpic verdaguerià, no li impedeixen de reconèixer que és molt difícil mantenir el mateix nivell d'emotivitat al llarg d'una obra que «me asombra a veces, pero no me conmueve», ja que ell veu aquestes composicions narratives en vers com a «colosales artefactos de cartón piedra» (Yxart 1886: 49-59; *apud* Cabré 1995: 243-244). *Canigó* (1885) li interessa més que no pas *L'Atlàntida*, al marge del talent poètic del seu autor, per la major humanització del personatges, encara que les seves reaccions no estiguin d'acord amb el caràcter que presenten ni el conflicte estigui prou treballat. De totes dues composicions, en destaca la vigorositat, la plasticitat i el realisme de les descripcions: «No es posible señalar todas las páginas en que nos arrebató la épica inspiración del autor, ya venciendo a la musa popular, ya emulando en algunas estrofas, con nuevas imágenes a los grandes poetas épicos» (*apud* Cabré 1995: 248). Ras i curt, Yxart estima en gran manera la veu poètica de Verdaguer, però no veu la conveniència d'abocar-la en l'escriptura d'un poema èpic, que no considera adequat al moment històric.¹² Una opinió que comparteix amb el crític Joan Sardà.¹³

¹² «Hay cosas que á fuerza de ser vagas y convencionales llegan a ser cómicas. ¿Por ventura, un poema épico, valdrá más sólo por ser tal, que un magnífico drama, una novela superior, ó un tomo de poesías modesto, pero todo él poesía? Pues yo he de confesar mi torpeza. No oigo hablar de los grandes poemas sin que imagine un gran infolio, muy pesado, muy enojoso, muy farragoso y antipoético, sobre el cual se han caído de bruces dormidas muchas generaciones, sin confesarse unas á otras su debilidad, antes al contrario, pasándose el infolio de mano en mano, y engañándose sucesivamente con exclamaciones de elogio. [...] *La Atlántida* de Verdaguer no ha llegado todavía a este lastimoso estado. Sus pasajes más bellos campeon aún immaculados y claros en las páginas, pero yo sigo teniéndola por obra más digna de estudio que amena. Allí está en mi reducida biblioteca entre los mejores libros, algunos del mismo Verdaguer. [...] Pero cuando deseo paladear un instante el licor suave de la poesía que recrea y embriaga, no acudo al poema, la verdad, sino á otras poesías más humanas y más intensas, del mismo Verdaguer acaso» (*apud* Cabré 1995: 244).

¹³ Per a Sardà, el 1889 Verdaguer hauria estat millor poeta si no s'hagués posat a cobert de les grans passions terrenals: «No hay entre los poetas catalanes, no ya quien aventaje, sino quien iguale a Verdaguer en la tersura del idioma, en la corrección de la frase, en la perfección del ritmo y de la rima. Es más: ese catalán rudo y áspero, según la fama, en buena parte justa, mer-

En definitiva, la seva aposta, sintetitzada en l'article de 1891 «La decadencia de los Juegos Florales»,¹⁴ ha estat sempre per la poesia lírica, contrària als sentiments col·lectius i generals, que és la que s'imposa a finals del segle XIX. En canvi, Ramon D. Perés, des de la crítica de *Canigó*,¹⁵ coincideix amb Yxart en la plasticitat de les descripcions, pel disseny dels quadres, pel relleu de les concepcions, per la vivacitat del llenguatge i l'estil dels dos poemes de Verdaguer.¹⁶ Aquest crític, tot i assenyalar alguns errors de composició, es manifesta molt més entusiasta respecte la vigència del gènere que els seus col·legues coetanis, sobretot per l'especial utilització que fa l'autor d'aquest gènere, a mig camí entre el poema antic i el modern.¹⁷ Però, per aquest motiu, conclou com Yxart que *Canigó*, tot i ser menys ambiciós que *L'Atlàntida*, li sembla més reïxit.

M'interessa remarcar que, en aquest article, Perés distingeix entre dues formes de poema narratiu (èpic): el poema antic i el modern, i n'exposa les diferències mentre ofereix més elements de precisió a les distincions que ja establí Milà entre el poema èpic d'abans i de després de Milton.

El poema antiguo es como uno de esos libros de la ciencia enciclopédica y labor benedictina que leemos a veces con igual asombro que dificultad; como uno de esos cuadros de historia prodigios de paciencia y de constancia, verdaderos microcosmos en que se condensan y toman cuerpo los mejores momentos de lucidez e inspiración de media vida del autor. El poema moderno, por el contrario, es el libro científico actual, ligero, simpático, elegante, escrito en menos tiempo del que exigía una sola parte del antiguo; es el cua-

ced al predominio de las voces agudas, se vuelve en las manos de Verdaguer, cuando él quiere, tan dúctil y maleable, que no hay italiano que compita con él» (Sardà 1890: 217).

¹⁴ Yxart 1891: 255-294.

¹⁵ Perés 1892: 223-235.

¹⁶ Perés, en la seva crítica de *Canigó*, només retreu a l'autor que subtituli el poema de «llegenda», atès que creu que l'element líric ofega el narratiu, mentre que si l'hagués qualificat de poema, això s'hauria evitat (vegeu Perés 1892: 225).

¹⁷ Perés planteja la influència de la *Gerusalemme liberata* de Tasso en el *Canigó* de Verdaguer.

dro de género pintado hoy, vendido y tal vez olvidado mañana para ceder el puesto a un sinnúmero producidos en las mismas condiciones, no el cuadro de historia de otros tiempos.¹⁸

De tot plegat es dedueix la divisió de parers que estableix la crítica intel·ligent sobre la pervivència del gènere durant les darreres dècades del segle XIX. Mentre uns, com Yxart, fonamentant-se en criteris europeus, creuen el gènere extingit en els anys vuitanta, d'altres, com Perés, no consideren la possibilitat de pèrdua de vigència del poema narratiu, almenys en la seva versió moderna, més modesta, que ja havia plantejat Milà en els seus *Principios* de 1869. D'altra part, hi ha el sentiment catalanista que impregnava la mentalitat de determinats escriptors que, com el mateix Verdaguer, encara que sense els seus dots de poeta, se sentien fascinats pel passat (la història i les llegendes i, després del 1868, el cançoner popular) com a manifestació de l'ànima dels pobles, però també pels models que els oferia la tradició literària; i, en concret la lectura de la *Gerusalemme liberata* era un dels llibres que més els interessava, que coneixia la majoria de la gent culta i que es trobava en moltes de les biblioteques particulars.¹⁹

D'entre aquests autors romàntics tardans que tossudament van perseverar en el conreu del poema narratiu cal destacar Damas Calvet²⁰ i un dels elements més actius del moviment de la Renaixença: Francesc Pelagi Briz (1839-1889).²¹ Joan Sardà els va dedicar, arran de la mort respectiva el 1889 i el 1891, un parell d'ar-

¹⁸ El mateix Perés no dubta de qualificar entre ells *El sabor de la tierra* de Pereda, com a «poema regional escrito en prosa» (Perés 1892: 234).

¹⁹ Vegeu Arqués 1987: 183-200; Farrés 1991: 67-73; i Bou 1991: 7-66.

²⁰ També Damas Calvet el 1887 va publicar l'obra cabdal de la seva vida, *Mallorca cristiana*, de la qual la crítica no va fer gaire cas, per temor de ferir l'escriptor amb els seus comentaris, tal com apunta Joan Sardà en l'article necrològic «Damaso Calvet» que li dedica a *La Vanguardia* el 5-V-1891 (Sardà 1891: 121-127).

²¹ El setembre de 1861 ja havia començat a publicar a *La Corona*, la primera traducció catalana del poema *Mireio* de Mistral, que va sortir en volum el 1864. Influït per aquesta obra va escriure el poema *La masia dels amors* (1866) més proper a l'idil·li, com assenyala Jorba (1987: 24), i ja en els anys vuitanta va publicar *L'Orientada* (1885) i va escriure *Cap de ferro*, que la seva filla va editar després de la seva mort el 1889. Vegeu Sardà 1889: 85-92.

tibles necrològics. En el que dedica a Calvet exposa els motius del silenci majoritari de la crítica quan es va publicar el poema *Mallorca cristiana* (1886-87): i és que, segons el crític, l'obra va passar de ser «una epopeya merament narrativa y circumscriba a la acció històrica» a eixamplar més i més els seus límits, fins a

desaparecer los contornos antes precisos, y perderse y anegarse todo en el fantástico e incommensurable limbo en el cual flotan, jirones de luz sin sombra, las miríadas de seres que pueblan el universo de los espiritistas. (Sardà 1891: 124-125)

Així, les figures històriques es van anar aprimant fins a esdevenir

ténues reflejos sin consistencia psicológica ni material, átomos nominados de un caos extraño y singular en el cual se revuelven en vertiginoso torbellino la verdad histórica y la ficción soñadora, casi delirante, del fanático creyente de una teosofía de visionarios con apariencias de cuerdos (ibíd.: 125).

El resultat és una composició que, segons Sardà, no es pot relacionar amb cap mena de tradició europea,

inconexa, desatada, saltando sin transición de la tierra al cielo, de lo real histórico pequeño a lo ideal fantástico sin límites, como una serie de cuadros disolventes que se suceden con rapidez uno tras otro en el cerebro excitado de un calenturiento que tiene mucho talento y que discurre y filosofa sus visiones. (ibíd.)

Sardà, a qui «la *grande machine* de lo maravilloso épico suele dejar frío» (ibíd.), tampoc es deixa seduir per la gran erudició que hi ha darrera de les imatges i dels conceptes del poema de Calvet, que resten espontaneïtat a l'expressió poètica, ni per uns versos que, a part d'algun moment d'excepció, semblen com tallats per un mateix patró.

D'altra banda, en l'article que Sardà havia escrit un parell d'anys abans sobre el poeta, novel·lista, dramaturg i periodista Francesc Pelagi Briz, també s'hi apuntava el desajust entre el volum de feina, feta des d'un ideal catalanista i amb les expectatives que l'autor tenia d'ella, i «la que él creía deliberada indife-

rencia del público literario y de la crítica» (Sardà 1889: 87).²² Sardà, que llavors encara no havia pogut llegir el poema, encara inèdit, de *Cap de ferro*, pensa que, en aquest escriptor, el silenci de la crítica s'explica pel fet que la seva, amb l'excepció de mitja dotzena de poemes,²³ és «una obra trabajosa, mediana, cuya falta de genial inspiración no rescatan tal cual episodio feliz, ni aún la misma ausencia de defectos de gran bulto!»; és una obra, en definitiva, mancada d'espontaneïtat i emotivitat, que amb la sinceritat són els tres criteris de bellesa romàntics que encara Maragall tindrà com a vigents en els seus *Elogis* (Sardà 1889: 88). Per això, va preferir callar. Després d'haver-se llegit l'edició pòstuma d'aquest poema, Sardà en va fer un breu comentari en la síntesi que, dins *La España Moderna*, dedica a la «Literatura Catalana en 1889».

Per a aquest crític, *Cap de ferro* és un compendi de les qualitats, dels defectes i de les deficiències de la literatura de Briz, encara que el resultat sigui una obra de major qualitat que les anteriors del gènere. En remarca

la localización histórica, el maridaje de la realidad tradicional con la ficción romanesca, la visión apologética del mundo feudal de la Edad media catalana [que] arrancan de Walter Scott, y en parte del romanticismo de los alemanes nacionalistas. El mal está en que de semejante aleación no brota la chispa de una emoción honda ni de un interés psicológico. El libro recrea y mueve la curiosidad, como toda narración de hechos dispuestos en grupo y concentrados, pero ni seduce, ni conmueve, ni encanta. Agrada simplemente. Resulta un libro chocante, por lo apartado que está de las tendencias literarias que hoy predominan, en el espíritu, en la tendencia, en la concepción, en el desarrollo, pero resulta más chocante todavía porque

²² Francesc Pelagi Briz (1839-1889) era mestre en Gai Saber des dels Jocs Florals de 1869. Va escriure quatre poemes narratius llargs: *Lo fill dels hèroes* (1860), dedicat a l'exaltació del general Prim i la seva campanya d'Àfrica; *La masia dels amors* (1866), influïda per Mistral, després de la traducció catalana de *Mireio* de Mistral el 1864; *L'Orientada* (1881 /5) i *Cap de ferro*, escrit entre 1886 i 1887 (1889). És també autor de la novel·la *El coronel d'Anjou* (1872) i el drama històric *Almodis*. Fundà i dirigí els periòdics *Calendari Català* (1865-1882) i *Lo Gay Saber* (1868-69 i 1878-82).

²³ Entre els quals destaca, per la passió dura que expressen, «La cançó de mestre Jan» i «Lo forner» (Sardà 1889: 89).

ese mismo espíritu de ahora marca una huella en el cuidado escrupuloso de la verosimilitud psicológica, en la precisión exacta de las descripciones y en el desenfado cerril del lenguaje, jamás atascado en el miedo a la palabra vulgar y al giro expresivo. (Sardà 1890: 220-221)

Les opinions de Sardà són en concepte molt properes a les d'Yxart, però difereixen en alguns aspectes. Aquest darrer crític situa F. P. Briz en una generació impregnada de l'ideal romàntic escocès, comenta el poema narratiu qualificant-lo de veritable novel·la històrica a la manera de W. Scott i fins d'apologia de la cavalleria, tan allunyada de les tendències dominants les dues darreres dècades del segle XIX. Tot plegat es ben poc *fin du siècle*, com reconeix el crític, i, amb tot, considera

Briz poeta desigual, que sólo alcanzó plenamente su ansia de tocar la cima en contados momentos, pero poeta al fin de férvida imaginación, sabe imprimir á su obra carácter propio. Quien por esta apun-tación imagine el libro un remedo ridículo, extemporáneo, como una novela por entregas del año 40, se engañará de medio a medio. (Yxart 1890a: 68)

L'actualitat està en el tractament literari del tema, en l'exigència de realitat i de versemblança interna del moment històric que emmarca la narració poètica i els valors, en general, més d'acord amb el gust modern:

El interés de la fábula no es superior, pero existe, los caracteres de damas i paladines tienen algún cuerpo y consistencia nuevos, y hay en aquella Catalunya del poema algo que indudablemente cabe hoy imaginar de aquel modo: esto es, que será ó no será, pero que corresponde, no sólo a lo que supusimos cuando Walter Scott nos remitió la pauta, sino algo más que suponemos hoy. Porque a ese realismo retrospectivo conviene juzgarlo únicamente con este criterio: es más que probable que no podemos resucitar las sociedades muertas con verdad; pero cada época tiene su modo de imaginarlas conforme con el gusto y los conocimientos coetáneos. Quizás ninguna acierta, pero, en la duda, nos parece que acierta más la nuestra que las anteriores; quiero decir que ahora preferimos un mode-

lo, como antes preferían otro; y este modelo es el que tomamos por la verdad histórica, como antes era el otro. Esas ligeras modificaciones dan al poema, con ser de un género anticuado, una fecha moderna, y en algunas páginas nos entretienen las ricas combinaciones de una fantasía exuberante y sin freno, como la de los poemas italianos. (ibíd.)

Així, *Cap de ferro*, tant pel que fa a l'evocació plàstica del passat, a la intenció de ressuscitar totes les classes socials o a la voluntat d'interessar i agradar als lectors amb un cert misteri i intriga, adopta un determinat aire de veritat que permet, sense entrar mai en l'àmbit de la inversemblança, «ricas combinaciones de una fantasía exuberante y sin freno, como la de los poemas italianos». ²⁴ És a dir que en termes generals, Yxart més que no pas emfasitzar la poca ductilitat del vers de Briz, prefereix aprofundir en la permeabilitat del poeta a la influència del realisme, ni que sigui aplicat a un període històric, de manera semblant a com ho fa el novel·lista navarrès Arturo Campión en la novel·la *Don Gabriel Almoravid*, quan «penetra con perspicaz mirada en los móviles humanos y en las causas que explican los móviles colectivos» (Yxart 1890b: 276).

De les dues opinions expressades per Sardà i per Yxart, la segona vista a la llum d'una lectura atenta del text il·lumina possibilitats de lectura en el sentit de veure-la més com una narració novel·lesca en vers i vinculada a una remarcable versemblança. És evident que aquesta consideració la presenta com a allunyada de l'èpica clàssica i fins fa pensar que el crític podria haver preferit que s'hagués escrit en prosa, com la novel·la d'Arturo Campión, però per aquí sura el gust romàntic de l'autor. ²⁵ El poema està escrit en versos decasíl·labs amb cesura a la quarta síl·laba, de rima lliure o *estramps*, ²⁶ en estrofes de sis versos, que combi-

²⁴ Referència a Ariosto i a Tasso.

²⁵ Yxart valora la capacitat de reconstruir una època dins la qual es combina una erudició minuciosa i prolixa d'historiador de Navarra amb la fantasia del novel·lista; vegeu Yxart 1890b: 275-277.

²⁶ «Briz havia arribat a la conclusió que els *estramps* eren la forma mètrica culta més genuïnament catalana. Per això, adoptar aquesta forma era per a l'autor una contribució als objectius de la Renaixença, com ho eren el fet mateix de la complexitat i l'abast ambiciós» (Jorba 1985: 23). Segurament

na amb algunes cançons de metre divers. Així, en el capítol «Lo brot de murtra» hi ha la cançó *La murtra de Nuch*: cinc estrofes de sis versos, amb quatre refranys de quatre versos a les quatre primeres i només el primer vers del refrany al final de la cinquena estrofa, tots els versos de cinc síl·labes (123-124),²⁷ i més endavant hi ha una altra estrofa de la mateixa cançó amb refrany (133); a «Lo Castell d'Arenís» hi ha quatre versos d'una *Cançó per a una sardana*, de 8-8-8-4-3-3 versos, que ballen els «calces verdes» (143); el capítol «Las calças verdas» conté la cançó *La murtra de Nuch* en dos fragments: un primer bloc de quatre versos de cinc síl·labes (176) i un segon bloc amb dues estrofes de vuit versos i un refrany de quatre, tots de cinc síl·labes (178); i una darretera al final del capítol «Lo peguer de Perpinyà», *La Mare de Déu quan era xiqueta*, composta de nou estrofes de quatre versos, el primer, segon i quart decasíl·labs amb cesura a la cinquena síl·laba, i el tercer de cinc síl·labes (215 i 216).

Aquesta obra, que l'autor subtitula «Romans», consta en total de 10.400 versos, que s'estructuren entorn de cinc llibres que, al seu torn, es subdivideixen en capítols. Els llibres primer i tercer tenen quatre parts o capítols; el segon en té només tres; el quart, set, encara que el segon, «La Lletra», només té el títol amb una nota que explica que no s'ha pogut localitzar la carta en qüestió; i el cinquè llibre tanca l'obra amb només tres capítols. Els llibres són: «Posta de sol»,²⁸ «Clar de lluna»,²⁹ «Bromes»,³⁰ «Tronada d'estiu»³¹ i «Arc de

aquesta idea és una herència d'Ausiàs March, per la poesia del qual va sentir una tal fascinació que amb un amic va portar a terme un projecte llargament acaronat que va ser l'edició publicada el 31 de març de 1864 dels poemes d'aquest líric valencià. L'edició va ser feta a partir de les de 1543, 1545, 1555 i 1560, i Briz ho explica en l'article del 15 de juliol de 1884, any V, núm. 114, p. 202-203, que correspon a la sèrie que amb el títol de «Recorts. Fragments del Llibre de ma vida» es va publicar a *La Il·lustració Catalana* entre el 15 de març i el 15 de novembre d'aquell any.

²⁷ A partir d'ara la pàgina de les citacions del poema s'indicarà entre parèntesi.

²⁸ Conté els capítols: «Lo parallum», «L'Ós», «Lo cor», «Las covas».

²⁹ Conté els capítols: «Lo Rey fugitiu», «La malalta», «Lo brot de murtra».

³⁰ Conté els capítols: «Lo castell d'Arenís», «Lo Rey de montanya», «Las calças verdas» i «Lo Rey de ciutat».

³¹ Conté els capítols: «Lo peguer de Perpinyà», «La lletra», «Lo missatge», «La penyora», «De Rey a Rey», «Lo Llamp», «La capella ardent».

Sant Martí»,³² uns títols que remetent a una idea de progressió, des de la fosca, en la qual es planteja el relat, cap a la llum harmonitzadora que presideix el desenllaç, passant per una analogia entre les bromes i la tempesta que coincideix amb el nucli del conflicte narratiu. Amb el benentés que la ratlla de Sant Martí ja brilla premonitòriament, després de la tempesta que presideix el retrobament d'Astolph («Cap de ferro») i Arnald, el seu salvador, en les runes del castell d'Arenís.

La narració s'esdevé en el regnat del rei Pere el Cerimoniós i focalitza el període situat enmig d'una etapa de campanyes i negociacions; se'ns informa de la voluntat del rei Pere i del llarg procés contenciós que manté per retornar a la corona d'Aragó el regne de Mallorca, que regentava el seu cunyat Jaume III, casat amb la seva germana Constança. Els fets es situen entre mitjans de 1344 i mitjans 1345 i s'exposen en la segona meitat del llarg tercer capítol de la *Crònica* de Pere el Cerimoniós a partir de la secció 171, amb al·lusions a d'altres d'anteriors com la 162 i s., i fins a la 207.³³ Un text que Briz devia conèixer en l'edició de 1850 i que segueix fidelment en el seu «romans». El relat comença amb la fugida de Jaume del convent de Berga per anar al Rosselló i la Cerdanya i amb les pressions del «Sant Pare»³⁴ i del de França, resolts abdo's á protegí y defendre al de Mallorca.³⁵ Unes al·lusions que ens permeten de situar el començament del poema després de l'expedició de 1343, quan el 31 de maig van prendre per primer cop l'illa. Més endavant se'ns diu que el rei és a Elna, i sabem que el 15 de juliol de 1344 hi va rebre qui fou rei de Mallorca. El tercer capítol del llibre IV, «Lo missatge», ens presenta el rei Pere, que ha estat reptat pel Sant Pare perquè té presonera la seva germana Constança, i també ha estat avisat per «Cap de ferro» de l'intent de complot per assassinar-lo en la intimitat del seu sojorn a Perpinyà en companyia de la muller i les seves dues filles —segons la *Crònica* de Pere el Cerimoniós (des de la secció 197a del capítol

³² Conté els capítols: «Lo castell de Nivas», «Cap per cor», «L'humil serà exalsat».

³³ Segons l'edició de Soldevila 1971.

³⁴ El text esmenta Bernard de Ròders com a bisbe enviat pel Papa a la cort de Pere a Barcelona.

³⁵ Dins «Lo castell d'Arenís», primera part del llibre III, 147.

tol III fins a la 2a del capítol IV), va estar-s'hi des del darrer dia de novembre de 1344 fins passat el març de 1345; Aulèstia puntualitza que el rei «se dirigí á Perpinyá ahont ab tota la familia real fixá la cort fins á setembre de 1345» (Aulèstia 1889: 127). El fet es rememora al llibre IV de Cap de ferro, en el capítol «De Rey a Rey»:

Un'altra historia recordar voldria [...].
No fa molt temps que va passá. 'S trobava
en la ciutat de Pepinyá, vivinhi
rafiat, d'Aragó un rey que tenia
grans enemichs. Com vencedor s'hi estava,
reposant d'una guerra malastruga
que un prop parent mal cancellat li feya.
Mes la trayció, que no dorm may,
astuta, á son entorn, sens de ningú ser vista,
á poch á poch un llas li preparava
qu'al rey devia donar mort segura.
Del jorn fixat pel'malifet, la vetlla
era arribada ja y re' l rey savia. (272)

El definitiu retorn del regne de Mallorca no es produirà fins al desenllaç de la batalla de Lluçmajor, en la qual Jaume III va perdre la vida, el 25 d'agost de 1349.

El fet d'haver triat aquest rei i aquest moment de la història per fer-ne un poema èpic no em sembla banal. Antoni Aulèstia i Pijoan, en la seva *Història de Catalunya* (1889), remarcava la seva inclinació pel Cerimoniós:

En Pere té tot l'aspecte d'un tirà per qui mira sos actes polítics y de familia aïsladament; mes en conjunt los rasgos d'un gran caràcter apareixen en sa obra de donar unitat á la terra catalana; d'assegurar la preponderància real sobre l'agonitzant feudalisme; y d'extendre'ls dominis de la Confederació fins als més orientals confins del Mediterrani.

I afegim que en mig segle el rei Pere va fer un «travall colossal» amb un «talent polítich de primer ordre» i que:

A eixas tres conquestas obeheixen las tres agrupacions que poden establirse dels fets de son regnat: la guerra de Mallorca; la reducció de la Unió aragonesa y valenciana; y la intervenció militar y política en Sardenya, Sicilia y Grecia. (vol. 2, 114)

Era molt probable que F. P. Briz compartís aquesta visió de la història, atès que l'heroi del poema, el «Cap de ferro» que li dóna nom, sempre és fidel al rei Pere, fins i tot quan, com a cavaller i amo de les seves terres,³⁶ allibera Jaume de Mallorca, el «rei fugitiu» acollit fins feia poc al convent de Berga, que amb el seus vint-i-nou cavallers amics —entre els quals hi ha Artal de Pallars, Berenguer d'Olms, Bernat de Rocafixa, Jofre Estendart, Ramon de Rufiac, Garcia de Loris, Felip de Boil, etc.—, amb l'ajuda de l'Ós, un bandit, fent un total de 70 homes, va Llobregat amunt, fins la collada de Tosses o Coll de Jou, per tal de passar al Rosselló i la Cerdanya i rearmar un exèrcit per lluitar contra el seu cunyat Pere d'Aragó, que li ha pres Mallorca.³⁷ Precisament, en el poema, l'emboscada l'ha parat el Rei, venent els escrípols de trencar la promesa feta al seu cunyat, i ho ha fet amb la cara tapada, «duya la visera baixa», a fi que ningú el pugui identificar. En l'empresa s'acompanya dels cinquanta cavallers del seu seguici (95) entre els qual s'esmenten Pere d'Eixèrica, Joan d'Arborea, Gonçalvo Díez d'Arenós o G. Ximenes d'Arenós, Galvany d'Anglesola, Camorera, Ramon Roger de Pallars, Pere Ramon de Codolet, Felip de Castre, Joan Ximenes d'Urrea, entre d'altres, tots esmentats a la *Crònica* del Cerimoniós, a més de l'oncle del rei, Jaume d'Urgell.³⁸ Sap per endavant que d'acord amb les regles de la cavalleria ajudarà «al qui perda, que de segur que serà, aquest, En Jaume» (151). Decisió que pren força a mesura que identifica

³⁶ «D'aquets mons so l'amo. Amo per dret. Amo també per forsa» (160).

³⁷ «Las malas novas qu'aquets dias corran, / com son: la veu de que Cerdanya s'alsa. / / Y a darli ajuda'l Rosselló's disposa; / lo que's diu del Sant Pare y del de Fransa, / resols ab dós á protegí y defendre / al de Mallorca, tot certesa'm dona / de qu'es aixís» (147).

³⁸ Encara que Pere IV havia promès llibertat al seu cunyat, finalment decideix escoltar els nobles que l'acusen de traïdor i castigar Jaume per no haver anat a retre-li vassallatge quan el va cridar, per la fugida, per «lo cartell de brega / a judici de Deu, cridant als nobles / que aquell afer cumplimentat havien» i per les cartes que havien trobat al de Clarena (154).

l'estol reial com l'atacant. L'encontre del rei amb Jaume de Mallorca es produeix en les terres de «Cap de ferro» (159).

El rei de França i el Sant Pare donen suport a Jaume, cosa que fa pensar que Pere no podrà amb tots tres alhora. En aquesta emboscada, «Cap de ferro», que rep aquest nom del fet que «sempre que surt y dins del castell sempre va ab l'elm posat. Ningú li ha vist la cara» (145), sap que l'encontre és un «afer que tindrà història» (147), i en la seva intervenció només confia d'actuar com «lo bras de Deu» (149), però també el cor li diu «qu'es hora / de donar compliment a la justícia / que fa tan de temps y sempre en va s'espera» (151). El seu objectiu no és ni el rei ni el seu cunyat, encara que sap que donant la llibertat al de Mallorca compleix un desig del rei, que obra pressionat per la noblesa. A l'heroi del poema, que entre els seus ja té anomenada de valent i esforçat,³⁹ només li interessa fer justícia amb l'Os, de nom Asprés, personatge inventat, «servidó antich del castellà de Ribas y com eix cruel y malfactó y sacrílech» (33),⁴⁰ i amb ell el seu estol de quaranta lladres (que recorden els del conte de *Les mil i una nits*, «Alí Babà i els quaranta lladres»), a qui el mallorquí havia demanat ajuda, contra l'opinió dels nobles que li donaven suport.⁴¹ La nit de foc i revenja, amb aspecte infernal, acaba amb els lladres penjats (169).

La fidelitat de «Cap de ferro» al rei neix del respecte del vassall pel seu senyor, però actua davant d'ell amb la determinació, criteri i autoritat que li semblen adients a la seva condició de cava-

³⁹ Els seus homes estan convençuts que «may en sa vida / podrá fer l'Os lo qu'ell va fé'. Alló es forsa!» (15); va doblegar davant de tots una barra de ferro i es va guanyar el respecte de tothom per la seva força.

⁴⁰ I segueix amb la informació sobre el personatge: «Ja fa dos anys que des de Berga á Tosas / y d'Alpens á Creixá tots tremolan. / No té senyor. De tot poder se'n burla. / Viu sempre al bosch y á tot arreu s'encáuha. // Quaranta son los seus companys tots lladres / [...] Diuhen qu'ell fou qui d'Arenís l'altivol / soberch castell va franquejar las portas. // Trist ballester d'aqueix casal ell era. Cobravan' un bon sou, lo pa hi menjava / y, ab tot; va vendre al seu Senyó. Al de Nivas / poch li costá'l castell. Des de llavoras / es Arenís sols un pilot de pedras / niu d'espervers y llodriguer de vibras» (33).

⁴¹ «Primer que'l rey es la vindicta meva / campió de Deu so jo sa llei segueixo. / Obraré com pertoca al qui sent batre / un noble cor sota la malla dura / y l'Os ó meu será ó perdré la vida. / Fa massa temps que la revenja espero» (151).

ller i senyor feudal. Una posició que l'orgull del rei no assimila i, en aquest sentit, Pere comenta al d'Eixèrica: «lo que jo n'oblido / es qu'un fantasma, un res m'ha plantat cara / y al meu davant ma dignitat ha ofesa» (173). Mentre que aquest li recorda «que us ha honrat al ferho» (173). De fet, el cavaller «Cap de ferro» és anomenat «Rei de muntanya», nom que ja es donava a l'anterior senyor del castell d'Arenís abans que el cremessin a traïció fa divuit anys (34), per contrast amb el rei Pere el Cerimoniós, anomenat «Rei de ciutat». El servei al monarca no priva «Cap de ferro» de reclamar i d'exigir al seu senyor allò que és just: «Altaner ets?!», li diu el rei, i el cavaller d'Arenís respon: «Mes sempre á mon rei dócil» (271).

Però el concepte que té el protagonista del que ha de ser un monarca no encaixa amb les accions de Pere, que viu la corona com una esclavitud (222). El d'Arenís opina que la corona no només s'ha de portar al cap, com a amo d'un poble, sinó, sobretot, al cor. «Rey es ser just, prudent, honrat y digne / generós cavaller, ser viu exemple / de saber, de virtud y de grandesa» (200). Val a dir que l'actitud del rei envers el protagonista evolucionarà de l'antagonisme a l'amistat.

La tensió entre els dos personatges en els tres llibres centrals porta a un parell d'acaraments dialèctics entre aquests dos «reis», per llinatge i per noblesa, que marquen la tensió entre història i imaginació. Fins i tot, el segon i definitiu acarament en el llibre IV fa que el títol del capítol sigui «De Rey a Rey». El protagonista, «Cap de ferro», respon als ideals més elevats de la cavalleria. Defensa causes nobles, allibera les víctimes de l'Os i d'altres malfactors, de qui procura descobrir els plans per sabotejar-los; i dóna ajuda als desvalguts, com al nan Goliat que forma part del seu seguici, i protegeix les arts i la poesia. Pel seu comportament és a les antípodes del exemples paradigmàtics de la situació de la noblesa a la baixa edat mitjana,⁴² encarnada en el Senyor de Niva o en l'amic d'aquest, Jordi de Noyras, personatges de ficció, contra els quals lluita en un judici de Déu —dins el capítol «La pe-

⁴² Tal com avisa el montanyés que acompanya Astolph camí de l'ermita de Sant Martí: «Huy dia / tots los castlans mes que senyors y amparo / de sos vassalls, faginas son que'ls ploman / o afamats llops que vida y bossa'ls prenen» (34).

nyora»⁴³ per tal de defensar el metge Jussuf, àrab vell a qui el darrer ha fer robar i maltractar pels seus homes. Precisament, d'Astolph («Cap de ferro») es diu en el poema que, quan fa presoners alguns nobles aragonesos com d'Eixèrica, Castres, Alagó i Arborea, els tracta amb tanta deferència que el tenen en molta estima i es posen del seu cantó en el contenciós amb el rei, que a la fi es convencerà de la noblesa del seu vassall, el distingirà amb el títol de comte i li farà arribar, a través d'aquell noble i com a present de noces, uns esperons d'or que el distingiran com a «valvessor» seu, segons es llegeix en el capítol «L'humil serà exhalsat» (338). «Cap de ferro» també té una cinquantena d'homes que formen part del seu seguici, que l'estimen i l'aprecien, i que es distingeixen per portar com a divisa unes calces verdes; d'aquí ve que se'ls conegui amb el sobrenom de «calces verdes». Els més propers al cabdill són Jan, Andreu, Samsó, Goliat, Payrot, Simó i Eladi. Amb ells realitzarà l'assalt al castell de Niva, fins a calar-hi foc, i farà justícia al seu amo, que morirà d'un cop de sang.

Però el cavaller heroi és un personatge de qui, al llarg de la història que narra el poema, ni els seus en coneixen la identitat. Només se n'exceptua Arnald, antic servidor del castell d'Arenís, anomenat Jan, que ha fet de pastor entre les seves runes mentre seguia treballant la fusta i ara és el majordom i l'home de confiança del protagonista. «Cap de ferro» allibera el país dels lladres i malfactors que se n'han ensenyorit des de posicions feudals, i està a favor de la seva submissió al poder únic del rei, que ha de mantenir l'ordre amb unes lleis justes, i aplicades amb autoritat. No concep la idea que fins el senyor de Noyras pensi d'atemptar contra el rei a Perpinyà, fet que es desvela junt amb la identitat del qui va descobrir l'emboscada en el darrer acarament a «De Rey a Rey». En el darrer moment, el protagonista cridarà el seu majordom Jan a fi que reconegui la seva veritable identitat davant el rei. «Se diu Astolph. Dels Arenís es l'últim» (275). La copa, que Jan regala al rei, és la prova inqüestionable de la seva veritable personalitat, ja que «—¿Qui la pot fer sinó l'Arnald de Nimes?» (275). Ara que ja es coneix l'alt llinatge, la identitat, el caràcter i les gestes, el cavaller pot prescindir de l'elm, del «cap de ferro»

⁴³ El combat és amb Noyras, però aquest exigeix l'ajuda del senyor de Nivas.

que l'encobria. Fins aquí s'estableix el diàleg entre la història i la ficció. Però per tal que el relat de ficció es tanqui cal retornar als primers capítols.

En el capítol tercer del llibre primer s'explica per què i com Arnald ha de fugir de la seva ciutat i fa cap al castell d'Arenís, on és l'únic testimoni vivent de la traïció feta pel comte de Niva i de com, per mitjà de l'Ós com a braç executor, crema el castell amb els senyors i criats dintre. Arnald, que sobreviu a la tragèdia, salva el nen. Al seu costat es farà gran, sa i fort. Amb ell aprendrà «l'art de pintar, art hont sas dots trobaren / un cel immens per desplegar ses alas» (46). Fins que el noi fa quinze anys (46) i fuig, deixant Arnald sol i trist, tant, que poc a poc torna a dedicar-se a l'escultura i treballa satisfet en l'esmentada copa;⁴⁴ fins que, tot d'una reconeix Astolph, que al cap de set anys el ve a retrobar. I la pregunta és: per què torna?

Quan comença el poema, Astolph és presentat com un valuós copista i miniaturista que enriqueix la biblioteca de manuscrits de trobadors del castell de Nuch, a les fonts del Llobregat.⁴⁵ El carlà, que havia estat ric, té dues filles, Àlix i Imelda, tots ells personatges de ficció. Les dues noies estan enamorades d'Astolph, però només la petita és corresposta per ell, mentre que Àlix, un any més gran, silencia el seu amor. Els enamorats són descoberts i el carlà, que espera casar la seva filla amb un gran guerrer, treu Astolph de casa seva ja que no té la tipologia desitjada del gendre guerrer que espera per tal de venjar la mort de la seva muller Hermínia, a qui el comte de Nivas va segrestar i va matar, i després va enviar-ne el cor al marit. Mossèn Huch li ha de comunicar la decisió, i ho fa encetant la pregunta de si ha sentit mai l'enyorança, cosa que dona peu al jove a explicar que és orfe i que va veure matar als seus pares

⁴⁴ «S'alsa després y son treball contempla / mentre en sos llabis lo mig riure apunta. Content está de sa pulida feyna, / be prou qu'ho diu l'amor ab que s'ho mira» (47).

⁴⁵ Cal recordar que l'estudi dels trobadors va ocupar Milà i Fontanals des del 1856, amb articles que publicava al *Diario de Barcelona*. El 1861 publica *De los trovadores en Espanya*, amb el capítol «Trovadores catalano-lemosines», i el 1865 el seu estudi *Ressenya històrica y crítica dels antics poetes catalans* va obtenir el premi extraordinari amb què l'Ateneu va dotar els Jocs Florals. Vegeu Jorba 1989: 158 i 170.

—Donchs vint y sis anys que d'anyoransa'm moro.
 Jo sols anyoro del matern afecte
 que sent jo un nin, va péndrem la orfanesa.
 Jo'l ferm costat anyoro del meu pare
 al meu davant occit per traydor ferro.

De mon casal, las rónegas muradas;
 de ma infantesa, l'alegria ingénua;
 de mas serras, la flayra boscatana;
 la llivertat, la pau, tot aix'anyoro
 aixó que sols tinch quan ho somnio
 y es l'iman que somou ma fantasia. (19)

Això suposa des del principi una motivació inicial concreta, que, sumada a d'altres experiències com la de la renúncia a l'amor, «la fonda pua / que al mig del cor ja porto ben clavada» (22), i d'altres espectacles de mort i devastació —com l'haver vist amb horror el crim sacríleg de l'Ós de penjar l'ermità de Sant Martí, mestre seu, per tal d'obtenir el calze i el pal·li brodat d'or (37-39)—, el decantaran a defensar la veritat, la bondat i la monarquia, enfront de la maldat, l'engany i la traïció. Per això, tot i «estar lliure d'afanys, sens ambició, sens pena» en el castell de Nuch (capítol 1), s'entendrà que esdevingui cavaller defensor dels ideals personals i col·lectius més preuats.

Abans d'acomiar-se, els dos joves es prometen un amor etern en termes que recorden els de Romeu i Julieta del drama shakespearí, per la decisió que si ella mor ell es treurà la vida i s'enterrarà al seu costat. També podem veure que Briz té al cap *Canigó* en el fet que la creu, que ella li ofereix com a penyora del seu amor, no l'abandonarà mai i «ella será la que cimeje un dia / del puig de mos afanys en l'aspre cim, / com creu d' amor si'm favoreix la gloria, / com creu de dol si caich dins un abim» (28).

El rei Pere, per castigar el que pensa que és gosadia de «Cap de ferro», decideix protegir Imelda, contra el desig del seu pare, i endur-se-la a la cort per tal de casar-la amb el senyor de Noyras, que resultarà ser traïdor al rei.⁴⁶ La boda no es realitzarà per-

⁴⁶ «Un venturer que's diu rey de montanya / mesura rasa ha fet al rey de veras, / mes aquest amb curull vol la mesura / y en lo curull de la mesura,

què «Cap de ferro» matarà en duel el promès. I, tot i que al final del poema l'heroi alliberarà la seva estimada Imelda de la protecció reial i la tornarà al castell del seu pare, en el camí de retorn la noia serà traspasada per una sageta, fulminada pel Llamp, el darrer dels seguidors de l'Ós, que havia escapat de la mort; un Llamp que dóna nom al capítol. El físic no pot fer res per guarir-la i la noia mor, després de confessar a l'heroi el seu amor i demanar-li que prengui per muller la seva germana Àlix. La justificació del comportament d'Imelda en el passat era que, «duta per alas del desig va alsarse / tan alt, tan alt de la ilusió en l'esfera / que el món, de vista des d'allí va perdre, / oblidant qu'aquest may sa presa deixa. / Esclatà allí de sa passió la gloria. / Va sadollar de goig sa fantasia» (290). La mort, però, la retorna al pare purificada pel sacrifici. S'instal·la la capella ardent en el castell i la seva germana Àlix, que des del segon capítol del segon llibre, «La malalta», ja sabem que està transtornada per l'amor no correspost d'Astolph, ara pensa que el pot recuperar, i li manifesta el seu amor desesperat amb una «llastimosa imatge» (292), en plena demència pel «dolorós martiri» que pateix. Només quan al final imagina el retorn de la germana i va fins al cadafal on jeu Imelda, en guaitar-la «fa un crit. S'ajup. L'abrassa / y romp en un gran plor». Llavors el físic dictamina «—l'ha coneguda! Plora? Està salvada!» (300). La recuperació del seny d'Àlix és el pas necessari per tal que Astolph la demani al seu pare per muller, tal com li havia recomanat Imelda abans de morir, des de l'honor del seu alt llinatge, i havent demostrat ser prou valent per abatre el comte de Nivas i venjar el carlà de Nuch, bo i tornant-li, a canvi del cor de la seva esposa Hermínia (53), el cap del raptor i assassí d'aquesta.

Una història cavalleresca romàntica a la manera de Walter Scott. Però, en quin moment es produeix el fet per què Astolph decideix convertir-se en «Cap de ferro»? Potser des del moment que ha de renunciar a Imelda i anar-se'n del castell? Sembla més versemblant que l'hagués decidit l'experiència dels efectes de l'acte vandàlic comès per l'Ós en el segon capítol del llibre, quan descobreix que aquell havia penjat dins l'ermita de Sant Martí el

Imelda. / Si li apar mal, qu'á Barcelona baixi / de rey á rey questionarem lo tracte» (199).

seu ermità, primer destinatari de la copa esculpida per Arnald. Per si no n'hi hagués prou Arnald en el capítol «Lo cor», tercer del primer llibre, explica al seu fillol la història del rapte i de la mort d'Hermínia a mans del senyor de Niva, mestre de l'Ós, i pitjor malvat, que fan exclamar premonitòriament al jove: «¡Lo llamp de Déu sobre sa testa cayga!» (53). En reconèixer-se vinculat a l'estirp d'Arenís, assegura que «un jorn ha de deixar venjada / la gran infamia y la pus gran tragedia / qu'orfe em va fer» (58). Ben segur que tots aquests fet preparen el jove copista i miniaturista per al trànsit a cavaller adult; però l'experiència definitiva és la que viurà en el capítol següent, endut pel misteri de «les coves»,⁴⁷ per les revelacions dels documents de la capsa que l'Arnald va trobar en descobrir-les, i per les contalles populars que situen en les coves subterrànies el punt de trobada de tots els que han mort per un fet violent, «fins que en lo mon un venjadó ellas troban. / Així's diu y no manca qui assegura / haver sentit los clams dels qu'allí penan, / una nit al passar per sota d'ellas» (53).

A la mitjanit Astolph descendeix a l'interior de les coves prop de Tosses, mogut per la justícia i endut per l'esperança i l'amor. L'acompanyen la seva inclinació al somnis i a les creences populars:

Se diu qu'allí meravellosas grotas
plenas de reys y prínceps se hi amagan.
Diuhen també qu'al fer las nits quietas
planys y sorolls se senten des de fora
y fins algú creu haver vist, quan clara
de ple la lluna al penyalar hi dóna,

Fantasmes blanchs que dalt al cim caminan
y en professó cap á la plana baixan,

⁴⁷ En el món subterrani de les coves Briz hi hauria pogut projectar la bellesa silenciosa i serena de la regió de les ombres, que representa una encarnació de l'ideal, o que revela l'ideal en oposició al món concret i als seus dolors, i que Schiller tracta en l'obra en vers *L'ideal i la vida*. En aquest àmbit de l'ideal, Schiller hi situa uns esperits que estan morts per a la vida real i deseixits completament de les necessitats de l'existència natural, alliberats dels vincles que els uneixen amb les coses exteriors i de totes les penallitats inseparables de l'esdevenir en l'àmbit del que és finit, com assenyalava Hegel en el capítol III, secció primera, de les *Lliçons d'estètica*.

cantant á chor una tonada trista,
fins que la pura resplandor de l'aua
tot ho esbargaix. Y algú també assegura
senyal haver trobat de llurs petjadas. (60)

A Astolph li és permès «que coneguts te sian / d'aquesta bauma los cruents misteris. / Ningú els ha vist, ni ningú més veur'los. / La fe t'ha dut? La fe la porta t'obri; / mes ans escolta'l que't diré y recórdaho» (62). La llum terrena que simbolitza la raó no serveix per il·luminar aquest submón de la imaginació o del somni, i per això la veu li mana apagar la teia, ja que «altra claror te servirà de guia» (62); i també cal no dir res, ja que els morts només recorden la veu del que els va matar i la seva reacció podria ser terrible. Poc a poc la llum tènue del fons del cau es va fent més clara i se sent una remor d'aigua. «Se creu veure visions» (63), però no tot sembla real, veritat: «Tot lo que veu te vida / no'l viure de la carn, viu ab la forsa / qu'en lo cervell plantejan les imatges» (64). S'adona que no li fallen els sentits, sinó que és enmig d'un prodigi arquitectònic, ple de llum i so. En un «estatge hermos gayre bé propi, / més que d'esprits mondans, d'àngels puríssims» (64).

May l'art humà ab veritat tant bella
ha estrafet la natura, ni tan tendras
formas ha dat al ideal l'artista,
ni ab tan escalf ha creat l'hom, com crearen
mans invisibles al alsá' aquella obra,
estrafent l'art sens humanal ajuda. (65)

Allí va trobant els «que apenats y tristos / de sa revenja lo moment esperan», éssers «sense color ni forsa» (66). Dins el claustre va parlant amb cadascun que li explica el seu dolor, entre els quals veu el seu pare, «que li ha de dar la clau de sa ventura» (68); li recomana fugir d'aquell lloc dominat pel crim i l'oblit, i tornar a la llum i l'esperança; però una altra veu, la de la seva mare, l'empeny a anar endavant. Llavors ell, que no pot parlar malgrat la insistència de la mare, mostra el pergami que li ha lliurat Arnald. La mare, Azalais, li dóna la clau per desxifrar-lo i trobar el tresor dels Arenís. Tristos, desapareixen davant la negativa del

fill a dirigir-los la paraula, tal com li ha estat dit a l'entrada, per molt que li dolguin els seus comentaris (71-72). Una quarta figura, la del primer Borrell, intenta de frenar la seva escapada del recinte i li anuncia que amb l'ajuda de Déu obrarà miracles a la terra, i que pot fer «que d'aqueix antre surti» (74). Els ocells nocturns regnen en la foscuria i les primeres llums de l'alba fan desaparèixer els «clautres esmaltats». Astolph «tira's / dintre la gola que ha de durlo á fora, / creyent l'instint de salvació que'l guía» (75). De retorn, Arnald li pregunta què ha fet al fons de la cova, ja que ha trigat tant, i l'heroi contesta: «Envellir de vint anys, de mitja vida!» (75). Si llavors en tenia vint-i-dos, ara té una experiència com de més de quaranta. Una maduresa que li permet afirmar amb gran seguretat les pròpies forces, nascudes de l'amor als seus i a la justícia, i pensar en la venjança de l'Ós i del senyor de Niva.

Aquest capítol reproduceix el passatge de la consulta als morts que fa Ulisses abans d'emprendre el viatge de retorn a Ítaca i naufragar vora l'illa d'Esquèria. En efecte, la percepció de ser en un món fora del món i la imatge d'abraçar el seu pare (Ulisses abraça la mare tres cops, ja que el pare encara és viu quan arriba a Ítaca, sense que mai no en percebi el tacte) recorden el text homèric. Aquí també l'heroi «no sent d'ell ni'l més petit contacte», i insisteix:

Véushi, abressat y sent que ningú el toca.
Té'l cap sobre'l pit d'ell; mes de sa caixa
no'n reb pressió y, si avansant s'hi acosta,
se veu colgat entre las mallas curtas
de l'ampla cota, que cedeix suava,
tal com lo fum quan un cos dú'l travessa. (69)

Aquesta és la prova que està en el món de les imatges, del somni o dels records. Però aquest viatge a la memòria, ja que és això aquesta davallada a l'Hades catalana, contrasta dins «Lo castell de Nivas», a l'antepenúltim capítol, amb una volada onírica del senyor de Nivas causada per la recerca constant d'un *carpe diem* alimentat amb excessos de menjars, alcohol i altres plaers carnals, fins i tot mentre el seu castell s'està cremant i els seus homes l'abandonen. Ara també el personatge, a les antípodes de

«Cap de ferro», veu imatges que el somni li projecta, però no són lluminoses, sinó enterbolides. I, mentre que a Astolph les visions de la cova li revelen la veritat que el porta a la determinació de venjar els seus morts i per aquest camí assolir la glòria, al de Nivas, l'emboirament només li fa perdre lucidesa, lideratge i, en darrer extrem, li procura la mort. El viatge d'Astolph obre les portes de l'aventura de l'heroi i fa possible el poema, com en l'*Odissea*; el del senyor de Nivas acaba amb el contrincant, sense que calgui ajusticiar-lo, i porta al desenllaç del poema. La similitud antitètica d'aquest dos passatges, tot i la seva importància i amplitud desigual, és una de les característiques formals de l'èpica.

En la intersecció entre el relat històric i el de ficció, entre la realitat i el fantàstic o meravellós, Briz és un precedent del recurs que, anys a venir, emprarà també l'escriptor Joan Perucho, focalitzant uns episodis de la història i introduint uns personatges de ficció al costat d'altres de verídics, que prenen vida narrativa personal i íntima. Potser per primer cop sap construir uns tipus humans diversos, d'una certa complexitat i dotats d'una versemblança psicològica, que actuen de manera adequada al seu caràcter. Alguns d'ells: Astolph, Arnald, Àlix, Eladi o Pere IV, són capaçs fins i tot d'una certa evolució, sobretot el primer. L'autor té al cap *Canigó*, però em sembla que el seu model excel·leix en la fusió perfecta entre aquests dos mons que interaccionen al llarg del cos central de la narració, a la recerca d'una unitat travada i complexa, en la direcció que havia establert Torquato Tasso.

El poema conté, a més del tema cavalleresc, alguns altres elements romàntics destacats, com la visió subjectiva de la natura o la relació entre el paisatge i l'acció. Diürn, assoleiat o estiuenc, si és tranquil i feliç; i nocturn, fosc i hivernal, si és terrible; o presidit per la lluna, tan celebrada per Bellini, Musset, Bécquer, Pere Mata o Leopardi, si ha de regir l'amor. I, encara, dominat per la tempesta, el vent o la calma, segons les exigències de l'acció que s'hi emmiralla. Un exemple n'és la tempesta, amb xàfec inclòs, que precedeix l'entrada d'Astolph a les coves i anuncia el caràcter de ruptura i purificació que suposa el fet que, com a colofó del procés iniciàtic del jove, surti de l'experiència convertit en guerrer. Promeses que es compleixen al llarg de l'obra; profecies que vehicula la cançó popular (*Cançó de la murtra de Nuch*, 123); mals auguris, com els que té Simó quan s'adona que se'ls

ha escapat el Llamp, un seguidor de l'Ós (169); invocacions a la Mare de Déu en diverses ocasions o bé l'aparició d'una carta reveladora, justificada però no coneguda pel narrador. I, finalment, una presència poc rellevant i bastant desapercebuda de substantius tipificats per adjectius («ciclòpea paret», «feréstega serra», «falda immensa», «centenaris abets», etc. [303]), i només dues intervencions del narrador en la narració.⁴⁸ En un i altre recurs, Briz està lluny de la freqüència d'ús que hi ha en *L'orfeneta de Menàrguens o la Catalunya agonitzant* (1862) d'Antoni de Bofarull.

En el relat domina la voluntat de fer un poema narratiu històric i, com assenyalava Yxart, dins els paràmetres del realisme. Pel que fa als fets i personatges documentats, la seva construcció narrativa és tan impecable com la dels de ficció, i fins es doten de psicologia i evolucionen en proporció semblant. Qualsevol fet respon a la lògica interna del relat i està prèviament justificat. Així, sabem que si Astolph avisa el rei d'una emboscada a Perpinyà, és perquè l'Eladi, que li fa d'informador i missatger, se n'ha assabentat en la seva estada a la ciutat on el monarca català sojorna. Aquí els guerrers tenen por, són ferits, se'n surten de les situacions difícils pel fet que tenen uns companys fidels, ja que sols potser no podrien. És el cas del combat de «Cap de ferro» i Noyras, secundat pel de Nivas («La penyora»), en què el primer surt victoriós gràcies al concurs final dels seu homes. Res és gratuït i tot respon a la versemblança que demanava Taine i subscriu Yxart. El realisme es fa evident en els aspectes descriptius de l'obra i seria interminable la llista de citacions que podria aportar en aquest aspecte. Unes més curtes i altres més extenses. Descripcions de paisatges, tant importants per al clima de l'acció, i de viatges per les contrades del Berguedà, però, també, descripció d'interiors de castells amb la seva vida quotidiana, de les festes populars, lluny de la utilització costumista, de reunions polítiques de la noblesa i d'estades en palaus o en senzilles cases de

⁴⁸ La seva primera intervenció és per remarcar l'atmosfera de misteri: «Si un ull avesat a la gran fosca / del corredó, hagués expiat la extesa, / hauria vist un'ombra que hi passava / molt poch a poch, tot dirigint-se al pati» (130); la segona expressa el sentiment del narrador davant la contemplació de la natura: «Qu'hermós es veure la planura aqueixa / tallada arreu per las tant llargas ombres / [...] que a abeurar s'afanya / los raigs darrers del sobirà dels astres!» (237).

dispesa; de matinades fresques o de capvespres i nits de lluna, i el canvi de les estacions en l'alteració dels colors de la vegetació, del fred i la calor. I amb la mateixa concreció i realisme pictòric el narrador il·lumina l'espai del somni i el construeix en la seva arquitectura. La construcció interna de cada capítol es va fent a base de paral·lelismes o similituds, invocacions i, sobretot, digressions que caracteritzen el gènere. Alguns cops les digressions són analepsis, que fins prenen forma d'encavalcament en el sentit que el desenllaç d'una determinada acció d'un capítol es deixa en suspens i s'explica retrospectivament en el capítol següent. Això s'esdevé, per exemple, en el capítol «La penyora», on el desenllaç del combat de Déu es recorda al capítol següent, «De Rey a Rey»; i el desenllaç de l'acarament entre el rei i «Cap de ferro» en aquest últim capítol s'exposa en «Lo Llamp». Altres digressions prenen forma de carta, de reflexió literària, de cançó d'història dins la història, i, en molts casos, es pot parlar de *collage*, que contribueixen a donar més autenticitat a la història. En canvi, la presència d'alguns provençalismes, com «gojats», «pulida», «auba», «lausonja», i la forma «diuli», no semblen obeir a cap finalitat.

Però l'obra té una intenció o un sentit, «un caràcter essencial», que diria Taine, en el qual convergeixen tots els elements. Si el sentit del poema en Tasso, segons Voltaire, era que «la verdadera felicidad [...] sólo se conquista por el trabajo y con grandes dificultades» (Voltaire 1930: 125), aquest és també el sentit que F. P. Briz dona a l'acció dels seus personatges més positius. Per un costat, remarca la voluntat de l'heroi d'acabar-se a les seves febleses, però també de vincular-se a un passat, als seus orígens, per tal d'atendre, amb esforç i dedicació, individual i col·lectiva, una realitat més plena, un cert triomf o la glòria. Objectius personals, però que també s'escauen dins els ideals historicistes de la Renaixença i dins una determinada presentació del sentit d'estat dels monarques de la corona catalanoaragonesa; i d'una determinada concepció de la monarquia, vers la qual el rei Pere evoluciona, que és la següent: ell exerceix l'autoritat i la dignitat que pertoqueu al seu càrrec i, si s'equivoca, sap rectificar quan, amb respecte i lleialtat, se li demostra la veritable intenció dels fets.

El poema elogia la gesta de l'heroi tant com el bon govern del seu rei, que pot fer pensar en la història passada com a possible mirall que podria reflectir el present en el qual Briz escriu l'obra.

Em refereixo a les esperances de comprensió que alguns escriptors de la Renaixença van tenir envers la persona d'Alfons XII i, en especial, l'afecte que els catalans van demostrar a la regent M. Cristina quan va venir a Barcelona el 1888, un any abans de la mort del poeta. És una possibilitat gens escabellada.

Però cal recordar que el regnat del Cerimoniós a més de bona anomenada política va suposar un bon moment per a la poesia. En efecte, en el capítol I de la *Ressenya històrica y crítica dels antichs poetes catalans*, «Milà interpreta l'abundància de tractats poètics a Catalunya en temps del rei Pere el Cerimoniós com una prova de la nova vitalitat de la relació-identificació amb l'escola tolosana» (Jorba 1989: 177),⁴⁹ i en el segon capítol fa «una relació dels poetes catalans, d'ençà de Pere el Cerimoniós, amb referències biogràfiques i d'altres d'interès literari» (ibíd.: 178). Una informació que Briz coneixia de segur, ja que estava amatent a l'obra de Milà, almenys des de les *Observaciones sobre la poesía popular* (1853), fins al punt que com diu Jorba «les recerques de Milà foren el principal estímul probable dels cinc volums de *Cançons de la terra* que, en 1866-1877, publicà Francesc Pelai [sic] Briz, el pròleg del primer volum dels quals vulgaritza conceptes relatius a la poesia popular i a la poesia vulgar que deriven de Milà» (Jorba 1989: 103). Aquest coneixement teòric sobre el panorama literari en temps del Cerimoniós permet a l'autor de fer present la reflexió metaliterària al llarg del relat.

El poema comença amb una invocació del poeta a la seva Musa, a la qual dedica cinc estrofes del primer capítol del llibre primer (30 versos). Ha estat la seva «companyona falaguera, discreta amiga i consellera sàvia» des de la seva joventut, quan amb vint anys va iniciar-se en el conreu de la poesia per tal d'expressar les seves idees sobre l'amor, la pàtria i la fe, els tres àmbits que contemplen els Jocs Florals. Ara, que és gran, li demana la mateixa força, alegria i dolçor als llavis que llavors li donava, perquè ara sent la necessitat d'expressar una història que pot tenir interès pel fet de ser poc coneguda i plena d'angoixes.

⁴⁹ Jorba afegeix: «Es refereix als instruments necessaris a la comprensió de la poesia d'aquell temps, enumerant set tractats poètics autòctons [...] i, a text seguit, explanant la terminologia més usual en la poesia trobadoresca a partir de *Las Leys d'amors*, [...]. Finalment, resumeix les vicissituds de la institució de la Gaia Ciència i el cerimonial usat, segons el marquès de Villena.»

L'interès per les arts és present al llarg de tot el poema, Astolph fa de copista de manuscrits i excel·leix en la pintura de les minia-tures, «prodigis de pintura tots fills de la inspiració suprema y rica», que deixen tothom admirat (9). El seu art converteix les obres en joies (11). Però, per sobre de tot, per a ell l'art és un antídote contra l'enyorament del món familiar que va perdre:

Aquí la may interrompuda tasca
del art, las penas del meu vol allunya
y aquí viu y floreix ma fantasia

Sens aquest cau ¿de l'existencia meva
que n'haguera sigut? (19)

I per això, quan vol agrair l'ajuda de la pastora li deixa en penyora la seva paleta de pintor que l'estima «com si fos d'or» (32), essent l'objecte que li és més preuat. Com Astolph, també Briz conrea la poesia com una reacció contra l'enyorament de la pàtria perduda i com allò que dona sentit a la seva existència.

Igual com consola l'art, també consolen les paraules. Astolph ho entén quan s'acomiada d'Imelda: «Oh flor de Nuch! Com lo teu dí consola!» (28). I saber explicar rondalles velles i contes nous, com ho fan Astolph (106) i el pastor Andal (118) a la taula o vora el foc en el castell de Nuch, és una manera de distreure i de fer feliç els que escolten. Una tasca que l'autor va fer seva amb les composicions i relats que, entre 1866 i 1877, aplegà en els cinc volums de *Cançons de la terra*.

Però en la narració hi ha un personatge de ficció que té el paper de vehicular el discurs sobre la poesia, i Briz hi projecta la seva concepció de la mateixa. Aquest personatge és l'Eladi, de qui no descobrim el nom fins que la dispesera de Perpinyà, antiga coneguda seva, no el reconeix. Actua com de missatger de «Cap de ferro» per fer arribar una carta amb el missatge del compromís amorós del seu amo amb Imelda. I, per tal d'entrar al castell del carlà més devot dels trobadors, s'inventa l'excusa que sap una cançó originària del Malpàs, prop de la Vall d'Aran, on la va sentir a una vella; però, de fet, és ell qui la compon. Aquesta excusa recull, en essència, la tasca de recopilació del cançoner popular que Briz va portar a terme, seguint la feina iniciada per Milà i Piferrer.

Eladi argumenta que les cançons «á fer camí convidan». Però que, alhora, les cançons, pel que contenen de poesia, revelen la veritat: «totas son certas», «ellas no enganyan» (121). És a dir, que tenen un do profètic. En efecte, si la cançó diu que hi ha murtra a Nuch, és que «hi ha d'haver murtra», ni que sigui la que porta l'Eladi en el missatge d'Astolph a la seva estimada (123). Una idea que es retroba a l'inici dels trenta versos que, en el capítol «Las calças verdas», es dediquen a la reflexió poètica de l'Eladi, i darrera d'ell és Briz qui s'explica com a poeta:

Dins el meu cap la fantasia aixeca
visions, dictats meravellosos, tendres
que el giny poétich que jo tinc avivam
y á donar fi á ma cansó m'empenyen...
vaig á acabarla y si ab lo temps s'hi casa
sabré si en mi quelcom hi ha de profeta. (177)

El discurs metaliterari serveix per tancar el poema igual com l'havia encetat. Astolph, comte d'Arenís, baró i casat amb Àlix, l'hereva de Nuch, potser no tindrà massa ocasió de tornar a agafar els pinzells, però recomana a l'Eladi que segueixi la seva veritable vocació d'artista, de trobador:

Fer cansons. Entonarlas. Fins la dansa
sé que ab tas camas no hi está renyida.
Essent aixís, si mon concell seguisses
de trovadó y no res més farias.
Escriure gestas y seguir la terra
cantarlas ¿t'apar poch? ¿Vols millor vida? (341)

El jove és un home culte que, segons el text, coneix els clàssics. Així, es diu que podria igualar la corda elegíaca de Tíbul (266), sap que Ovidi va ser desterrat del Pont (201) i, sobretot, quan és encaçat pel rei i Pere d'Eixèrica en ple bosc, és capaç de dialogar amb ell emprant versos d'Horaci (180-181).⁵⁰ Després de l'en-

⁵⁰ Les tres frases tretes de les *Odes* d'Horaci devien ésser traduïdes al català per Briz ja que en aquell moment les traduccions que es coneixien eren en castellà (Menéndez y Pelayo les havia recopilades el 1877 dins el

contre, el rei, en acomiadar-se, li recomana que no oblidí «lo conreu de las letras á que't donas, / que't val la vida'l sapiguer l'Horaci» (199). Val a dir que aquest coneixement de l'obra d'Horaci era comú en aquell moment a tot estudiant de batxillerat, època en la qual es podrien datar moltes de les versions del poeta llatí que s'han conservat. I, de fet, la lectura d'Horaci va ser un dels factors que va contribuir a acostar la gent de formació romàntica cap a certes formes de realisme.⁵¹

La recomanació del senyor d'Arenís, sumada a la del rei, fan adonar l'aprenent de poeta de les possibilitats literàries de l'èpica i de reprendre el fil del relat cavalleresc de «Cap de ferro», que ja havia encetat davant la gent de Nuch:

Las vostras gestas per mon giny cantadas
eternas haig de fer si sempre dura
lo foch diví que en eix moment m'inflama.
Heu parlat bé, per trovador vaig naixe
per més que poch haja trovat fins ara. (125)

Arribats en aquest punt només cal fer-nos una pregunta: el narrador del poema *Cap de ferro*, que invoca les muses al principi del relat, és el personatge d'Eladi que ha realitzat la seva decisió de fer eternes les gestes de l'heroi i transportar la seva imaginació creadora a la realització del poema? Si és així, l'Eladi vindria a ser una mena d'*alter ego* de l'autor.

Per acabar, a aquesta obra que l'autor anomena «romans», se li poden aplicar les característiques que Cottaz distingeix en Tasso:⁵²

volum *Horacio en España*). Aquestes frases són: «*Rebus augustis animosus atque fortis appare*» (180), que Briz tradueix: «En los perills mostrat coratjós y fort» (primer vers i primera meitat del segon vers de la sisena i darrera estrofa de l'oda 10 del llibre II); «*Belli secundos reddidit exitus*» (180), que Briz tradueix: «T'auguro un bon fi en tes empreses» (versos 37 i 38, els dos primers de la desena estrofa de l'oda 14 del llibre IV); i «*Beati qui deorum / muneribus sapienter uti / duram que callet pauperiem pati*» (181), que Briz tradueix: «Benaurats los que saben gosar amb enteniment los dons que els déus los envien y sufrir una rigurosa pobresa» (versos 46-49, de la dotzena estrofa de l'oda IX, llibre IV). Vegeu Horaci 1981 i Horaci 1882.

⁵¹ Vegeu Cabré 2001: 167-190.

⁵² Vegeu nota 4.

es fonamenta en un tema situat dins un marc històric tan concret i real com la crònica del rei Pere el Cerimoniós, que dona una dimensió universal a les gestes heroiques del protagonista; totes les accions narratives, exposades amb claredat i concisió, desemboquen en un sentit unitari, que s'articula al voltant de l'amor noble que l'heroi sent per l'estimada, a l'afecte amb els mestres i companys, i a la fidelitat i respecte al rei; té un sentit al·legòric que permet ésser una resposta a la situació política i cultural de la Catalunya dels anys vuitanta del segle XIX; els elements que integren el poema guarden una agradable proporció per tal de no malmetre la impressió de versemblança; finalment, pel que fa a l'*elocutio*, aquí és on els crítics de l'època ja remarcaven més deficiències. També atenent al to i a la ambició universalitzadora del tema, es pot parlar d'èpica en el sentit més lax que considerava Milà, o vinculat amb una concepció d'èpica moderna de què parlava R. D. Perés. O potser es tracta, com apuntava Yxart, d'una narració històrica, propera a Walter Scott o a Manzoni,⁵³ però amb un tractament realista. No sembla que tingui la capacitat de transformar la crònica en mite, però la història, narrada a través d'una trama complexa i ben dosificada pel que fa a l'equilibri entre història i realitat, intriga i misteri, interessa més com una novel·la històrica, versemblant i coherent, tot i tenir present més la lectura de Tasso que la d'Ariosto.⁵⁴ I si comparem aquest poema narratiu, o «romans», amb altres de coetanis, es pot afirmar que, en l'aspecte narratològic, està prou ben construït i la seva lectura és força amena.⁵⁵

⁵³ Hi ha alguns indicis de la possible influència d'*I promessi sposi* de Manzoni en el poema de Briz, que caldria treballar.

⁵⁴ Caldria aprofundir en una lectura comparada entre *Cap de ferro* i la *Gerusalemme liberata* ja que seria possible traçar una sèrie de paral·lelismes, els quals caldria veure si permetrien d'establir uns valors simbòlics i un sentit semblants. En el poema que ens ocupa, l'única llicència imaginària que es permet Briz, que sempre es mou més a prop de la història i de la realitat que de la fantasia, és la baixada a la cova, o al somni de l'heroi. I si el sentit del poema de Tasso és, com diu Voltaire, que «la verdadera felicidad [...] sólo se conquista por el trabajo y con grandes dificultades», aquest és també el sentit que F. P. Briz dona a l'acció dels seus personatges més positius. I, encara, en un i altre poema el tema de la introducció és una reflexió metaliterària. Vegeu Voltaire 1930: 122-125.

⁵⁵ Un tret que també remarca el comentari de *L'Avens*, any II, núm. 1, 31-I-1890, a la seva pàgina de «Bibliografia»: «El poema es interessant a tot serho, y d'un interès creixent» (20).

Estem davant d'una composició que els historiadors de la literatura no han valorat adequadament? És el poema llarg més aconseguit d'aquest autor, superior a d'altres poemes coetanis. Però, si es llegeixen en veu alta els seus versos, tot d'una es percep, com deia Sardà, la seva escassa musicalitat, la poca bellesa de les imatges, i la manca d'alè temàtic.⁵⁶ Tot i la importància que Briz dona a l'entonació de les paraules, la lectura dels versos està lluny de produir l'emotivitat que comuniquen determinats passatges dels poemes de Verdager.

Bibliografia

- [ANÒNIM] (1890). «Bibliografia», *L'Avens*, any II, 1, 31-I-1890, 21.
- ARQUÉS, ROSSEND (1987). «La *Gerusalemme liberata* de Tasso en la gènesi de *L'Atlàntida* de Verdager» dins *Anuari Verdager 1986*, Vic, Eumo, 183-200.
- AULÈSTIA I PIJOAN, ANTONI (1889). *Història de Catalunya*, vol. II, Barcelona, La Renaixensa.
- BOU, ENRIC (1991). «Models èpics en l'obra de Verdager: alguns problemes de gènere», *Anuari Verdager 1990*, Vic, Eumo, 1991, 7-66.
- BRIZ, FRANCESC P. (1884). «Recorts. Fragments del llibre Llibre de ma vida», *La Il·lustració Catalana*, any V, 114, 15-VII-1884, 202-203.
- CABRÉ, ROSA (2001). «Classicisme i romanticisme en Costa i Alcover», dins *Els països Catalans i el Mediterrani: mites i realitats. Actes del segon col·loqui de l'Association Française des Catalanistes. Rennes, 1999*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 167-190.
- COTTAZ, JOSEPH (1942). *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*, París, 34-109.
- DE SANCTIS, FRANCESCO (1975). *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1975.

⁵⁶ El resultat final de l'obra fa pensar al comentarista de *L'Avens* que l'autor va deixar l'obra inacabada i els versos sense polir, de manera que «no l'haguera donada per llesta. En quant al considerable número de versos dolents que's veuen en la edició, deuen tenir tota la culpa los correctors» (21).

- FARRÉS, PERE (1991). «Nota sobre el possible deute de *Canigó* respecte a la *Gerusalemme Liberata* de Tasso», *Anuari Verdguer 1990*, Vic, Eumo, 67-73.
- HAINSWORTH, JOHN BRYAN. (1991). *The idea of epic*, Berkeley, University of California Press.
- HEGEL, GEORG W. F. (1969). *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HORACI FLAC, Q. (1882). *Odas traducidas y imitadas por ingenios españoles, y coleccionadas por M. Menéndez y Pelayo*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras».
- , (1981) *Odes. Epodes*, vol. I i II, traducció de Josep Vergés, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- HUGO, VICTOR (1963). «Préface» a *Cromwell*, París, Gallimard, 409-454.
- JORBA, MANUEL (1989). *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- , (1987). «Introducció a l'èpica catalana del segle XIX», *Anuari Verdguer 1986*, Vic: Eumo, 11-33.
- JURESTCHE, HANS (1987). «La presència de la poesia èpica a mitjan segle XIX», *Anuari Verdguer 1986*, Vic, Eumo, 35-49.
- MILÀ I FONTANALS, MANUEL (1869). *Principios de teoría estética y literaria*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona.
- MERCHANT, PAUL (1977). *The epic*, London, The critical idiom [2a edició].
- PARKER, PATRICIA A. (1979). *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press.
- PERÉS, RAMON D. (1892). «Canigó», *El Imparcial*, 22-II-1886; recollit dins *A dos vientos*, Barcelona, 1892, 259-287; i dins *Anuari Verdguer 1990*, Vic, Eumo, 1991, 255-294.
- SARDÀ JOAN (1891). «Dámaso Calvet», *La Vanguardia*, 5-V-1891; recollit dins JOAN SARDÀ, *Obras Escogidas, Serie Castellana*, vol. II, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig i Alfonso, 1914, 121-127.
- , (1889). «Francesch Pelay Briz», *La Vanguardia*, 19-VII-1889; reproduït dins JOAN SARDÀ, *Obras Escogidas, Serie Castellana*, vol. II, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig i Alfonso, 1914, 85-92.
- , (1890). «La Literatura Catalana en 1889», *La España Moderna*;

- recollit dins JOAN SARDÀ, *Obras Escogidas, Serie Castellana*, vol. II, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig i Alfonso, 1914, 209-230.
- SOLDEVILA, FERRAN (1971). *Les quatre grans cròniques*, Barcelona, Selecta.
- VÀRVARO, ALBERTO (1985). *Letterature romanze del medioevo*, Bolonya.
- VOLTAIRE (1930). *Ensayo sobre la poesía épica y el gusto de los pueblos. (Essai sur la poesie épique)*, pròleg de Víctor Hugo, versió castellana d'E. Barriobero y Herrán, Madrid, Mundo Latino.
- YXART, JOSEP (1886). «Caritat. Poesías de Jacinto Verdguer», *El año pasado*, Barcelona, 49-59; reproduït dins ROSA CABRÉ, «Història i anàlisi d'una relació polèmica: Josep Yxart i Jacint Verdguer», *Anuari Verdguer 1993-1994*, Vic, Eumo, 1995, 239-244.
- , (1890a). «VII - Más poesías», dins *El año pasado*, Barcelona, Librería Española de López.
- , (1890b). «Don Gabriel Almoravid», *La España Regional*, V-1890; reproduït dins ROSA CABRÉ, *José Yxart. Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Lumen, 1996, 267-277.
- , (1891). «La decadencia de los Juegos Florales», *La España Regional*, 24-X i 25-XI-1891; reproduït dins *Anuari Verdguer 1993-1994*, Vic, Eumo, 1995, 255-294.
- ZATTI, SERGIO (2000). *Il modo épico*, Roma, Laterza.

EL TEMA ALMOGÀVER EN LA LITERATURA GREGA
I CATALANA DELS SEGLES XIX I XX.
BASES PER A UNA NOVA ÈPICA

EUSEBI AYENSA
Universitat de Girona
Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

Un dels molts paral·lels que podem establir entre Grècia i Catalunya i més concretament entre la realitat cultural grega i la catalana del segle XIX és el de la utilització d'un mateix tema, el de la presència almogàver a la terra de l'Hèl·lade, en la literatura nacionalista de l'època. Certament, malgrat el profund solc que aquesta impressionant aventura deixà en la historiografia grega i la catalana contemporànies, les gestes de Roger de Flor i dels seus companys d'armes no van aconseguir de trobar, ni a una ni a l'altra banda de la Mediterrània, el poeta que les convertís en una epopeia nacional. Entre nosaltres, Muntaner no es proposa altra cosa, com ell mateix ens confessa en un moment de la seva *Crònica*, que escriure una obra per deixar memòria d'una sèrie d'esdeveniments realment històrics de la seva pàtria, amb la seguretat d'«aquell qui en moltes batalles ho ha vist», i igualment el sacerdot Gueorguios Paquimeres, un dels historiadors bizantins que ens ofereix més dades per jutjar els primers anys d'estada dels catalans en terres de l'Orient llatí, no té altre objectiu en la seva *Història bizantina* que deixar constància a les generacions futures d'allò que ha presenciats personalment o que altres li han contat, sense exagerar res, ni per amor ni per odi, considerant que no es pot violar la història sense incórrer en sacrilegi. Malgrat aquestes declaracions de bones intencions, tant l'un com l'altre historiador es deixen portar sovint per la seva passió nacional i religiosa, fent de les seves obres, el primer, un monument «a honor e laus del Casal d'Aragó», i el segon, un llibre de denúncia dels excessos comesos per les potències occidentals —i entre elles els catalans— contra un Imperi Bizantí ferit de mort. En qualsevol cas, ens movem en el terreny de l'estricta historiografia medieval, no mancada certament de trets llegendaris, però historiografia al cap i a la fi.

No deixa de ser curiós, però, que la gesta almogàver a Bizanci, després de caure en l'oblit durant segles tant a Grècia com a Catalunya, es convertís, per circumstàncies ben diferents, en un dels referents bàsics de la literatura romàntica i nacionalista de l'època. Si bé no ens podem allargar massa en l'exposició de les circumstàncies que determinaren aquest fet, és evident que la recuperació del "tema almogàver" és conseqüència directa del redescobriment històric i cultural del passat medieval en totes dues literatures, oblidat, quan no menystingut, en els segles precedents. A Grècia, aquest fenomen està íntimament relacionat amb la crisi de la consciència nacional en els anys immediatament posteriors a la independència del poble hel·lè. Així, després de la constitució de l'Estat Grec (1830) i dels primers moments d'entusiasme per la recuperació de la llibertat, van aparèixer una sèrie de problemes completament nous que posaven en dubte la continuïtat ètnica i històrica del poble hel·lè. Per començar, el fil·hel·lenisme, que havia jugat un paper tan important en la dura lluita per la recuperació de la llibertat, havia començat a perdre adeptes. Les causes d'aquest fet són moltes i variades: la pobresa i ignorància del poble grec, que tan poc responia a aquella imatge idíl·lica que d'ell s'havien afaiçonat els europeus; la llengua "bàrbara" que parlava, tan diferent d'aquell grec clàssic que tot-hom admirava; el perill que suposava l'aparició d'una nova potència als Balcans capaç d'alterar l'equilibri de la zona, etc.

Com és ben sabut, el punt culminant de tota aquesta situació el va constituir la tesi exposada per l'historiador austríac Jacob Philipp Fallmerayer en la seva molt controvertida *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters* (Stuttgart – Tübingen, 1830), que venia a negar, ras i curt, la continuïtat ètnica i històrica del poble grec modern, l'origen del qual, en opinió de Fallmerayer, no remuntava a l'antiga Grècia sinó a les tribus eslaves que havien envaït la península hel·lènica en època medieval. Tanmateix, un problema més greu encara trastornà el jove estat grec durant el decenni 1830-1840. Amb el despertar de la consciència nacional en els Balcans, van aparèixer una sèrie de comunitats (búlgars, albanesos, serbis, etc.) que vingueren a disputar als grecs les restes del vell imperi otomà. És evident, per tant, que davant d'aquests nous problemes serà necessari buscar arguments també nous que permetin justificar les aspiracions territorials del poble

grec i, de manera molt especial, la consecució del "Gran Ideal" ("Megali Idea"), el somni de conquerir tots els territoris que en altre temps havia abraçat el vast Imperi Bizantí i, per damunt de tots, la ciutat sagrada de Constantinoble. D'aquesta manera, l'argument de la religió, que segons la Constitució d'Epidaure (1822) era l'únic tret que diferenciava els grecs d'altres comunitats, deixava de tenir sentit en la mesura en què l'ortodòxia era la fe seguida també per altres pobles balcànics. Així les coses, calia centrar l'atenció en allò que més distingia els grecs dels seus veïns, això és, la seva condició de continuadors de l'hel·lenisme i únics hereus de les antigues glòries. Estem, doncs, en els anys en què Atenes s'omple d'edificis neoclàssics i en què la freda i pedant "katharévussa", la llengua afaiçonada a imitació del grec clàssic, ho domina tot, des de l'aparell administratiu de l'estat i l'educació fins a les més altes creacions literàries. En aquest context, per tant, el període bizantí deixà de ser considerat com una pàgina negra de la història per convertir-se en «el nostre gloriós passat bizantí» de Kavafis, en la peça clau que, al capdavant, havia d'enllaçar els temps antics amb els moderns. La nova Grècia, dit d'una altra manera, necessita de la continuïtat que simbolitzen els emperadors bizantins per poder veure realitzat el somni del "Gran Ideal" i alliberar tots els territoris de tradició hel·lènica que encara estaven sota la fèrula otomana. Com ja va posar de relleu el gran historiador Konstandinos Paparrigópulos en la seva monumental *Història de la nació grega* (1860-1874), davant de l'antic esquema "antics-moderns" que s'havia seguit fins aleshores, calia fixar-ne un de nou format per tres etapes, dotades, almenys en teoria, del mateix valor històric: antiguitat, Bizanci i temps moderns. Aquesta unitat en l'espai i en el temps, doncs, es convertí, com hem assenyalat anteriorment, en el motor bàsic de la consciència nacional grega (Politis 1993; Ayensa 2000: 1-14).

El panorama literari grec de la segona meitat del segle XIX i principis del XX es va veure envaït, per tant, per un munt d'obres de temàtica bizantina. Viziinós, Roídis, Vikelas, Papadiamandis i el mateix Kavafis en donen exemples prou eloqüents. Dels més de deu segles de vida de Bizanci, els episodis més freqüentment recreats seran els de les lluites contra els pobles invasors, i molt especialment contra les potències occidentals que, portades per interessos polítics i comercials, van disputar-se durant els segles

xii-xv les restes del vell imperi. Els gairebé vuitanta anys de catalanocràcia a la Grècia continental oferiran prou material per, almenys, tres extenses peces teatrals d'abast i volada ben diferent: *El darrer comte de Salona* de Spirídon P. Lambros (1870), *El senyor de l'Olimp*, *Joan el Català* de Marinos Kutuvalis (1873) i *La duquessa d'Atenes* de Kléon Rangavís (1905). Si bé és cert que ens trobem davant d'obres teatrals i no precisament de poemes èpics —gènere aquest darrer que com a tal neix i mor a Grècia amb el Digenís Acrites i les cançons populars del seu cicle—, en els abrandats parlaments d'alguns dels seus personatges hom hi sent bategar el vertader esperit de l'hel·lenisme amb tot el seu orgull nacional i el seu fanatisme religiós. En la més notable d'aquestes tres obres, *El darrer comte de Salona*, escrita per Spirídon P. Lambros, professor d'història bizantina a la Universitat d'Atenes i, durant un breu període de la seva vida, Primer Ministre, els mots d'un dels grecs conjurats per alliberar la neboda del bisbe grec, raptada pel comte català de Salona, expressen en un to profundament solemne i èpic totes les aspiracions del modern hel·lenisme, unes aspiracions que, dit sigui de passada, no deixen de ser profundament impròpies en boca d'un grec bizantí del segle xiv:

Els catalans són feres,
odiosos executors de fets abominables,
són els tirans de la nostra pàtria.
Tots plorem els nostres parents morts,
els nostres béns confiscats,
tots veiem la nostra esclavitud,
tots detestem la tirania
i davant d'aquest altar sagrat
ens sentim amb valor suficient
per jurar que volem una vida
de grecs lliures o del contrari
—i que en sigui testimoni aquesta tomba—
que es converteixin en cendra els nostres óssos esclaus.
(Lambros 1870: 111)

Mort el comte català pel promès de la neboda del bisbe grec, les paraules finals d'aquest en desplegar l'estendard bizantí al damunt

de les muralles de la ciutat enclouen tots els desitjos de redempció nacional del poble grec:

Tal com lliures
quedem avui dels catalans,
així un dia, plens de joia,
pugueu celebrar la festa de l'alliberació
completa del nostre poble. (ibíd.: 189)

Paraules que rebla un altre grec en afirmar que «com tots professen una mateixa fe / tant de bo un dia formin també un mateix poble» (ibíd.: 194).

En aquest clima d'abrandament patriòtic s'inscriuen també les paraules que clouen, a tall d'himne, *El senyor de l'Olimp*, *Joan el català*, de Marinos Kutuvalis, un cop el seu protagonista, l'abominable senyor català de l'Olimp, un personatge sense cap base històrica, és mort per un llamp caigut del cel com a càstig per la seva dura repressió contra el poble grec oprimit:

Que la teva força, Creador, sigui amb nosaltres,
que dolç, damunt Grècia, surti novament
el sol i que lliures
bufin els zèfirs damunt seu.
Grècia! Ha brillat novament la llibertat! (Kutuvalis 1873: 194)

A casa nostra la situació era, fins a cert punt, comparable. Tot i l'escepticisme de Hegel i d'altres tractadistes romàntics sobre la viabilitat del gènere èpic en els temps moderns, a Catalunya —com en altres literatures del seu entorn més proper— hi hagué intents seriosos, per bé que des de l'òrbita estrictament culta, de fer possible la composició d'un relat de gran amplitud, en estil solemne, referit a una gesta nacional amb la qual el poble es pogués sentir identificat. Dues circumstàncies van ajudar molt al conreu del gènere èpic en les nostres latituds. D'una banda, les característiques pròpies de la Renaixença, que afavoriren des d'un principi una literatura històrico-patriòtica, i, d'una altra, com va posar de relleu ja fa anys Joaquim Molas, la creença més o menys generalitzada que una epopeia immortalitzava un autor

i una literatura (Molas 1977: 30), la qual cosa explica que aquelles literatures com la catalana que no disposaven de cap epopeia antiga, medieval o renaixentista, maldessin per aconseguir-la amb la intenció més o menys conscient, com diu molt bé Manuel Jorba, de «donar una sensació de qualitat a la literatura pròpia» (Jorba 1986: 202).

La primera gran embranzida al tema almogàver la donà la Reial Acadèmia de Bones Lletres, que el 20 de febrer de 1841 convocà un concurs per premiar un poema èpic sobre l'expedició catalana a Orient, com ho féu també el 1857 amb la conquesta de Mallorca, quedant en mans dels autors l'elecció tant del metre com de la llengua —catalana o castellana— en què el poema havia de ser escrit. Així, com sostenia el secretari de la Reial Acadèmia, Ramon Muns, en la *Memòria* que precedia l'acta d'adjudicació dels premis d'aquell concurs, la raó de la iniciativa no era altra que el desig d'aquesta institució «de ensalzar las glorias de su país, que ni en este ni en ningún otro ramo ha degenerado de sus famosos ascendientes» (Academia de Buenas Letras de Barcelona 1842: 30). El primer premi, com consta en l'esmentada *Memòria*, fou adjudicat per unanimitat a l'obra *Roudor de Llobregat ó sia Los catalans en Grecia*, poema èpic en tres cants, de Joaquim Rubió i Ors, que fou guardonat amb el títol de soci honorari i amb una violeta d'or enganxada a una gorra de vellut negre a la usança dels antics trobadors; mentre que el segon, consistent també en el títol de soci honorari, un gessamí de plata enganxat a una gorra com l'anterior i un exemplar de les obres de Moratín, anà a recaure en el «canto épico» en castellà titulat *Las armas de Aragón en Oriente*, de Calixto Fernández de Campo-Redondo. Finalment, Tomàs Aguiló es féu mereixedor del tercer premi, consistent en el títol de soci honorari, amb una altra composició èpica també escrita en llengua castellana titulada *Rugero de Flor* (Academia de Buenas Letras de Barcelona 1842: 3-4).

D'aquestes tres composicions, la que presenta major interès per a nosaltres és la primera, un ambiciós poema format per 153 octaves reials on es narren les peripècies amoroses i guerreres d'un obscur personatge, Bernat de Roudor, un dels tres únics almogàvers que aconseguiren escapar del bany de sang en què es convertí la recepció que el príncep bizantí Miquel Paleòleg oferí a Roger de Flor al palau d'Adrianòpolis. El poema segueix

fidelment tots els principis de l'èpica clàssica, amb una invocació inicial a les muses, titllades de «nines de cabells d'or», una mètrica constant i tot un reguitzell de comparacions que no dubtem a definir d'homèriques. Roudor, fidel servidor de Roger de Flor, és presentat per Rubió i Ors amb tots els trets d'un autèntic cavaller medieval, gentil amant de la seva estimada Elena però alhora, quan l'ocasió ho demana, artífex de la més terrible de les venjances contra els assassins del seu senyor. A la descripció d'aquesta proverbial venjança són dedicades les darreres sis estrofes del poema, que comencen amb uns versos realment colpidors:

Y los venjaren... gran fou la matansa
ab que los camps del Àsia embermelliren,
y l's restos del festí de sa venjansa
als buytres y á las hienas repartiren;
oscaren los acers, la forta llansa
en los cráneos dels grechs... tants ne moriren
que de sa carn les fèras se atiparen,
y las planas llurs ossos blanquejaren. (Rubió i Ors 1842: 75)

Amb el pas dels anys, la gesta almogàver, lluny de caure en l'oblit, es va anar convertint, juntament amb la conquesta de Mallorca, en el gran tema de l'èpica medievalitzant de la Renaixença, i a això hi van ajudar en gran mesura dos fets aliens en principi a la pròpia creació literaria: d'una banda, la tasca d'investigació realment gegantina iniciada per Antoni Rubió i Lluch sobre la presència catalana a Grècia en el segle XIV i, de l'altra, la campanya espanyola al Marroc dels anys 1859-1860. Pel que fa a l'activitat científica de Rubió i Lluch, una activitat que el portà a entrar en relació personal i epistolar amb les principals personalitats de la vida cultural grega de finals del segle XIX i principis del XX, la reedició moderna d'alguna de les seves obres, com el *Diplomatarí de l'Orient Català*, el treball que coronava meravellosament tota una vida dedicada a l'estudi de la Grècia catalana (Rubió i Lluch 1947), i una llarga sèrie de treballs monogràfics recents (Solà 1988; Balcells 2000, 5-42; Ayensa 2001: 5-21), donen fe del paper realment clau de Rubió en la recuperació d'aquesta pàgina tan gloriosa de la nostra història. Al llarg de més d'una cinquan-

tena de treballs, alguns d'ells publicats en revistes d'àmplia difusió a l'època com *La Veu de Montserrat*, *La Veu de Catalunya* o la *Revista de Catalunya*, Rubió tractà tots els caires d'aquella apassionant aventura, des de la versió que d'ella en donen els historiadors bizantins fins al seu ressò en el folklore i en els escriptors grecs moderns, donant a conèixer alhora una gran quantitat de documents inèdits fins al moment, conservats sobretot a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i als arxius de Palerm i de Venècia, que havien de donar una imatge més completa i justa de l'expedició almogàver en terres de l'Hèl·lade.

A banda de la tasca científica de Rubió i d'algun dels seus deixebles i col·laboradors, com Ferran Soldevila o Lluís Nicolau d'Olwer, autor aquest darrer no només de l'edició de la *Crònica* de Muntaner publicada el 1926 a Els Nostres Clàssics sinó també de l'esplèndid llibre *L'expansió de Catalunya en la Mediterrània oriental* (Nicolau d'Olwer 1926; veg. a més Soldevila 1925: 540-550), la guerra espanyola al Marroc a mitjan segle XIX, en la qual tan entusiàsticament participà la burgesia catalana, vingué a donar una nova empenta al tema almogàver. Com ha posat de relleu el professor Josep Maria Bernal (1998: 9-10), Víctor Balaguer, que ja havia contribuït de manera inequívoca a la creació de la llegenda dels almogàvers tant amb la seva activitat literària com amb la seva *Història de Catalunya* (1886), fou un dels primers a lligar l'aventura grega amb l'africana. Així, en la seva monumental obra *Jornadas de gloria ó los españoles en África*, un dens volum de gairebé 400 pàgines amb il·lustracions, el poeta vilanoví, portat per l'entusiasme que despertà aquella campanya a casa nostra, glossa de la següent manera el comiat que la ciutat de Barcelona reté als voluntaris catalans:

Mar de los condes de Barcelona, lleva ese buque á seguro puerto, como llevaste un día, meciéndolas en tus azuladas espaldas, las galeras de los almogavares que fueron al Oriente á conquistar un reino para su patria. (Balaguer 1860a: I, 345)

Seguint el testimoni de Balaguer, el general Prim, com un nou Roger de Flor, no s'estigué d'evocar novament els almogàvers en les seves paraules de benvinguda als soldats:

Imitáu lo exèmple de vostres gloriosos antepassats, dels qui ab admiració consigna la historia los heroichs fets: no sols en eixa terra, sino en altres més apartadas encara ressonaren sas hassanyas, fins á atravesar las Termópilas que semblan posadas per ser lo teatro de grans accions. Feu com ho feren ells, y sereu dignes de aquest valent exèrcit que vos reb com amichs, y conquistareu un nou llorer per la corona que teixiren en altre temps las invencibles armas catalanas. (Balaguer 1860a: I, 348)

Tanmateix, com assenyala molt bé Bernal, si apoteòsica va ser la partida dels soldats catalans cap a terres africanes no menys ho va ser el seu retorn a Catalunya. Així, com segueix recollint Víctor Balaguer, l'Ajuntament de Barcelona va encarregar poemes de benvinguda a una sèrie de poetes que no estalviaren al·lusions a les gestes dels almogàvers per glossar els fets d'armes dels seus compatriotes a la campanya del Marroc. Un d'aquests poetes, Francisco J. Orellana, dedicà a les tropes el poema *A los voluntarios catalanes*, un dels moments culminants del qual és com segueix:

Míralos Cataluña: son tus hijos:
los nietos de los bravos campeones,
que en Mallorca y en Grecia combatieron,
no, en verdad, desmintieron
la sangre que heredaron de leones.
Tú los viste partir: los ojos fijos
tuviste en ellos, cuando ya pisaban
los campos mauritanos:
aun soñabas tocar sus fuertes manos,
y ya te relataban,
con lenguas mil de pavorosos ecos,
sus triunfos las montañas de Marruecos.
(Balaguer 1860a: II, 317-318)

En la mateixa línia, la poetessa Maria Josepa Massanés, a *La roja barretina catalana*, titllava els soldats catalans de «sucedors victoriosos / d'Entençes i Rogers» (Balaguer 1860a: II, 327), mentre el mateix Víctor Balaguer, que rebé l'encàrrec d'adreçar el discurs de benvinguda als voluntaris catalans, els definia com a

fills de la victòria, hereus dels antics almogavers, dels héroes aquells que per totes parts estengueren lo nom de Catalunya, llegant á la història ab llur nom, llurs fets y llurs conquistas. (Balaguer 1860a: II, 337)

Tot aquest clima, que explica en part l'èxit editorial de la *Crònica* de Muntaner i la seva traducció a les principals llengües europees, afavorí lògicament l'aparició de més i més poemes de tema almogàver, presentats sovint pels seus autors, amb diversa fortuna, als certàmens jocfloralescos. Algunes d'aquestes composicions, especialment les dels anys immediatament posteriors a la campanya del Marroc, seguiran la línia iniciada per moltes de les obres publicades per Víctor Balaguer en el volum anteriorment citat. Aquest és el cas del poema *A los voluntaris catalans*, del mateix Balaguer, que s'obre amb el lema «¡Patria, ja tornas a tenir història!», o de *Los catalans en África*, de Joaquim Rubió i Ors, ambdós premiats en els Jocs Florals de l'any 1860. En el primer d'aquests poemes, per exemple, podem llegir uns versos tan abrandats com aquests: «¡Enorgulleixte, patria!,... Catalunya / té encara almogàvers. Encara guarda / lo flam del foch sagrat que viu en ella, / de lo esdevenidor brillant estrella» (Balaguer 1860b: 124). Amb tot, molt més ric en referències a la nostra Orientada és el poema de Rubió i Ors, la qual cosa no té res d'estrany en ser obra precisament de qui havia inaugurat gairebé vint anys abans, amb *Roudor de Llobregat*, aquesta tradició èpica de recuperació de les antigues gestes nacionals en terres de Grècia. L'apassionada arenga que el general Prim adreça a la tropa dona prou clarament el diapasó de tota l'obra:

Braus fills de Catalunya, de vostre patria l'honra,
com un sagrat depòsit, portau en vostres cors:
als llors que vostres ávis en Grecia conquistaren
dels que culliu en África anyadireu nous llors.

Ay del qui cobart torne al enemich la espatlla!
Ja may sa patria, ho juro, á veurer tornarà.
Mès no será, ho espero: cobarts lo sol no cria,
qu' Entensas, y Moncadas, y Rocaforts criá. (Balaguer 1860b: 140)

La majoria de composicions, però, són de temàtica exclusiva-ment almogàver i vénen a glossar algun caire d'aquella impres-

sionant aventura, ja sigui l'arribada de l'estol almogàver a Orient, com posa de manifest el poema *¡Són ells...! Desembarch dels almogavers a Orient*, de Damas Calvet, premiat amb l'Englantina d'Or als Jocs Florals de l'any 1859 (Calvet 1859: 97-100); la mort de Roger de Flor i les disputes que esclataren arran d'aquest fet entre els cabdills de la Companyia per emparar-se del poder, tema aquest entorn del qual giren els poemes *La mort d'en Roger de Flor* i *La fi dels almogàvers*, de Ramon Picó i Campamar i Eduard Girbal i Jaume, presentats als certàmens dels anys 1867 i 1909 respectivament (Picó 1867: 167-181; Girbal 1909: 61-63); o l'establiment dels almogàvers a Atenes arran de la batalla del Cefís, del qual n'és un bon exemple el poema *Los almogavars al Parthenon*, de Jaume Collell, guardonat amb el segon accèssit al premi de l'englantina als Jocs Florals de l'any 1897 (Collell 1897: 89-91). Es tracta en tots els casos de poemes poc reeixits literàriament, amb nombroses exageracions i anacronismes flagrants. Així, per exemple, en la composició de Ramon Picó sobre la mort a traïció de Roger de Flor al palau d'Adrianòpolis per ordre del príncep Miquel, el futur emperador Miquel IX Paleòleg, s'assegura que Roger de Flor, en la seva desesperada defensa, matà Gircon, el cap dels alans, quan les fonts històriques deixen entreveure tot el contrari. La intenció de Picó, en la més genuïna tradició èpica, no és altra que la de posar de relleu el valor extraordinari del cabdill català, que mata tots aquells que gosen fer-li front i que només pot ser vençut amb traïdoria quan Melic, el cap dels turcoples, li clava el seu punyal a l'espatlla:

Mes Milich, lo general
de los grechs lo pus traydor,
ne clava á Roger de Flor
per l'espatlla son punyal.

Dant est un crit d'agonía
comensa á balandrejar:
tan sols lo pogué matar,
no 'l valor, la traydoria. (Picó 1867: 178)

Alguns poetes fins i tot, com Damas Calvet, capgirant completament la veritat històrica, converteixen els almogàvers en alli-

beradors del poble grec oprimat, la qual cosa, evidentment, troba només justificació en l'ardent patriotisme de l'autor. Vegeu la darrera estrofa del seu poema:

Est camp de gloria nostra vinguda
transforme en cércol de gladiadors:
llur sanch ne sia nostra beguda,
llurs xafats cascos, fassen de gots.
En nostras armas Grecia confia:
torném al poble sa llibertat.
¡A ells! ¡St. Jordi! ¡Santa Maria!
¡Desperta ferro! ¡Firam! ¡Firam! (Calvet 1859: 100)

El prevere Jaume Collell va encara més enllà i ens presenta els almogàvers reconciliats amb la població grega d'Atenes ballant una sardana al peu de l'Acròpolis:

Almogàvars, terror d'aquexes terres,
los de musclám d'acer, cor de lleó,
basta ja de carnatge, prou de guerres,
plantém aquí les barres d'Aragó.

Visca Aragó!, tots enardits responen,
visca Aragó!, l'Acrópolis respon;
y 'ls nacres y clarins alegres sonen
y ab teyes s'ilumina 'l Parthenon.

Y penjant les ascones sanguinoses
l'endemá aquells valents, lleugers de peus,
ab les dones del Ática amoroses
ballaven la sardana als Propileus. (Collell 1897: 91)

No podem acabar aquest article sense dedicar unes paraules a la millor composició de temàtica almogàver de la nostra Renaixença, perfectament comparable a *Roudor de Llobregat*, de Rubió i Ors, de la qual n'és la continuació, iniciant-se allà on aquesta acaba. Ens referim evidentment a *La Orientada*, de Francesc Pelagi Briz, publicada a Barcelona l'any 1865 (Briz 1865). La seva extensió, que arriba gairebé als vuit mil versos repartits en treze cants

desiguals, converteix el poema en un dels projectes literaris més ambiciosos de la Renaixença. En ell, a més, com en la millor tradició èpica, es combinen magistralment les escenes bèl·liques amb les de to més líric, dedicades a glossar les vicissituds amoroses de Corbrau, l'autèntic protagonista del poema. Fer una anàlisi pormenoritzada de l'obra ens portaria molt lluny i de moment, a l'espera de veure algun dia reeditat el poema, ens limitem a reproduir només, a tall d'exemple, un parell d'estrofes força aconseguides del cant III que descriuen la pujada de Corbrau a la muntanya de Rodope o Rhodop, com l'anomena Briz, a la regió de Tràcia:

Vestida la vessana ab las arbredas
totas en flor, y de planeras matas
clapats tots los tossals que la rodejan;
serpejant l'eura lluhenta entre las rocas;
y 'l gallaret vistòs en la solana
lluhint cofoy sa virolada cresta,

al jove reben que, ab lleugera cama
com la perdiu, camps á travers camina.
Enrera te las rondinayres onas,
ben sota d'ell destrian llur escuma;
davant aixeca sas crestadas cimas
l'aspriu Rhodop que lo tresor amaga. (Briz 1865: 53)

Arribats a aquest punt, no es pot negar l'aportació decisiva dels poetes de la Renaixença en la conversió de la gesta almogàver en un autèntic mite nacional. D'alguna manera l'aventura dels catalans a Grècia deixà de ser només història per convertir-se en la deu d'una nova èpica que havia de donar resposta a una literatura amb necessitats d'autoafirmació com ho era la catalana. En un moment determinat, àdhuc el propi Antoni Rubió i Lluch, que tant va ajudar al coneixement històric de la presència catalana a Grècia, va acabar assumint la dimensió realment èpica d'aquest episodi de la nostra història, dimensió de la qual en féu fins i tot partícip el seu cronista, Ramon Muntaner, definit ja com el Camoens de la història pel seu traductor italià, Filippo Moise, i que Rubió arribà a titllar d'«Homer de la grandiosa epopeia escrita amb les ascones dels almogàvers» (Rubió i Lluch 1891: 16).

Bibliografia

- Academia de Buenas Letras de Barcelona (1842). *Sesión pública del día 2 de julio de 1842, en que se leyó la Memoria y se hizo la adjudicación de premios con arreglo al programa publicado en 20 de febrero de 1841*, Barcelona, Impr. d'A. Brusi.
- AYENSA, EUSEBI (2000). *Baladas griegas. Estudio temático, formal y comparativo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- , (2001). «Introducció», dins A. RUBIÓ I LLUCH, *El record dels catalans en la tradició popular, històrica i literària de Grècia*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 5-21.
- BALAGUER, VÍCTOR (1860a). *Jornadas de gloria ó los españoles en África*, 2 vol., Madrid, Librería Española.
- , (1860b). *A los voluntaris catalans*, dins *Jochs Florals de Barcelona en 1860*, Barcelona, Llibreria d'A. Verdaguer.
- BALCELLS, ALBERT (2000). «Antoni Rubió i Lluch, historiador i primer president de l'Institut d'Estudis Catalans», dins A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, vol. I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, LIV/1), 5-42 [Reimpr. facs. d'A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908.]
- BERNAL, JOSEP MARIA (1998). «Els catalans a Orient: la configuració d'un mite nacional», *L'Avenç*, 221, 6-11.
- BRIZ, FRANCESC PELAGI (1865). *La Orientada*, Barcelona, Impr. Joan Roca i Bros.
- CALVET, DAMAS (1859). *¡Són ells...! Desembarch dels almogavers en Orient*, dins *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, Barcelona, Llibreria d'A. Verdaguer, 97-100.
- COLLELL, JAUME (1897). *Los almogavars al Parthenon*, dins *Jochs Florals de Barcelona, any XXXIX de llur restauració*, Barcelona, La Renaixensa, 89-91.
- GIRBAL I JAUME, EDUARD (1909). *La fi dels almugàvers*, dins *Jochs Florals de Barcelona, any LI de llur restauració*, Barcelona, Estampa La Renaixensa, 61-63.
- JORBA, MANUEL (1986). «La poesia entre 1859 i 1880», dins Martí de

- Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, Ariel, 153-222.
- KUTUVALIS, MARINOS (1873). *El senyor de l'Olimp, Joan el Català* [en grec], Atenes, Germans Perrís.
- LAMBROS, SPIRÍDON (1870). *El darrer comte de Salona* [en grec], Atenes, Ilissós.
- MOLAS, JOAQUIM (1977). «Por los caminos del mito», *El Correo Catalán*, 16-X-1977, 30.
- NICOLAU D'OLWER, LLUÍS (1926). *L'expansió de Catalunya en la Mediterrània oriental*, Barcelona, Barcino.
- PICÓ I CAMPAMAR, RAMON (1867). «La mort d'en Roger de Flor», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1867*, Barcelona, Llibreria d'A. Verdaguer, 167-181.
- POLITIS, ALEXIS (1993). *Anys romàntics. Ideologies i mentalitats a Grècia de 1830 a 1880* [en grec], Atenes, E.M.N.E. & Mnímon.
- RANGAVÍS, KLÉON (1905). *La duquessa d'Atenes* [en grec], Atenes, Estia.
- RUBIÓ I LLUCH, ANTONI (1891). *Muntaner excursionista*, Barcelona, Associació Catalanista d'Excursions Científiques.
- , (1947). *Diplomatari de l'Orient català (1301-1409). Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947 [Reimpr. facs. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001.]
- RUBIÓ I ORS, JOAQUIM (1842). *Roudor de Llobregat ó sia Los catalans en Grecia*, dins Academia de Buenas Letras de Barcelona, *Sesión pública del día 2 de julio de 1842, en que se leyó la Memoria y se hizo la adjudicación de premios con arreglo al programa publicado en 20 de febrero de 1841*, Barcelona, Impr. d'A. Brusi, 33-76.
- , (1860). *Los catalans en África*, dins *Jochs Florals de Barcelona en 1860*, Barcelona, Llibreria d'A. Verdaguer.
- SOLÀ I FARRÉS, EUDALD (1988). *Antoni Rubió i Lluch, bizantinista i grecista*, Barcelona, Pagès.
- SOLDEVILA, FERRAN (1925). «Els almogàvers», *Revista de Catalunya*, 2, 540-550 [Aquest article constituí la llavor del seu llibre *Els almogàvers*, publicat a Barcelona el 1952 per Barcino.]

L'INDÍBIL I MANDONI D'ÀNGEL GUIMERÀ

CARLES GARRIGA
Universitat de Barcelona

Es deia que Èsquil descrivia les seves tragèdies com «penques tretes dels àpats d'Homer».¹ En origen, l'anècdota probablement volia il·lustrar la modèstia amb què l'autor jutjava la seva obra,² però es fonamenta en una dada que, per als grecs, era incontrovertible: la tragèdia depèn de l'èpica. Es tracta d'una dependència, evidentment, temàtica, com ho confirma el fet que quasi totes les peces tràgiques de què tenim notícia tracten matèria coneguda ja en la poesia heroica, però també estilística, tots dos gèneres coincidint en un llenguatge sever i molt formalitzat.

Des de llavors, les successives repeses del gènere al llarg de la història literària europea han mantingut, en el fons, aquests

¹ Ath. 347e. La font d'Ateneu podria ser Ió de Quios, que va conèixer Èsquil i hauria pogut sentir d'ell mateix aquesta declaració. Vegeu West 2000.

² L'altra notícia, encara més famosa, a propòsit de la modèstia d'Èsquil com a autor és el seu epitafi, escrit presumiblement per ell mateix, en el qual no es parlava de la seva obra sinó només de la seva participació a la batalla de Marató en defensa de la seva pàtria: *App. Anth.* 2. 17. Al petit llibre de diversos autors *A profit del monument al Patriarca de Catalunya Àngel Guimerà*, hi ha una contribució de Domènec Pallerola, més conegut amb el nom de Domènec de Bellmunt, en la qual relata un homenatge que un poble de la província de Lleida va tributar a Àngel Guimerà, posant el seu nom a una plaça. Davant del poeta, que assistia a l'acte, «després dels parlaments seguien les ovacions i els visques a en Guimerà, dient-li patriarca de les lletres catalanes, poeta immortal, glòria de Catalunya, gran demòcrata, dramaturg eminent, etz., etz.

El poble, foll d'entusiasme, demanà unes paraules a en Guimerà.

Don Angel s'aixecà. Una llarga ovació i després un silenci de gran devoció.

Només digué aquestes paraules, amb una senzillesa de pastor, però de pastor d'un poble que mai no l'oblidarà:

—Gràcies a tots, catalans, germans. He sentit molts visques. Us els agraeixo. Però jo només estic content quan em diuen bon patriota».

mateixos principis. L'única diferència, més aparent que real, és que a la dependència de l'èpica, s'hi ha d'afegir la dels temes bíblics i la de la historiografia.³ A partir del romanticisme, aquesta darre- ra és particularment accentuada, atesa la presentació heroica que sovint es feia de moments singulars del passat i la caracterització exemplar de què es revestia els seus protagonistes. Així ho feia Víctor Balaguer, que amb la seva versió mitificada de la història d'Indíbil i de Mandoni va contribuir decisivament a fixar la imatge dels dos cabdills com a defensors i màrtirs de la pàtria.⁴

«En los Jochs Florals del any 75, obtingué un pobre accessit una poesia titulada *Indibil y Mandoni*, ab lo lema: *Alba de Catalunya*»: així comença el pròleg que Josep Yxart (1887: III) va fer per a l'edició d'un volum de poesies d'Àngel Guimerà.⁵ Com explica el mateix Yxart, era costum de llegir, l'endemà, en una vetllada literària de caràcter més íntim, les poesies premiades el dia anterior,

y entre ellas *Indibil y Mandoni*, que fou de las que deyam: l'accessit sorprengué y admirá com de las millors de las llegidas. Als pochos versos, un dels rivals del autor, un dels primers poetas, no contenía son entusiasmame y llensava un crit de sorpresa; lo públich aplaudí, los literats s'entusiasmaren: *Indibil y Mandoni* revelà, no un poeta mes, sino un gran poeta que apareixía ab la condició primera del qu'es verament tal: era original, era nou. (ibíd.: VI)

³ Vegeu el dictamen, quasi còmic, d'Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya* 3-III-1906 (= Ors 1996: 37): «els èpichs (y entre ells se deuen incloure els dramaturgs) beuen en l'història, o en lo episòdich, en lo superficialment aristotèlich, de lo actual», que simplement vol remarcar el caràcter narratiu d'ambdós gèneres, com a representadors d'històries.

⁴ Balaguer 1863. Sobre V. Balaguer i la tragèdia, vegeu Farrés 2000; sobre la influència de Balaguer sobre Guimerà, vegeu, en el mateix volum *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*, Codina 2000. En general, tot el volum és altament recomanable; només per no ser repetitiu en excés, m'abstindré, tant com sigui possible, de citar-lo o de referir-m'hi. Tampoc no em referiré regularment al magnífic estudi sobre l'argument d'Indíbil i Mandoni en Guimerà: el treball, encara inèdit, de Noemí Moncunill *Indíbil i Mandoni i Àngel Guimerà: el rerefons d'un tema literari* (Moncunill 2005), a qui agraeixo que me n'hagi deixat consultar una còpia i la seva gentilesa.

⁵ El pròleg es pot llegir, amb grafia modernitzada, a Yxart 1974.

La festa oficial es va celebrar a Barcelona el dia 2 de maig; l'èxit que recordava Yxart tingué lloc en el Teatre Olimpo amb motiu de la vetllada que *La Jove Catalunya* dedicava als poetes premiats. Era el dia 3 de maig i Guimerà tenia quasi trenta anys (havia nascut el 6 de maig de 1845); però potser era considerat més jove si, com sembla, solia dir que havia nascut quatre anys més tard.

L'Indíbil i Mandoni és, en un cert sentit, un poema de circumstàncies: concursava a l'Englantina dels Jocs Florals i el tema patriòtic era, doncs, quasi obligat. El triple lema que Rubió i Ors va inventar per als jocs —*patria, fides, amor*— correspon als tres premis: respectivament, l'Englantina d'Or que, segons el reglament, «se donarà al qui hage trobat millor sobre algun fet notable de la història de Catalunya, o sobre costums pàtries, essent preferides, en igualtat de mèrits, les que estiguen escrites en qualsevol de les formes narratives de romanço, balada o llegenda»; la Viola de Plata, premiant una composició de tema religiós o moral; i la Flor Natural, «premi d'honor o cortesia» per premiar un poema de tema lliure, habitualment amorós, ja que el premiat havia d'oferir la flor a una dama que, al seu torn, lliuraria els dos primers premis.⁶ Quasi tots els premis els va guanyar Frederic Soler, que també va obtenir l'extraordinari de la Diputació de Lleida amb la composició *La batalla d'Ilerda*, mentre que el poema de Guimerà n'obtenia l'accessit.⁷ L'acte del tres de maig va significar la consagració d'un nou poeta i, després, el pròleg encomiàstic d'Yxart en va segellar la consideració indiscutida.

Guimerà ja s'havia estrenat abans com a poeta: l'any 1873 va guanyar la Flor Natural al certamen de l'Associació Literària de Girona i encara abans, el 16 d'octubre de 1870, va obtenir dos accessits al certamen de l'Acadèmia Bibliogràfica Mariana de Lleida. De Lleida, doncs, va rebre Guimerà la seva primera distinció com a poeta i en relació amb Lleida va obtenir el reconeixement general per una peça que tractava un tema tan propi de la ciutat com és la història d'Indíbil i de Mandoni.

Desviant-se de les directrius suggerides pel reglament, el poema el va compondre en decasíl·labs. La forma de «romanç, bala-

⁶ Cf. el reglament reproduït a Miracle 1960: 306-316.

⁷ Sobre el repartiment de premis i les circumstàncies del concurs, vegeu Miracle 1958: 290-296.

da o llegenda» suggereix primerament un argument medieval, com, efectivament, era regular en els poemes que optaven a l'Englantina; també un tractament tardoèpic —difícilment protoèpic, quan la teoria de les cantilenes encara no estava plenament desenvolupada— i, per tant, una celebració de les glòries medievals en forma de comentari líric que només per un acte de voluntat es podia considerar clarament èpic. El decasíl·lab del poema de Guimerà era, en canvi, pràcticament obligat per a un tema clàssic, on una forma arromançada hauria estat poc escaient.⁸

Si bé es pot suposar que totes les composicions premiades amb l'Englantina podien merèixer el qualificatiu d'èpiques, la de Guimerà el mereixia doblement, tant pel vers, que és, amb l'alexandrí, el propi de l'èpica romànica, com per l'argument, situat d'una manera inequívoca en els inicis absoluts de la nació. Quan Yxart va prologar el volum de poesies de Guimerà, descriu sense dubtar l'*Indíbil i Mandoni* com un «cant épich» (Yxart 1887: vi), i ja abans el jurat del premi havia valorat el fet que «ostenta rasgos épichs de un ordre elevadíssim» (Roca 1875: 39). L'adscripció del poema al gènere èpic acaba apareixent d'una manera rotunda en la catalogació de Norbert Font i Sagué (1900):

lo primer ensaig épich del nostre renaxement es d'Eusebi Pascual, qui's proposava cantar la conquesta de Mallorca, dexant nos sols la *Introducció*; Damás Calvet, que portá á efecte semblant idea ab sa «Mallorca cristiana»; Mossen Verdaguer que ab sa «Atlántida» s'ha posat al costat dels primers épichs de la edat moderna; Albert de Quintana, autor de *La Cansó del Comte d'Urgell*; Angel Guimerá, que ho es de «Indivil y Mandoni»; y altres de menys importancia que estan ja esmentats entre'ls lírichs.

No sé si la ciutat entesa en termes històrics, però sí la Ilerda mítica va estar en el pensament de Guimerà fins a les acaballes de la seva carrera d'escriptor. El 13 de desembre de 1917 s'estre-

⁸ Cf. Yxart 1887: vii: «l'autor al mudar d'assumpto, muda acertadament de metre; la Edat Mitjana, es romans; la época romana, es endecasílabo clásico. Y ab aquest cambi sol, sembla trasmudarse també la inspiració: lo romans, es color, es vinyeta de crónica pintada y florejada demunt d'un pá d'or; l'endecasílabo, es escultura, abocetada si's vol, pero grandiosa: ab certa rudesia, tal vegada, pero enérgica é imponent».

nava a Barcelona la tragèdia *Indíbil i Mandoni*, als 72 anys de vida del seu autor. Guimerà havia estrenat el drama *La reina jove* el 1911; un lapse de sis anys sense estrenar cap obra donaria pas a la seva última època de dramaturg, considerada sovint com a poc afortunada, si bé, pel que fa a *Indíbil i Mandoni*, són remarcables dues excepcions a aquesta opinió: Ricard Salvat (1974: 49) diu que «nosaltres salvaríem de tot el seu repertori de tragèdies aquests títols: *Judith de Welp*, *Mar i cel*, *El fill del rei* i, amb dubtes, *Indíbil i Mandoni*» (sense explicar quins són els «dubtes»); i Josep Maria de Sagarra l'aveïnava a *Mar i cel*, observant que «en obres posteriors, com *Andrònica*, com el seu tardà *Indíbil i Mandoni*, renovarà la tècnica i el llenguatge de *Mar i cel*; però aquesta gran tragèdia ja no serà ni superada ni igualada».⁹ Aquesta època comença el mateix 1917, el dia 1 de març, amb el drama *Jesús que torna*, d'un caràcter redemptorista que potser caldria relacionar amb el de la tragèdia *Indíbil i Mandoni*. Guimerà ja no en va estrenar cap més, de tragèdia; i abans d'aquesta, la darrera va ser *Andrònica*, de l'any 1905: l'*Indíbil i Mandoni*, d'acord amb aquestes dades, encara ens apareix més aïllada i més excepcional.¹⁰

Una comparació a fons entre el poema i la tragèdia és, em sembla, improcedent; no tant pel fet de pertànyer a èpoques tan diverses de la trajectòria literària i humana de l'autor —Guimerà és, de fet, força estable en les seves idees estètiques i polítiques—, sinó pel fet que es tracta de gèneres diferents, cadascun sotmès a les seves pròpies regles i dirigit als seus objectius específics.¹¹ És veritat que Yxart i altres crítics contemporanis seus parlaven també de les qualitats dramàtiques del poema, però ni l'extensió ni l'ambició

⁹ Sagarra 1948; cito per la reproducció a Guimerà 1975: I, 18.

¹⁰ Cal assenyalar que la recepció a la premsa amb motiu de la seva estrena va ser, però, molt bona: així m'ho ha fet notar Noemí Moncunill (2005), que n'ha recollit un ampli *dossier*.

¹¹ Per a una molt bona comparació, dins dels límits del que és possible, entre les dues obres, vegeu el treball ja citat de F. Codina (2000); des del punt de vista dels continguts, em sembla particularment penetrant l'observació de N. Moncunill (2005: 43): «en el poema [...] l'antiromanisme és més marcat, però la identificació dels ibers amb els catalans és, en canvi, més pretesa que no obertament exposada, cosa que no passa en la tragèdia, on la continuïtat entre el poble ibèric amb el català, malgrat les influències i barreges culturals, hi és clarament formulada».

són les mateixes. Però també és veritat que ara, nosaltres, no podem parlar sense esforç del poema com d'un poema èpic ni veure la versió teatral del tot com una tragèdia: té, sobretot, massa característiques pròpies del drama romàntic, història amorosa, passions, retrats de caràcter, etc. Però —encara— així és com es feia la tragèdia a l'època o, almenys, al segle XIX. Començo centrant la meua atenció en la tragèdia (Guimerà 1917).

Com és sabut, la font principal per a la història d'Indíbil i de Mandoni és Titus Livi (*Ab urbe condita* XXVII-XXIX). Però Guimerà no escenifica la narració històrica: molt segons el gust de l'època —és a dir, dels gustos teatrals majoritaris encara el 1917—, es decanta més pel patetisme, alhora que posa sovint en boca dels protagonistes unes consideracions més pròpies del moment de l'estrena que no del 205 aC, l'any en el qual se situa l'acció. Tot això, és clar, devia ser voluntat de l'autor, i no hem de pensar pas en una casualitat. D'altra banda, Mandoni se'l presenta com a cabdill dels ausetans; l'efecte és evident: no es parla només d'una població particular, d'Ilerda, sinó de tot el país, de tots els pobles del país, anomenats genèricament «pobles ilergetas» (I, 8; II, 1) al poema, o bé «la terra unida / sota d'un cel i un sol» (I, 11) i «les terres / que germans nos han fet» (II, 1) a la tragèdia.

L'important no és escatir quins són els límits entre els fets històrics i el mite. El mite no es defineix per un suposat allunyament de la veritat històrica, sinó per la seva capacitat d'aglutinar idees i pel seu valor representatiu. Que Livi hagués descrit els fets tal com es van produir és una pregunta que probablement ni Guimerà ni el seu públic no es van plantejar mai, ni al 1875 ni al 1917. En Indíbil i en Mandoni hi veien els resistents, els patriotes primers i modèlics; també se'ls pot considerar, és clar, uns energúmens refractaris a la civilització i al sentit històric, però en tots dos casos predomina el caràcter simbòlic enfront de la història positiva.

La tragèdia comença amb una escena popular. A Ilerda, gent del poble s'entreté rient i ballant una dansa nova que els ensenya un d'ells. El públic hi devia reconèixer aviat quelcom de semblant a la sardana: aquest, en efecte, era el desig de Guimerà, ja que, en l'acotació per a la representació, indica que els personatges «fan lo ball que després de dos mil anys es viu encara». La creença dels espectadors es confirmarà en la primera escena mateixa de la tragèdia: Saut —un dels que proven d'aprendre la dansa—

demana a Ornec, que és qui intenta ensenyar-la als ilergets: «y hont vas veure aquest ball que no'l sabiem?», a la qual cosa Ornec respon: «a Emporion: en la sorra de la platja; / tot just lo sol per sobre'l mar sortia, / que uns massiliotas mariners baxaren / d'una trirrèm fermada, engronxant viva, / units de mans, una garlanda humana / que'm va robar lo cor: jo la sentia / per sos llavis cantada i vaig apèndrela / per ma terra, companys!» (I, 1).

Caldria desitjar que una escena com aquesta, amb uns ilergets ballant tan anacrònicament una sardana no semblés ridícula o grotesca. Si tanmateix ho sembla, però, també cal assenyalar que, des d'Èsquil, trobem a les tragèdies —amb l'excepció de les tragèdies més avorrides seguidores d'una preceptiva implacable— nombrosos casos en què es podueixen aquests anacronismes. I, pel que fa a la sardana, no ha estat Guimerà l'únic. En el pròleg a la seva traducció de Píndar a l'espanyol, Agustí Esclansans (1968: 22 i 27) escrivia referint-se al mode de representació dels poemes pindàrics: «los contrapuntos corresponden a las pausas, y a veces, como en el ritmo de la sardana de Cataluña, danza de evidente origen griego, por lo menos oriental hay alternancia de largos y cortos»; «a sus pies [els del poeta], un cofre con los instrumentos musicales de la “cobla” o pequeña orquesta». Carles Riba (1934: 133), al pròleg de les *Eumèrides* comenta el *húmnos dèsmios* i diu que entorn d'Orestes les Erinies «nuen una salvatge sardana». Miquel Tarradell descriu el vas ibèric de Lliria: «tres nois i quatre noies ballen donant-se les mans als acords d'una doble flauta tocada per una cinquena noia. És la representació més antiga de la sardana trobada fins ara en terres catalanes». ¹² És evident que amb aquesta escena Guimerà pretén infondre la idea de la continuïtat per un espai de més de vint segles, i al mateix temps ens parla d'un origen grec —no llatí i doncs no imposat ni artificial— de la sardana: els mariners de Marsella que a Empúries (colònies gregues l'una ciutat i l'altra) ballen una dansa que, per inferència, ha de ser grega.

Comparables a la sardana són els castells. A l'escena cinquena del tercer acte, sentim les instruccions per assaltar les muralles de Tàrraco. A la pregunta de com els guerrers entraran a la ciutat, Jòria respon: «per sobre les muralles / que vosaltres bas-

¹² Tarradell 1968: 272. Dec aquesta notícia a Noemí Moncunill 2005: 43.

tiu, que prou som destres / en fer ab nostres còssos torres altes / de vuyt pisos y nou, y'ls que s'aferren / al cim del mur escamarlats lo passen, / i arrocegantse en mig de les tenebres / arriben als portals y ardots los obren, / que, ubriaga cada nit, la gent no vetlla», on es produeix una adaptació de la pràctica dels castells al motiu del cavall de Troia. Guimerà havia d'haver vist prou castells al Vendrell, i devien ser per a ell, com per als que els viuen, un fet molt especial. Un poema seu parla d'un enxaneta que plora de por de pujar, de la seva mare com l'obliga i de la caiguda fatal, que farà pujar el nen encara més amunt, fins al cel.¹³ Aquí, a la tragèdia, l'anacronisme es converteix en *aition* de l'activitat castellera, i, a més, en una expressió simbòlica. Poc després (III, 6), Mandoni explica com ha anat l'atac:

són nostres los portals. Un nen que anava
dalt de tot de la torra, la primera
porta ha obert, y jo he entrat. Mentres que hi hagi
infants que han alletat en les mamelles
de dones de la raça qu'es la nostra,
sobre de tot, malgrat segles y segles,
cayent, y alçantnos més amunt encara,
poble serèm, y'ls peus en nostra terra.

En aquest punt, és clar, podem recordar el que escrivia Joan Alcover, a la seva *Balanguera*:

sap que la soca més s'enfila
com més endins pot arrelar.

En la segona escena de la tragèdia ja hi ha alguna consideració més explícitament política, com ja veurem, però encara s'hi conserva un cert regust popular, ara d'una manera divertida i amable, com un joc còmplice entre Guimerà i els espectadors. Apareix en escena un personatge anomenat Asgort, que és cartaginès. Es troba a Ilerda en condició aproximadament de refugiat voluntari, després que Cartago ha caigut en mans dels romans. Es lamenta que els ilergets, antics aliats dels cartaginesos, hagin

¹³ À. Guimerà, «L'enxaneta», a Guimerà 1920: 141-142.

ajudat els romans en la destrucció de la seva pàtria; ell, fugit de Cartago, resideix a Ilerda per fidelitat personal a Indíbil fins que el seu company es recuperi o mori de les greus ferides que va sofrir en la batalla. Finalment ens assabentem que el company en qüestió es diu Tgeli i que és un elefant. A l'any 1917 el públic devia recordar prou bé que poc abans un altre africà —ara del Marroc— també propietari d'un elefant, havia tingut alguna relació amb Catalunya. Ho explico amb les paraules de Josep Maria de Sagarra (1954: 625):

Muley Hafid era un sultà gras, amb la cara honesta i pacífica dels moros que mengen moltó cada dia. Fou destronat pel seu germà Muley Yusuf [segons una altra versió Abd-al-Aziz], d'acord amb el govern francès. Muley Hafid aleshores vivia a l'hotel Orient, i no abandonava mai ni la seva indumentària ni els seus aires de magnat islamita. D'aquell sant baró, se'n contaven històries molt picants, però ell devia ser una bona persona, amb la sensualitat despòtica i exigent pròpia d'un home vestit d'aquella manera. Ho demostrà regalant un elefant nou al parc de Barcelona quan s'assabentà que el vell havia mort. L'elefant nou era femella, es deia «Júlia», i don Àngel Guimerà li dedicà uns versos perquè hi possessin música i els cantessin la canalla de les escoles.

La donació va tenir lloc la diada de Reis de 1915 i els versos de Guimerà duen el títol *Present de Rey*. Una de les estrofes fa així (dirigint-se als nens):

y com que Muley
us estima tant,
ofrena de Rey,
a tots us fa present d'un elefant.¹⁴

Tothom devia conèixer el cas i la Júlia es féu molt popular. Encara avui n'hi ha una estàtua al Parc de la Ciutadella de Barcelona, i algun establiment comercial barceloní du el nom de «La Júlia» acompanyat de la silueta d'un elefant. Els versos següents fan així: «que no ha de venir / com en temps d'horrors / los ren-

¹⁴ Publicat a Guimerà 1920: 150-151.

gles a obrir / d'ací d'allà de nostres braus majors», al·ludint a les invasions cartagineses i amb una connexió evident amb l'escena de la tragèdia.

El popularisme, ara més antropològic i menys anecdòtic, encara continua. En la cinquena escena del primer acte entren les tres filles d'Indíbil. Es diuen Broida, Grèvola i Gerda, uns noms prou eloqüents: de la «broida», per cert, n'havia parlat Gue-rau de Liost a *La Montanya d'amethystes*. Arrelades a la terra, tenen la innocència i la puresa que escau a tres germanes joves i representen, com passava amb la sardana, la idea de la continuïtat i dels valors ancestrals. Tot culmina en la mateixa escena amb una oració pronunciada per Broida (que és, de les tres germanes, la que tindrà un paper més important) per a la salut de l'elefant.

Les dones són, en l'obra, la garantia de la supervivència i la representació dels valors més tradicionals. És, naturalment, una imatge tòpica i difícil de digerir avui dia, especialment si no es decideix que la tradició literària pot seguir unes vies no dictades per l'entusiasme democràtic i institucional. Com he dit, l'autor pretén emfasitzar la noció de la resistència, i això, en termes literaris, és quasi inevitable de fer-ho a través de la figura de la dona. Quan Indíbil es disposa a entrar en batalla (II, 2), s'acomiada de les seves filles i els dóna uns darrers consells, que són alhora un retrat de la jove ideal:

y siguèu fins la mort del nostre poble
talment com heu nascut y us emmotllarem;
sense estrafer ni un punt lo tirat vostre
per lo d'altres niçagues estrangeres;
enorgulliuvos de com sóu. Esposes,
al espòs estimant, y fidels sempre;
feynateres tot temps, y aplegadores
per l'hivern quan arribi. Ab senzillesa
dintre del cor, may urch; ayment al pobre
y a sos nins amparant; sens fantasies
que ubriaguen com lo vi, ni ab penses boges...
Y axís se us veu ab serenor puríssima,
que us fa'ls ulls lluminosos, y us ho dóna
la llum del nostre cel, com la hermosura

de vostra cara y dignitat es tota
a semblança dels déus, que d'ells vingueru.¹⁵

Hi ha en la tragèdia un altre personatge femení important: és Baàlia, la muller de Mandoni. Fidel a la terra com les tres germanes, pertany, però, a una generació anterior. És una dona madura, més valenta i fins i tot més feroç, com veurem. De moment, però, voldria remarcar que Guimerà ja pensava en aquests dos tipus de dona anys abans, al 1895. Aquest any, el 12 de maig, amb motiu del Certamen de l'Associació Catalanista de Lleida, va pronunciar un majestuós discurs de presidència que començava fent un elogi de la poesia comparant-la amb la dona. Deia així:

La Poesía, senyors, jo la veig representada á Catalunya per una matrona de bon regent, ayrosa y ben plantada; de rostre emmorenit y de cabellera que totjust cendreja; d'ulls fibladors que enamoran y's rezelen, avesats are á las llágrimas y al llampegueig de la ira; de boca frescal com lliri en mitj de rosas, niu de petons y de riallas quan pot distraures de las angoixas presents y de las dolors que arriban. Miréula asseguda, y te'l posat magestuós y escayent de la comtesa soberana. Miréula caminar, y dú l'ayre lleuger y resolut de la pubilla feynatera. Surt á balladas, y reviu en ella la minyona ilergeta, entorn dansant dels deus de sa pátria, gronxant lo cos arrodonit y esquerp, que avuy també empresona la púdica corassa. (Guimerà 1906: 329-330)

La madura joventut de la dona catalana, la laboriositat i l'alegria honesta; el ball festiu —la sardana?— que ja ballava la minyona ilergeta: tot un programa de la feminitat vuitcentista que poc després s'havia d'anomenar, i encara s'anomena, noucentista. Però l'important és que, en aquest discurs, Guimerà traça un triangle compost per poesia, dona i pàtria,¹⁶ de tal manera que una presència femenina implica, per ella mateixa, la presència de

¹⁵ Aquests versos no es llegeixen al manuscrit, que és accessible a través de la «Biblioteca virtual Joan Lluís Vives».

¹⁶ Guimerà (1906: 331): «la Poesía, senyors, sobre d'aquesta Terra, y dintre'l cor d'aquesta rassa, es y no pot ésser altra cosa que la Terra y la rassa mateixa»; (ibíd.: 333): «Pàtria y Poesía, tal com nosaltres ho sentím, volen dir y son la mateixa cosa».

la poesia i del sentiment patriòtic. Així és, crec, com cal entendre també aquest tipus d'escenes a la tragèdia.

En relació amb el paper de les dones i de la pervivència de la raça, cal esmentar finalment un moment de la tragèdia. A la sisena escena del segon acte, Baàlia fa una defensa del coratge de les dones no inferior al dels homes, per tal com elles també vessen llur sang en el part i són dipositàries de l'essència d'un poble:

la sanch del home
un dia correrà pels camps de lluyta;
la nostra abans, mal fill, perque ja en l'hora
qu'entrèu al món bé'ns cau sobre la terra.
Y en nostres pits trobèu la humana força,
y a cada revinguda hi va la raça,
puix som nosaltres los grahons que porten
de gent que ja han sigut y en heretatge
ens dexe terra y cel, y'l cor tot nostre.

L'acció de la tragèdia la vehiculen els personatges masculins. Com hem vist, al començament ens trobem a Ilerda, on els seus habitants viuen en un règim de llibertat vigilada. Els romans se'n malfien i exigeixen com a garantia de fidelitat que les filles d'Indíbil siguin enviades a Roma com a ostatges (I, 10). Els ilergetes, naturalment, s'hi neguen, de manera que el conflicte es fa inevitable. El segon acte transcorre en el temps que dura la batalla amb els romans, fins que al final (II, 10) Indíbil mor. En el tercer acte, l'acció del qual se situa a Tàrraco, assistim a l'intent de sublevació dels ilergetes comandats per Mandoni que, des de la claudicació, ha anat fent accions terroristes contra el poder polític romà; derrotats, Mandoni és capturat per executar-lo.

Aquest és l'argument explicat d'una manera molt succinta. Enmig, però, hi ha una història d'amor entre un romà —Ròmul— i Broida, la filla gran d'Indíbil; també hi ha situacions i parlaments —sobretot d'Indíbil i de Mandoni— que defineixen un programa polític.

La història d'amor entre Ròmul i Broida no serveix només per introduir en la tragèdia un grau de sentimentalisme capaç de provocar la llàgrima emocionada del públic. És evident que la seva funció principal és plantejar i intentar resoldre el problema que

representa la interferència de la història —de la realitat— en el mite. És a dir, el problema de conciliar l'indigenisme ancestral amb el fet que la situació actual és la d'una terra romanitzada.

Per tractar d'aquesta qüestió potser serà útil començar amb les paraules que va escriure Xavier Fàbregas (1986: 603): «de la unió entre els íbers i els romans, encarnada en el sincretisme que inicien els representants de la nova generació, hem de creure que en sorgirà, segles a venir, la definitiva configuració dels catalans». Dit amb aquests termes, això sembla indiscutible. Però no hem d'oblidar el que hem vist fins ara (les repetides crides a la fidelitat al passat) i sobretot que les circumstàncies que envolten la relació entre Ròmul i Broida i la conclusió de la tragèdia tenen una complexitat i una ambigüitat que es corresponen amb el problema de la romanització. Vegem-ho.

Broida està enamorada de Ròmul, però està promesa a Jòria, un lloctinent d'Indíbil. Quan aquest s'assabenta que la seva filla estima un romà, no reacciona amb violència ni amb ira, sinó més aviat amb dolor (I, 9). Naturalment es nega a acceptar una tal relació; per a ell, els romans són enemics encara que formalment s'hagi signat la pau. Podem pensar que Indíbil, igual que Mandoni o Baàlia, són els vells i que després d'ells, la nova generació representada per les tres germanes ilergetes és més inclinada al pacte i menys marcada per l'odi; tanmateix aquesta seria una lectura massa limitada. De moment, recordem el que ja hem vist abans: les tres noies són absolutament ilergetes, amb un contacte amb la terra absolutament exemplar. D'altra banda, Ròmul s'enfronta repetidament als altres romans: ell no pretén el domini ni vol la destrucció, sinó que sempre mira els ilergetes amb respecte. Indíbil i Mandoni han de morir lluitant perquè aquesta és la història i la llegenda; Baàlia, com a esposa de Mandoni, no és estrany que també mori quan veu mort el seu marit (encara que això no li impedeix, com veurem, de treure el seu caràcter enèrgic i bel·licós per posar-se del costat de Broida en un moment particularment delicat); Broida, en canvi, no ha de morir, ni que sigui només per garantir la continuïtat de la raça. L'aparent polaritat entre vells i joves es desplaça a aquests nous termes i, a més, en la tragèdia es dibuixa una nova polaritat entre l'animalitat i la condició humana mitjançant l'actuació de Jòria envers Broida. El lloctinent d'Indíbil ha anat prenent la jove cada cop amb més

insistència alhora que, com a guerrer, ha anat oscil·lant entre el desesper i l'agressivitat incontrolada. La culminació d'aquesta situació es produeix en l'escena onzena del tercer acte. La conspiració dels ilergets a Tàrraco ha fracassat i Jòria ho comunica a les quatre dones. Continua dient, «frésteç», com indica l'acotació de l'autor:

tot ha acabat, que afina
lo món avuy. Y puix guanyen les feres,
com a feres siguèm. Ja no hi hà Patria,
ni llar pel fugitiu, que'ns la prengueren.
Esborrèm los recorts dels millors dies;
ofeguèm tot penar; gosèm sencera
la vida als caus, com monstres revolcantnos
sense demà, avuy tot, ab la parella
que dia y nit volèm. Jo l'he arrencada
l'ànima de mon ser, y sols la bestia
en mi ha quedat, y per çò visch encara.
Per Bròyda visch.

Les últimes paraules les diu «ab selvatgisme», indica Guimerà. Broida no ha d'escollir entre un romà i un ilerget, sinó entre un home i una bèstia; i Jòria ha deixat de ser humana no pel fet de ser un ilerget ni d'haver estat derrotat —aquesta és també la condició de les dones—, sinó perquè ha centrat tot el seu orgull només en els actes militars i ha renunciat a la vida civil. Broida, evidentment, rebutja Jòria, i aquest continua:

per fer ab ella
lo jas del tigre, ab ella vora'ls tigres,
y engendrant tigres, malehint per sempre
als sers humans y als déus y cap als astres
dressant les ungles.

Tot seguit intenta raptar Broida i és Baàlia qui ho impedeix clavant-li un punyal a l'esquena.

En part, aquest episodi és una argúcia de Guimerà per acabar de justificar la relació de Broida amb Ròmul. Però també, i sobretot, serveix per desmentir qualsevol possible acusació d'indigenisme a ultrança. El final de la tragèdia també és significatiu: des-

prés que Mandoni ha estat capturat, Ròmul, que es troba al costat de les dones horroritzades, s'emporta Broida i les altres dones d'aquell indret marcat per l'horror i diu, amb unes paraules que també són les últimes de l'obra (III, 12): «ah, Bròyda, quín horror! Anèm! Seguèixme!». Hem d'entendre que això significa simplement una fugida de Tàrraco? Sembla clar que no, que es tracta també d'una denúncia de la violència exercida pel poder i de l'inici d'una disposició consistent a negar-se a participar en un sistema que no atén a la dimensió humana de la política.

En qualsevol cas, és veritat que el fenomen de la romanització actual representava un problema que la tragèdia supera amb prou eficàcia. Recordem que en un context de noucentisme triomfant no era fàcil prendre partit pels ilergets insubmissos. Ja al setembre de l'any 1906 Eugeni d'Ors s'havia referit a Indíbil i a Mandoni d'una manera que deixava prou clar què en pensava, tractant-los de revoltosos i hostils a l'imperi.¹⁷ No gosaria assegurar que Eugeni d'Ors pensés en el poema de 1875, encara que tampoc no ho exclouria; en canvi, sí que em sembla molt probable que Guimerà pensés en aquestes paraules d'Ors i en altres idees relativament corrents en l'etapa noucentista.¹⁸ De tota manera, Guimerà ja havia manifestat les seves idees anys abans i havia exposat la seva particular solució, que la tragèdia, substancialment, repeteix. A l'any 1903, el 17 de maig, va pronunciar un discurs per al festival celebrat en el Palau de Belles Arts de Barcelona. El discurs el va titular *Catalunya romanizada* i començava així: «salve, oh Tarraco! Salve, oh tu, Colonia Julia Victrix Triumphalis Tarraco!» (Guimerà 1906: 411). El paper de la romanització és resumit en les paraules següents: «l'áliga de Roma, qu'amagava á la terra la llum del sol, s'ajocá ab l'áliga dels Pirineus, empeltant vida nova á nostra rassa» (ibíd.: 411). Però el procés no va ser sense lluita: «...aquells héroes nostres, carn de la nostra carn y vida de la nostra vida, motejats ja alashoras de barbres porque eran fidels fins al últim sacrifici á las tradiciones heretadas de la llar nadiua, á las lleys payrals y santas

¹⁷ LVC 12-IX-1906 (= Ors 1996: 250).

¹⁸ Sobre Guimerà i els noucentistes, vegeu M. Subiràs 2000, que dona més testimonis del tractament divers a què Ors va sotmetre l'obra de Guimerà, contrastant, per exemple, amb la simpatia amb què la rebia Carner.

trenadas ab nostre ser de dés [segurament cal llegir «des de»] la font desconeguda d'ahont va brollar nostra rassa» (ibíd.: 413). Els romans, a la fi, van vèncer, «més las terras tenen ànima» (ibíd.: 315), i alena encara aquell «coratge de personalitat y aspiració insaciable d'independència» (ibíd.: 416), sense que per això aquest amor a la terra ens faci «esser malagrahits ab aquells pobles forasters que, després de la lluyta armada, ab son saber nos empenyeren per los avensos de la vida y dels quals portém quelcóm d'inesborrable en nostra inteligencia y part de la seva sanch en nostras venas» (ibíd.: 416).

De sincretisme, doncs, com deia Fàbregas, n'hi ha, però no a través de la simple unió de dos pobles, sinó en la mesura que, com diria Guimerà, l'ànima del país no ha retrocedit ni un pam en la defensa de la terra sense per això negar-se a acceptar els beneficis procedents de fora si són de llei. Com deia al final del discurs, referint-se a Tàrraco, «has passat pera sempre, com passa y passará tot lo que á la forsa s'imposa. Que per voluntat de Deu li ha arribat son dia y va á sonar la seva primera hora de victoria y de llibertat á Catalunya» (ibíd.: 420).

A. Rovira i Virgili (1936: 63) qualificava el catalanisme de Guimerà de «historicista, romàntic i socialment conservador», tot oposant-lo al de Valentí Almirall. La definició s'ha convertit en un clàssic: Josep Miracle (1968: 427) i Isidre Molas (1972: 21-22) citen el passatge de Rovira i Virgili sense dubtar-ne, i Eduard Valentí (1973: 163) el repeteix quasi literalment sense citar-lo. En tots els casos es pot percebre un cert to de crítica sobre el catalanisme de Guimerà. El que hem vist fins ara pot semblar que confirma aquesta opinió, però potser les coses no són tan clares: si ens imaginem un catalanisme no historicista, no romàntic i innovador socialment, el que més s'hi assembla és Terra Lliure. Vull dir amb això que les diferents opcions catalanistes es poden jutjar en termes polítics o en termes històrics o en termes semàntics: així, si continuem amb prolongacions actuals potser no del tot imperitins, un catalanisme no romàntic, no historicista i socialment conservador seria un retrat del clima que des de fa molts anys es respira en l'activitat parlamentària catalana. En qualsevol cas, no es pot posar en dubte que Guimerà, si era conservador —i en qüestions socials ho era com quasi tothom—, mai no es va escudar en cap orientació política o cultural per justificar-se'n.

Una anàlisi detinguda del que podríem anomenar «programa polític» de la tragèdia demanaria repensar-la tota sencera i comparar-la amb el pensament catalanista general, cosa òbviament excessiva i potser desproporcionada. En canvi, és possible i interessant assenyalar algunes expressions o parlaments dels personatges que seran prou fàcils d'entendre en un sentit polític, com sens dubte era voluntat del mateix Guimerà. No cal ni dir que, a més, aquests parlaments són programa polític en un sentit no contingent; són formulacions que il·lustren conceptes fonamentals del nacionalisme: uns conceptes que no es corresponen amb la praxi política, sinó amb aquell complex de sentiments i de passions que configura les il·lusions i les frustracions d'un poble. La mitologia patriòtica, per dir-ho breu.

Ja hem vist com al començament de la tragèdia se suscita una discussió violenta entre l'elefante cartaginès Asgort i un grup d'ilergetes. Arriba Indíbil i hi posa pau; Asgort li declara la seva fidelitat i exclama: «que visca / Indíbil rey damunt tota la terra». Els ilergetes se sumen a aquest desig i Orneç, un d'ells, afegeix: «damunt tots. Prou que ho voldriem». Però Indíbil matisa:

sobre del món jamay. Que a cada poble
lo comandin los séus, que torni'l dia
en que Roma's resigni sols ab Roma
y Cartago ab Cartago, y que aquí siga
no més pels ilergetes, y ab Mandoni
los terrers ausetans se vegin lliures.

I, referint-se a Asgort, afegeix:

mes aquest home no ha vingut a Ilerda
a manar, que vé pobre. Y acullida
trobi tot estranger en casa nostra
si'l cor li ha dut, y'l pa, y la sal partímse. (I, 4)

És important que Indíbil, en la seva primera aparició en escena, digui aquestes paraules. No és un bàrbar, i es mostra disposat a acollir qui sigui si en té necessitat. Ell es limita a defensar la terra i la seva heroïcitat és la del resistent, anàloga a la funció de les dones ilergetes. És una figura arquetípica no de la conquesta, sinó

de la llibertat. En el discurs *Catalunya romanisada* que ja he esmentat, diu en un moment: «las cendras, ay! de nosaltres mateixos quan, morint per la llibertat, nos déyam Indíbil y Mandoni» (Guimerà 1906: 419).

Quan la confrontació amb els romans s'ha fet inevitable, Indíbil diu unes paraules a Arban, missatger de Mandoni, perquè les hi transmeti. Les paraules, ara bel·licosos, no són per això menys defensives, ja que recorden clarament *Els Segadors*:

si convenia,
ho diràs a Mandoni, jo, aquest poble
l'axecaré en un jorn com altres dies;
y li diràs, Arban, que als camps rossegen
ja'ls blats torçant-se, y qu'hem d'omplir les sitges.
Val més que s'omplin del forment de casa
que no ab morts dels romans. (*Sarcàstic*) Per tal cullita
ja farèm sitges noves, amples, fondes
y ab molt pes al damunt perque s'hi estiguen. (I, 7)

Finalment, es prepara la lluita a Ilerda. En la ciutat es van reunint grups de guerrers de diferents indrets; al començament del segon acte, en l'escena primera, apareixen Indíbil i Mandoni i, tal com afegeix Guimerà en l'acotació, «altres capdills dels pobles que sigles a venir constituïran la nova Catalunya». A més dels ilergets, hi ha ausetans, laietans, ilercavons, cossetans, ceretans, etc. És a dir, una representació simbòlica —mítica— de la nació germinal.

Entre aquest moment mític de la reunió dels exèrcits i dels pobles i la derrota en el camp de batalla transcorre el segon acte. Al final hi ha l'altre gran moment mític de la tragèdia. Els ilergets vençuts i Indíbil mort, les seves filles i Baàlia tenen cura del cadàver i se l'emporten. En la tercera escena del tercer acte sabem què n'han fet. Parla Baàlia:

fugiem
duyent lo còs d'Indíbil y perderem
a la fi'ls clams de lluyta, y ni una espurna
dintre la nit del gran incendi's veia.
Y'ns trobarem voltats de roques altes,
y'ns semblaven gegants, y entremig sempre

ens obrirem camí duyent als braços
lo còs d'Indíbil. Al damunt, estrelles
parpellejant com si ploessin totes;
y als nostres peus lo Rubricatus veyem
revolcantse ab dolor. Eren més altes
a cada pas les roques, y en mig d'elles
passant nosaltres amb lo còs d'Indíbil.

I més avall continua:

y en lo lloch més esquerp y endins les ombres
un clot obriren nostres mans matexes,
y'l còs d'Indíbil hi hem baixat morintnos,
y l'hem besat, y sobre sa carn freda
la terra hi ha caygut y nostres llàgrimes.
Y al voltant, muts, aquells gegants de pedra
los uns per sobre'ls altres s'ho miraven.
Oh, gegants de la Patria, que heu sigut sempre,
com sempre més serèu voltant a Indíbil;
que forts com sóu es forta nostra Terra!

Aquests penyals són ara Indíbil i cal suposar que encara es poden veure o ens els podem imaginar: de fet, sembla que són el massís de Montserrat. Un altre cas d'irrupció de la contemporaneïtat en la tragèdia. Indíbil, ve a dir Guimerà, serà per sempre més visible entre nosaltres.

La mitificació del cos d'Indíbil és estrictament comparable amb la del cap de Mandoni. Al final de la tragèdia el cabdill és decapitat i el públic devia pensar en un altre cap d'un il·lustre patriota: Josep Moragues. En qualsevol cas, Guimerà probablement hi pensava: l'any 1887, en el volum *Poesías*, va publicar el poema *Lo cap d'en Joseph Moragas*, del qual Yxart diu en el pròleg al llibre que aquesta composició a Guimerà «li basta pera que se'l assenyali com l'autor patriota més enérgich del regionalisme». Guimerà, en el discurs que, com ja he recordat, va pronunciar a Lleida, deia:

Més no ha arribat, no, á la mar la testa inseputa de Mandoni; que á las nits jo la miro rodolant encara per la corrent d'aquest mateix

Segre, ab los cabells esbullats, ab los ulls oberts estranyament mirant las terras de las voras per ell desconegudas, cridant á glops entre la remor de les ayguas que bregant se l'enduhèn: «Oh terra meva! Oh terra dels meus fills! Ahont sou que no'm sentiú ni enloch vos trobo?». (Guimerà 1906: 337)

Entre el cos d'Indíbil sempre present perquè s'ha confós amb les pedres i el cap de Mandoni sempre amb nosaltres perquè ha romàs inseput la identitat és absoluta. Les darreres paraules de Mandoni abans de morir (III, 12) encara ressonen, si no en els hàbits polítics, sí almenys en el pensament mític:

oh, Terra
dels passats, y d'aquells que un altre dia
lliures seràn, qu'en heretatge's queda
la meva ànima ab tu... Vindrà una albada
que'l sol que surt te veurà gran, eterna,
venjada d'homeyers, y guardadora
de llibertat, d'honor, d'independencia!

Al llarg de la tragèdia se succeïxen generosament crides profètiques d'aquest estil, combinades amb una opulent imatgeria de carnatges i sang vessada. L'estil que en resulta se situa en un registre alt, que es devia considerar apropiat tant a l'èpica com a la tragèdia. Guimerà en fa un producte molt personal, amb juxtaposició d'elements lèxics dissemblants, amb associacions no explícites entre sèries diferents d'imatges i amb alternança de tons lírics i retòrics que es limiten mútuament. Amb els fragments que he citat, ens podem fer ja una idea d'aquestes tècniques; n'afegiré algun altre.

ACTE I, 9 (*Indíbil amenaçant Ròmul*):

y'ls boscos s'encendràn, y ses rehines
vos cremaràn les carns, y'ls rius per sobre
de vostres caps cabrejaràn, y a dintre
de vostres mars vos dragaràn per sempre.

(*Pausa curta. Gran emoció. Després seguirà parlant amb sentiment.*)

Y'ls temps vindran que als nins en les tranquiles
vores del mar los hi durà la escuma
un capell ò un escut com a petxines
de pexos que s'han mort. Y si a la orella
la conca hi posen sentiràn a dintre
brugit de guerra al lluny, mentres la mare
ab lo troç d'una llança potsé' escriga,
ab ells feliç, sobre la eterna sorra
lo nom tot gloria de la Patria lliure.

ACTE II, 5 (*Baàlia recordant els temps passats*):

y vinguda la nit, en la barraca
s'escoltava no més de part de fòra,
quan tots los cors serenament glatièn,
les ovelles belar, les fonts escórrers,
lo vent passar la mà a la cabellera
del bosch estràmpol¹⁹ que's remou de joya,
les aus porugues qu'esparvers somnien
y'ls llops als caus qu'emperesits udolen.

ACTE III, 9 (*Baàlia amenaçant els romans*):

Ah malfactors y lladres, qu'en les feres
han engendrat los homes! La sanch vostra
s'entolli y pugi, y badallant²⁰ en ella
vos hi ofeguèu boca terrosa!

¹⁹ Verdager *Canigó* 1886: «lo Clot de Moixeró verdós y ombrívol / de sos abets y pins entre les branques / los veu passar, com dues perdius blanques, / del estèril Cadí per lo crestall, / hont l'estràmpol isart per refrigeri / troba sols, ab lo líquen de l'altura, / les perles de l'aurora y l'aygua pura / de la font regalada del Cristall»; Guimerà *Andrònica* 1905: «perillosa la xurma! Oh no! Ab la esquerra / á cavalls més estràmpols he fet caure / de nassos en la pols. L'August desitja / sentir la veu fins del captayre. Asséures / vol en lo trono, y que tothom li duga / sa queixa ab lo front alt» (No apareix al *DIEC*).

²⁰ Cf. I, 4: «ans més valdria / que a tots dragant-nos badallés la terra»; *Curial e Güelfa* III, 16: «badalle la mar, e tota plena de boques llance spumalls»; J. Ruyra *Jacobé* 1902: «la terra roda al meu voltant... Al meu dessota l'abisme bada, com badallant, la seva gola immensa y sombrívola».

Les característiques de l'estil de Guimerà només es poden analitzar d'una manera aproximada, gairebé intuïtiva, ja que encara no disposem dels instruments lèxics necessaris. El conjunt de la bibliografia sobre el tema oscil·la entre la denúncia de les imperfeccions de lèxic, de sintaxi o de to i la defensa de les seves qualitats poètiques,²¹ però crec que una lectura atenta de molts passatges guimeranians porta a adoptar la segona posició, i que moltes de les presumptes mancances no són en realitat sinó la forma en què resulten plasmades les seves virtuts.

On això es veu amb més evidència és quan les característiques es descriuen com a defectes. Per tornar a Èsquil, hom recordarà la famosa paròdia del seu estil, també titllat d'ampul·lós, cantellut i imprecís, que Aristòfanes va fer a *Les Granotes*. Amb menys gràcia, Valentí Almirall es va entretenir a trobar defectes en els versos de Guimerà, comentant-ne alguns de *Mar i cel*. Ho escrivia a *La Veu del Centre Català*,²² mogut segurament pel despit però tocant una sèrie de qüestions que constitueixen una mostra prou representativa tant de la manera de fer de Guimerà²³ com de les raons que els seus detractors han presentat de vegades.

Almirall, després d'acusar Guimerà de plagiar, assegurava que, a més, el llenguatge literari de l'obra era defectuós o inconvenient. En donava exemples, trets de la primícia que en va oferir *La Publicidad*, començant pel monòleg de Saïd (I, 15):

sas duas primeras ratllas son ja una caiguda tremenda. Alló de:

«Vull veure al vanitós, com s'estarrufa:
un gall sense esperons y sense cresta»,

no ha sigut jamay digne del estil tràgich, ni te sentit gramatical.
Entre lo «veure» y lo «s'estarrufa», que son los dos verbs del período,

²¹ Sobre el llenguatge i l'estil de Guimerà, em semblen molt recomanables Miracle 1990, Ferran 1974, i especialment Vall 2000.

²² Almirall 1888. Se'n pot llegir la reproducció d'amplis fragments a J. Miracle 1958: 485-489.

²³ A part d'aquest argument de tipus general per justificar referir-me a *Mar i cel* breument en aquest context, em permeto recordar l'aproximació que Sagarra feia entre aquesta tragèdia i *Indibil i Mandoni* (cf. *supra*, n. 9).

no hi ha pas relació lògica. La imatge, precindint d'això, es mes digna de una gatada que d'una tragèdia neo-clàssica.²⁴

Volem passar per alt aquell «fello» de la quinta ratlla, que no sabem pas que hagi nascut a Catalunya,²⁵ i a la que fa dotze nos trobem ja ab un disbarat que no te dibuix. Alló de

«... negantnos,
fins per morir en pau un clot de terra»,

indica una ignorància tan supina del valor de las paraulas empleadas, que a no veureho imprés no podríam creure que ho hagués escrit qui dona obras al públich. Un «clot de terra», ni en català ni en rus ha servit jamay pera «morir», sino pera «enterrarhi», y no volém pas creure que lo senyor Guimerà no conegui la diferencia que va de la una cosa a l'altra. Pera morir, lo menos que's pot demanar es un «bossí de terra», un «raconet» encara que sigui en una establa; jamai un clot, que fore verdaderament poch cómodo.²⁶

Seguim avant, y passant per alt molts reparos, deturemnos en un vers que'ns sembla fins inverosímil, puig conté una caiguda mes tremenda que les que havem fet notar. Saborejintlo nostres lectors:

«encara avuy blanqueja
per tot aquella terra, ab las despullas
de nostres descendents. Els eran DROPOS
y al cap y al últim pobres...»

²⁴ A les edicions es llegeix «s'estorrufa», una forma també acceptada. Almirall s'equivoca en no reconèixer sentit gramatical a la frase, que és ben correcta; potser l'hauria entesa millor amb una forma com «vull veure com el vanitós s'estarrufa», però l'expressió de Guimerà guanya en contundència, en expressivitat i en naturalitat. D'altra banda, dir que l'expressió no és digna de l'estil tràgic no té cap sentit si no és que es defineix el gènere tràgic dintre d'uns límits estretíssims.

²⁵ És veritat, per més que en provençal sí que trobem testimoniat el mot amb el sentit de «traïdor». Es tracta, doncs, segurament d'un barbarisme, però que també es troba en molts altres autors de l'època, entre els quals Frederic Soler que, en aquells moments, era més aliat que mai de Valentí Almirall.

²⁶ El desig de ser graciós d'Almirall no aconsegueix enfosquir el mèrit de la imatge plasmada per Guimerà.

Prescindint de la falta gramatical del «blanqueja per tot», ¿no es veritat que 'ls DROPOS es un esclat verdaderament tràgich? ¿No es veritat que en la gatada parodia de la tragèdia clàssica s'hi troben pocas sortidas tan xistosas?²⁷

Continuant encara amb la quinzena escena del primer acte, Almirall, fent referència als versos «y ab sos petons creixia, en tant confosos / versicols del Coran y de la Biblia / despertant y dormint borbotejava», afegeix:

prescindim d'aquell «borbotejavan» per mes que ho fessin «despertant» y «dormint», puig ni sabem á qui «despertavan», á menos que lo tal «despertant» vulgui dir lo que no diu, ó sigui «estant deserts».²⁸

²⁷ Aquests versos no es llegeixen a les edicions de *Mar i cel*. No hi ha cap falta gramatical: no sé si Almirall trobava un problema en el «per tot» i esperava «per tota»; però «per tot» és clarament un adverbí. La censura a «dropos» és, un altre cop, estilística, donant a entendre que la paraula és un col·loquialisme indigne d'un registre alt. Però en aquests casos la decisió és prerrogativa de l'autor. Les raons que haurien pogut moure Guimerà a suprimir aquests versos en les successives edicions potser es poden entendre lleuint com continua Almirall: «pero ¿que hem de ferhi? Pera certs catalanistas, en Guimerà havia de posar á sa tragèdia lo sagell de son odi á Castella, y pera ferlo notar millor, res era mes á propòsit que una caiguda de tal magnitud. ¡May mes lograrán ja treures, los castellans, del damunt l'estigma d'aquell "dropos", no sigui sino per lo molt que sa inoportunitat lo fa ressaltar!». Guimerà potser va pensar que el qualificatiu era massa contundent, políticament i estilísticament, per deixar-lo imprès; però quan el va escriure segurament ho va fer precisament per la seva contundència. Almirall, sense voler-ho reconeix una de les grans virtuts de l'estil de Guimerà: la capacitat de fer inoblidable un vers o una expressió fets amb un material senzill però que, col·locat en el lloc oportú, crea un esclat que sorprèn i alhora sembla haver arribat a la forma que li era destinada. I per cert, al mateix número del periòdic, just abans de la crítica d'Almirall, hi ha un article signat per «los redactors de *La Veu del Centre Català*» on es llegeix (p. 116): «d'extrangers en lo Consistori ne hi há més d'un... Lo mateix Guimerà ¿es catalá per ventura? No senyors; cá! En Guimerá es *africá* ó sia *canari*; de fill de Catalunya no n'es pas». Aquesta repugnant afirmació és, em penso, el primer testimoni que addueix el lloc de naixença del poeta per fer-ne un problema; després, ha esdevingut un lloc comú de la crítica parlar del mestissatge per buscar en Guimerà el que no es busca en altres.

²⁸ És estrany el plural; tenint en compte que Saïd parla de la seva infantesa, el singular és el més lògic.

Abans de prescindir del «borbotejava(n)», prou suspecte de barbarisme, hauria estat millor que Almirall hagués suggerit de canviar-lo per «borbollejava(n)». Però el gruix de la crítica rau en l'ús del «despertant» no pronominal. El DCVB en dóna dos testimonis, de Verdaguer i de Ruyra, jutjant que són per influència castellana,²⁹ però cita al final el famós «desperta ferro» segons el testimoni de Muntaner. Coromines (DECLC) s. v. «despertar» no s'està de remarcar la incongruència i s'inclina a reconèixer-ne la genuïtat. En el text de Guimerà, el resultat final és, com assenyala Almirall, donar al verb el sentit de «estant despert(s)». Podem imaginar que, a partir d'una locució innòcua com «despert i adormit» per significar «tothora», Guimerà, amb el seu gust pels gerundis amb funció de participi present, arriba a un «despertant i dormint» on, «despertant», a més de ser no pronominal, experimenta un canvi semàntic de «(fer) sortir del son» a «trobar-se despert», marcant així una oposició neta amb «dormint», que sí que significa un estat continuat en contrast amb «adormir-se» que, com «despertant» és d'un significat puntual. En resum, els dos verbs funcionen inversament i el canvi operat per Guimerà és un cas d'analogia. És matèria opinable que es tracti d'un defecte, però en qualsevol cas és una mostra de la manera com Guimerà feia servir els recursos de la llengua.

Almirall censura encara un «damunt brillava la vista de mare y ... las estrellas»,³⁰ on no hi sé veure res de dolent. Més avall, cita, de l'escena novena del tercer acte, «jo sas entraynas ["entranyas" a les edicions] / estampiré pels murs», fent-ne el següent comentari del qual mantinc la puntuació: «ab lo qual lo senyor Guimerá indica que ab tot y fer tragèdies, no s'ha tractat jamay ab fusters ni mestres de casas, puig lo mes ignorant d'aquestos li hauria dit que la acció que significa lo verb "estampir," es precisament oposada á la de "lensar," ó "tirar," ó si's vol, "esclar" "en ó contra," no "per los murs," qualsevol cosa, encara que

²⁹ L'ús no pronominal també es llegeix en figures de la magnitud de Carner o Riba; aquest, a la primera edició de les *Elegies de Bierville*, escriu al final de la sisena elegia: «fins que despertareu com d'entre vivents per a un somni / entre adormits. Recordant; sense saber: recordant», mentre que a la segona edició fa el verb pronominal: «fins que us despertareu com d'entre vivents per a un somni / entre adormits. Recordant; sense saber: recordant».

³⁰ Presumiblement a la mateixa escena. No es llegeix a les edicions.

siguin entranyas». No sé per què Guimerà no va escriure «estamparé», que hauria donat un sentit prou correcte, i es va decantar per «estampiré», que, com diu Almirall, té habitualment un sentit més proper a «premeré». De tota manera, altres autors han usat el verb «estampir» amb el sentit de «llançar quelcom sobre un altre objecte i deixar-l'hi enganxat»; quant al règim preposicional, el «per» és infreqüent, però no inexistent: Guimerà segurament volia donar en conjunt la idea de llançar les entranyes de manera que ocupessin tota una superfície —d'aquí el «per»— i s'hi enganxessin; potser pensava que el verb «estampar» implicava només deixar una marca en una superfície limitada.

L'últim exemple adduït per Almirall és el «so l'amo del bordell que'ls aparia»;³¹ en censura l'obsenitat, sense raó.

En resum, Almirall critica allò de què Aristòfanes hauria fet burla: anomalies lèxiques, desplaçaments semàntics, girs sintàctics sorprenents, inconseqüències lògiques, etc. De fet, res d'estrany en un poeta, tot i que, en el cas de Guimerà, molts d'aquests recursos solen tenir una funció expressiva que va a favor del tema.

Per acabar, podem retornar al poema de 1875 i extreure'n exemples que il·lustrin les característiques esmentades. Abans, però, val la pena fer dues observacions de caràcter general. La primera, és la gran quantitat de gerundis, una bona part dels quals funcionen com a participis presents, que hi apareix: més de trenta en un conjunt de 144 versos; com ja he dit, a les tragèdies de Guimerà també s'observa el mateix fenomen, encara que, evidentment, amb menys profusió. La segona observació és més aviat una curiositat, però que pot tenir algun interès: almenys en tretze ocasions el DCVB cita alguna paraula del poema com a testimoni de les respectives entrades. El fet potser ensenya més sobre els redactors del diccionari que no sobre Guimerà, però com a mínim indica que el lèxic és prou interessant perquè hagi merescut l'honor de la citació. Podria haver-n'hi, és clar, alguna més: jo m'he fixat en les paraules que em semblaven dignes d'algun tipus d'estudi; entre aquestes, no hi ha quasi cap barbarisme flagrant.

³¹ Acte II, esc. 11: «soch l'amo del bordell que'ls apario» a les edicions. El canvi a tercera persona en la citació d'Almirall deu ser un error; la primera persona fa l'expressió més difícil i millor.

Els exemples presentats són una selecció i, per tant, no pretenen servir d'anàlisi del poema. Però sí que valen com a mostra extensible, a més, a la resta de l'obra de Guimerà.

A. ANOMALIES LÈXIQÜES:

(II, 5) «ensá'ls nafrats agonejant s'unglejan». El DCVB cita com a únic testimoni del verb «agonejar» aquest lloc de Guimerà. Cf., també, J. Coromines DECLC, s. v. «angúnia»: «els neologismes *agonejar*, *agonejant*, introduïts per algun escr. Renaix., no han estat acceptats». Però el verb arriba fins al segle xx i es pot llegir a Carner.

(III, 6) «sayons»: probablement barbarisme (però III, 9 «botxins»). Vegeu-ne una curiosa explicació a J. Coromines DECLC, s. v. «saig».

(III, 9) «ropatge»: també barbarisme, però usat, entre altres, per Costa i Llobera i per R. Casellas.

B. DESPLAÇAMENTS SEMÀNTICS:

(I, 5) «las armas totas, refregantse, dringan». La forma pronominal en «refregantse» és insòlita, i el sentit es fa una mica estrany. Potser hi ha influència de l'esp. «refriegar».

(I, 9) «Mandoni'l ferro ha tremolat». Citat per DCVB, que assenyalava la influència de l'esp. «tremolar».

(II, 1) «soldats ja vells la fosquetat regiran». És possible que aquest ús de «regirar» hagi estat pres del llatí, però no he trobat cap passatge en què es pugui assegurar que Guimerà s'hagués inspirat.

C. GIRS SINTÀCTICS SORPRENENTS:

(II, 6) «Y alsan las picas ensangnadas testas; / y'l pes dels morts esllavissant las rocas / carros y bous y máquinas de guerra / de timba en timba'ls rierals s'emportan». El subjecte és «rierals»; l'ús de «esllavissant» com a no pronominal i transitiu és insòlit: DCVB cita el vers com a únic exemple. El sentit és doncs que els rierals s'emporten el pes dels morts que esllavissa [s. e. «fa que s'esllavissin», amb valor factitiu?] les roques. «Carros y bous y máquinas de guerra» es pot interpretar com a complement directe o bé de «esllavissant» o bé de «s'emportan»: crec que Guimerà volia això segon. Però la frase continua essent estranya i sorprenent. Seria un error voler-la fer més fàcil puntuant després de «rocas».

(III, 1) «Herda, *vale*:l sol de ta grandesa / s'ha post per sempre en mitj la nubolada; / la Mort ab toga dels inichs procònsols / los peus sangnosos en ta cendra escalfa!». L'anàlisi dels dos últims versos ha d'interpretar «la Mort» com a subjecte, i entendre com a complement directe «dels inichs procònsols / los peus sangnosos», ja que no sembla que aquí s'hagi de parlar de la mort dels procònsols. Però l'ordre d'aparició dels components de la frase porta, en primera instància, a interpretar «dels inichs procònsols» com a complement de «Mort». A més, la «toga» s'atribueix naturalment als «procònsols», mentre que aquí ha d'anar amb «Mort».

D. INCONSEQÜÈNCIES LÒGIQUES:

(II, 4) «Y s'ou lo ferro masegá'ls arnesos, / los darts, bronzint, en los pitrals rebotre; / las carns obrirse al tall de las espasas; / cruixir las llansas y xiular las fonas». Almirall hauria pogut dir que és molt difícil que es pugui oir com s'obre la carn enmig d'altres sorolls realment forts com els que fan els metalls quan topen violentament entre ells.

(II, 11) «Un crit d'esglay en lo combat s'aixeca, / y allá van sos guerrers, fugint sens ordre». Si els guerrers fugen sens ordre, no poden anar «allà», que vol dir un lloc precís (podria dir algú, suposo).

Bibliografia

- ALMIRALL, VALENTÍ (1888). «Mar y Cel. Trajedia de d. Angel Guimerà», *La Veu del Centre Català*, 25 de febrer de 1888, 116-120.
- A *profit del monument al Patriarca de Catalunya Àngel Guimerà*, (1924). Barcelona, Llibreria Italiana, [1924?] (Col·lecció «La comèdia catalana».)
- BALAGUER, VÍCTOR (1863). *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, vol. V, Barcelona, Lib. Salvador Manero.
- CODINA I VALLS, FRANCESC (2000). «El mite històric d'Indíbil i Mandoni en l'obra de Guimerà», dins Josep Maria Domingo i Miquel M. Gibert (ed.), *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 115-131.

- ESCLASANS, AGUSTÍ (1968). [Pròleg] «Píndaro y su poesía», dins PÍNDARO, *Himnos triunfales*, Barcelona, Iberia, 1968.
- FÀBREGAS, XAVIER (1986). «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, Ariel, 543-604.
- FARRÉS, PERE (2000). «La tragèdia en el procés de "Renaixença" del teatre culte del segle XIX», dins Josep Maria Domingo i Miquel M. Gibert (ed.), *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 495-512.
- FERRAN DE POL, LLUÍS (1974). «Breu antologia de Guimerà poeta», dins AA. VV. *Àngel Guimerà (1845-1924)*, Barcelona, Barcino / Fundació Carulla-Font, 82-98.
- FONT I SAGUÉ, NORBERT (1900). *Breu compendi de la historia de la literatura catalana*, Barcelona, La Catalana.
- GUIMERÀ, ÀNGEL (1887). *Poesías*, Barcelona, Joan Almirall.
- , (1906). *Cants á la Patria*, Barcelona, La Renaixensa.
- , (1917). *Indíbil y Mandoni*, Barcelona, La Renaixensa.
- , (1920). *Segon llibre de poesies*, Barcelona, La Renaixensa.
- , (1975). *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta.
- MIRACLE, JOSEP (1958). *Guimerà*, Barcelona, Aedos.
- , (1960). *La restauració dels Jocs Florals*, Barcelona, Aymà.
- , (1990). «El llenguatge d'Àngel Guimerà», dins Íd., *Àngel Guimerà, creador i apòstol*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 165-177.
- MOLAS, ISIDRE (1972). *Lliga catalana. Un estudi d'Estasiologia*, Barcelona, Ed. 62.
- MONCUNILL, NOEMÍ (2005). *Indíbil i Mandoni i Àngel Guimerà: el rerefons d'un tema literari*, Barcelona, Universitat de Barcelona, [treball de recerca inèdit tutelat per J. I. García Armendáriz.]
- ORS, EUGENI D' (1996). *Glosari 1906-1907*, a cura de X. Pla, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIBA, CARLES (1934). «Notícia preliminar» dins ÈSQUIL, *Tragèdies*, vol. III, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- ROCA, JOSEP (1875). «Memoria del Sr. Secretari del Consistori D. Joseph Roca i Roca», dins *Jochs Florals de Barcelona... MDCCCLXXV*, Barcelona, La Renaxensa.
- ROVIRA I VIRGILI, ANTONI (1936). *Resum d'història del catalanisme*, Barcelona, Barcino.

- SAGARRA, JOSEP MARIA (1948). «Pròleg», dins ÀNGEL GUIMERÀ, *Obres selectes*, Barcelona, Selecta.
- , (1954). *Memòries*, Barcelona, Aedos.
- SALVAT, RICARD (1974). «Algunes bases crítiques per a una possible reestructuració dramàtica de l'actual teatre de Guimerà», dins *Àngel Guimerà (1845-1924)*, Barcelona, Barcino / Fundació Carulla-Font, 18-56.
- SUBIRÀS, MARÇAL (2000). «Àngel Guimerà vist pels noucentistes», dins Josep Maria Domingo i Miquel M. Gibert (ed.), *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 285-300.
- TARRADELL, MIQUEL (1968). «Prehistòria i antiguitat», dins F. Soldevila (dir.), *Història dels catalans*, vol. I, Barcelona, Ariel.
- VALENTÍ, EDUARD (1973). *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel.
- VALL, XAVIER (2000). «La poesia històrica d'Àngel Guimerà», dins Josep Maria Domingo i Miquel M. Gibert (ed.), *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 307-332.
- WEST, MARTIN L. (2000). «Iliad and Aethiopsis on the Stage: Aeschylus and Son», *Classical Quarterly* 50, 2, 338-352.
- YXART, JOSEP (1887). «Pròlech», dins ÀNGEL GUIMERÀ, *Poesias*, Barcelona, Joan Almirall.
- , (1974). *Àngel Guimerà*, a cura de Rosa Cabré, Barcelona, Edicions 62, 19-66.

EL SENTIT ÈPIC DE LA MÚSICA:
DE WAGNER A FELIP PEDRELL I ENRIC MORERA
NOTES PER A UN DEBAT

XOSÉ AVIÑOIA
Universitat de Barcelona

Per tractar del sentit èpic de la música en els anys del tombant de segle XIX al XX és ineludible referir-se a Wagner, considerat entre els més desperts intel·lectuals del moment com a portaveu d'una manera de veure el món i de creació artística. Sense entrar en detalls, perquè en general són coneguts, recordem tan sols alguns dels trets de la seva obra, de temàtica medievalitzant (*Tannhäuser* o *Lohengrin*), renaixentista (*Die Meistersinger von Nürnberg*), cosmogònica (*Tetralogia*) i llegendària (*Der fliegende Holländer* o *Tristan und Isolde*). En tota la seva obra apareix la grandiloqüència i la transcendència pròpies del sentit èpic de la vida, la lluita contra la injustícia de *Rienzi* (1842), la recerca de l'amor pur a *Der fliegende Holländer* (1843), el sentit de la penitència i del pelegrinatge a la recerca del perdó a *Tannhäuser* (1845), la defensa de l'oprimida i la consciència de ser elegit per a una gran causa a *Lohengrin* (1850), la passió desafortunada que porta a la mort a *Tristan und Isolde* (1865), la preeminència de l'art alemany a *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), la història massa terrenal dels déus i llur decadència definitiva a la *Tetralogia* i, finalment, la vocació espiritual i el servei als grans ideals representats pel Graal a *Parsifal* (1882).

Wagner representa el moment més intens del sentit èpic de la vida barrejat amb la pretensió de reescriure la història alemanya fonamentant-la en aquests episodis. Per això es val de l'ús de símbols medievals com l'espasa, la promesa, la paraula, el càstig i l'amor salvífic; d'una música grandiloqüent i molt personal, que molts compositors van intentar emular, basada en la denominada "melodia infinita" o música que acompanya el cant recitat prosòdicament des de l'inici fins a la fi de l'òpera; de l'íntima relació

entre música, text i altres elements de l'espectacle; i, per descomptat, d'un projecte de cost molt elevat que necessità l'ajut del rei Lluís II de Baviera. Sense el suport de Còsima i del moviment expressivista (Liszt, Bruckner) enfront dels formalistes (Schumann, Hanslick, Brahms, etc.) el projecte wagnerià no hauria superat la primerenca indiferència del públic; finalment, però, acabà per seduir-lo plenament. En qualsevol cas no deixà indiferent, especialment a Catalunya on wagnerians i antiwagnerians s'enfrontaren durament.

Influència a Catalunya

Catalunya és la zona en què l'esperit èpic wagnerià encaixà millor. De bell antuvi, la Renaixença buscava imaginar un país culturalment i políticament autònom, i d'aquí ve que es possessin en moviment accions culturals tan singulars com la creació del teatre d'òpera més gran d'Europa, el Liceu (1847), i la restauració dels Jocs Florals (1859), i que l'Exposició Universal de 1888 fos la porta de la transformació de la ciutat. El creixent sentit nacionalista, la força mítica de l'època medieval i una sòlida consciència de la vàlua com a país no reconeguda pels espanyols encaixava amb el convenciment que el poder polític català va tenir la seva època durada en l'antigor.

D'altra banda, en els cercles culturals més compromesos existia un refús frontal a les estètiques vigents a l'estat espanyol, sarsuelisme, folklorisme embafador, incultura musical i artística, etc. I es mirava cap a Europa i en especial cap a Bayreuth, seu del wagnerisme, que es considerava peça clau de la renovació artística. Aquesta posició pren cos en l'enfrontament que hi ha, en bona part de la crítica musical, entre el punt de vista dels que "miren cap al nord", com Morera (Wagner), i els que miren cap a la tradició "semítica" espanyola, àrab o jueva,¹ que en certa manera seria representada per Pedrell, compositor tradicionalista que encarnava, així, el concepte d'espanyolisme en música.

¹ Cal recordar que l'adorat Wagner havia escrit el 1850 *Die Juden und die Musik* (reconsiderat amb més acritud el 1869), on atacava durament el poder cultural dels jueus.

Jaume Brossa i Roger comentava, a propòsit de *Por nuestra música* de Pedrell:

Nosaltres girarem els ulls vers el Nord; nosaltres depurarem el nostre gust escoltant els cants de la meditació del geni de l'espècie estampa en la *Venusberg*, ens confondrem extàticament amb l'ànima de l'univers en el *Parsifal*, ens seduirà l'aliança de l'Amor i la Mort en el *Tristany i Isolda*, i ens revifarà la riallada homèrica que com centella fogueja en *Els Mestres Cantaires de Nuremberg*.

Vostè festegi amb les seves *Zoraidas* i *Lindarajas*, dirigeixi els seus planys d'anyorança als califes de Còrdova, endreci *playeras* al rei moro de Granada: mentrestant, des de la nostra música indo-germànica ens compadirem de vostè al veure que cultiva la música semítica, fent-se *il rinnegato* i encensant-se amb l'art d'una raça inferior. (Brossa 1893: 95)

El contacte català amb Wagner

Com és sabut, la primera vegada que es va escoltar Wagner a Espanya fou al bell mig d'un concert a mitjan juliol de 1862, la *Marxa dels peregrins* del *Tannhäuser*. Després d'aquest encontre, els que el seguiren tingueren un altre caràcter. La revista *La España Musical* va publicar diversos articles de Felip Pedrell (1841-1922) sobre Wagner (Pedrell 1868; íd. 1872) i en els anys 1873-1874 va aparèixer a la premsa alguna informació sobre la pretesa formació d'una Societat Wagner, en la qual treballaven els primers wagnerians coneguts: l'editor Andrés Vidal, Pedrell, el director Joan Goula, el metge Josep de Letamendi, l'estudiant de medicina Joaquim Marsillach i el músic Anselm Barba. Marsillach i Barba van viatjar a Bayreuth per assistir a l'estrena de *Parsifal* i, segons sembla, van formar part del cercle íntim del compositor.

J. Marsillach, un dels més fervents defensors de Wagner, va difondre l'ideal wagnerià a través de la publicació de diverses obres sobre el compositor de Bayreuth, entre les quals l'opuscle *Ricardo Wagner*, amb pròleg del metge Josep de Letamendi:

Wagner dio un paso más: miró la ópera, donde el tono, al par que en el poema coreográfico el gesto, rompe cual mongolfiero la amarra que lo sujeta, y raudamente sube por los aires de la libertad artística, y, al verle de puro libre esclavo de los vientos, y próximo a perderse, intentó hacerlo otra vez cautivo, a fin de asegurarle una libertad razonable y perenne. El genio del artista filósofo ardió en estro; en alas de su inmensa capacidad se echó a volar y, cogiendo el cabo roto de la amarra, lanzóse a gobernar el globo con hercúleo y diestro puño. Y dijo Wagner: aquí no hay más música que el modo musical adecuado, ni más modo adecuado que la expresión de la conciencia de los personajes.

Aquí no hay más acción legítima que la epopeya; puesto que sólo ella legitima la conversión del tono verbal en música.

Aquí no hay que emplear el modo musical al servicio mutativo de los fenómenos de la naturaleza: no. Los truenos se remedarán con truenos; con rayos los rayos; la aurora con celajes y la aguas de los torrentes con reales y verdaderos saltos de agua. La música sólo expresará [...] las emociones que el influjo de esos estados de la naturaleza provocan en el espíritu: pues no es lo mismo pretender la ridícula puerilidad de imitar con la orquesta las retozonas nubecillas que matizan la aurora, que expresar el agrídulce sentimiento que en el alma despierta ese simultáneo retorno de la alegría de la luz y de la pena del trabajo. (Marsillach 1878: 26)

La fascinació pel caràcter èpic, que es manifestava en la simplicitat i la grandiloqüència, és evident. Marsillach incorre en errors històrics constants derivats d'aquesta tendència a la simplificació; la manera com descriu la trajectòria vital de Wagner, amb apriorismes característics com fer referència a uns prolegòmens desgraciats que fan més gran l'èxit final, o a la ceguesa dels contemporanis de no descobrir la genialitat de l'autor a l'instant, adoben el terreny per a la defensa del geni:

En lo referente al asunto, Wagner ha procurado dos cosas: darle carácter nacional, lo cual siempre es laudable, y que sea esencialmente musical. Para conseguirlo busca la inspiración en el mito legendario de Alemania. *La epopeya popular*, esas tradiciones románticas y sencillas, esas baladas germánicas llenas de idealismo y melancolía, las poéticas creaciones de la mitología septentrional, son los

asuntos en que el estro musical puede desplegar sus alas con mayor libertad, por ser la música la más ideal de las artes bellas. (Marsillach 1878: 60-61)

A partir d'això, el terreny va quedar adobat. Els famosos "Paqueñus", grup que es reunia per alimentar debats sobre música i escoltar música de cambra a Gràcia (entre els quals hi havia Pompeu Fabra, Jaume Brossa i Roger, Alexandre Cortada, etc.) van fer possible la primera entitat wagneriana, l'Associació Wagneriana (1901), pionera del seu gènere a Espanya i una de les primeres del món. Joaquim Pena (1873-1944), Jeroni Zanné, Salvador Vilaregut, Miquel Domènech i Espanyol i molts altres eren darrere un projecte que justificava davant els possibles associats el següent:

S'imposava, en realitat en Barcelona, la creació d'una Societat d'aquesta índole. Les extraordinàries aficions musicals del nostre poble i el gran nombre d'entitats que per al seu cultiu existeixen ja, són motiu que, sortint-se l'art de la música del mer i equivocat concepte de diversió, despertí en els afeccionats l'estímul per al seu estudi seriós i els decideixi a agrupar-se per a millor realitzar en comú els seus propòsits.

I indicava:

- (1) L'objecte de l'Associació Wagneriana és el de reunir en un sol grup tots els admiradors de l'Art de Ricart Wagner per a la realització dels fins següents:
- (2) Estudiar a consciència l'obra wagneriana per mitjà de l'anàlisi poètica, musical i filosòfica de les obres escèniques i teòriques de R.W., així com de totes les que directament o indirectament hagin tingut influència o hagin vingut a ser-ne una derivació.
- (35) *Queda rigorosament prohibit tractar de tota matèria política o religiosa que sigui aliena a les prescripcions de l'article 1º dels estatuts. També es prohibeixen tota classe de jocs i d'actes que desdiguin de les regles de la cultura. (Estatuts de l'A. W.)*

A diferència d'altres institucions creades amb anterioritat, la Wagneriana era un centre de debat musical que evitava els temes

polítics i religiosos per llur delicadesa així com altres activitats pròpies dels casinos. Wagner ja estava en marxa a Catalunya. I les paraules dels seus patrocinadors descrivien un país més imaginari del que no es pensaven perquè, a desgrat seu, la població continuava preferint Verdi, la sarsuela castellana i les manifestacions sonores populars de caràcter ballable.

Amb anterioritat a la creació de la Wagneriana hi havia hagut altres manifestacions favorables al conreu artístic i musical de l'èpica. Balaguer, en la seva condició de romàntic, va dedicar bona part de la seva vida a l'estudi de la història nacional del seu país i a la defensa de la llengua i la identitat catalanes. D'aquí ve la seva ordenació dels carrers de Barcelona, estretament vinculats amb la història de la Catalunya gloriosa, i *Els Pirineus*, poema èpic que Felip Pedrell cuità a musicar i presentar al Liceu en forma d'òpera a l'estil wagnerià.

S'esmentava abans la rivalitat entre Morera i Pedrell, representants, segons el primer, de la música moderna i l'antiga. Però Pedrell féu molt per la introducció de Wagner a Catalunya, formant part de la primitiva i nonada Sociedad Wagner i a través de les seves primeres òperes estrenades al Liceu, com *L'ultimo abbenzeraggio* (1874) i *Quasimodo* (1875), a desgrat de la publicació d'un manifest a favor de la música espanyola, *Por nuestra música* (1891), on comenta *Els Pirineus*, la seva distribució en tres parts (trilogia) a imitació de la *Tetralogia* wagneriana, idea wagneriana de la supremacia de la comunicació d'ideologia en detriment de la satisfacció primària de la música.

Per la seva banda, i sense l'ampul·lositat pròpia de Pedrell, Enric Morera, que havia tingut una infantesa èpica corrent a cavall per la pampa argentina i que havia recalat a Brussel·les per estudiar música, va saber transformar la grandiositat wagneriana en uns productes més assequibles al gran públic i fou en vida un músic molt popular, com queda palès en la pel·lícula *Barcelona 1926*, que ens mostra escenes de la vida quotidiana i en remarca la popularitat.

Per començar, va presentar-se a Barcelona amb una *Introducció a l'Atlàntida* (Concerts Nicolau-1892) que tenia tot l'aspecte de ser l'obertura d'una obra més ambiciosa, basada en el poema èpic de Mossèn Cinto. El caràcter musical és viu, vigorós i wagnerià, imitant els efectes atmosfèrics d'una natura desfermada.

Amb *La fada* (Sitges, 1897), basada en l'obra homònima de Jaume Massó i Torrents, una llegenda pirinenca treta dels *Croquis pirinencs* que representava les rivalitats entre el camp i la ciutat, dirimida per la intervenció extraordinària d'un ésser aquàtic malèfic, la fada, Morera aconseguia un producte breu però plenament wagnerià tant en el fons com en la forma, l'estrena de la qual fou un veritable èxit que congregà bona part de la intel·lectualitat al poble mariner de moda d'aquells anys. L'estrena de *La fada* quedà en l'imaginari col·lectiu com una fita lamentablement no reeditada. Quan per a la commemoració del cinquantenari de la mort del compositor es reposà en escena l'òpera, es féu tan malament que el mite s'esfondrà, probablement sense remei.

Morera continuà en el camp de la lírica amb productes trets de la història catalana, com *El comte l'Arnau* (Espectacles Audicions Graner, 1905) amb més de dues-centes representacions, *Empòrium* (Liceu, 1906) i *Bruniselda* (Liceu, 1906). Sense oblidar la seva producció menor presentada en forma de projecte institucional sota el nom de Teatre Líric Català (1901 i 1905-1908) per mostrar la voluntat de fonamentar una tradició musical popular amb temàtica catalanesca.

El compositor buscava, com tots els que intentaven el teatre líric, proveir de temes populars la cultura musical del moment, però, en el seu cas, sense perdre de vista la pròpia tradició catalana, generalment assentada en l'època medieval.

No fou l'únic. Joan Lamote de Grignon presentà *Hespèria* (Liceu, 1907), sobre la temàtica d'Indíbil i Mandoni i de caràcter patriòtic, compost amb estructures de leitmotiv wagnerians; Jaume Pahissa, un compositor més jove amb una clara voluntat de superar el wagnerisme, també acudí a la temàtica historicoèpica a *Canigó* (1910) i *Gal·la Placídia* (1912).²

² Altres autors lírics d'aquells anys foren Isaac Albéniz (1860-1909), que va musicar *The Magic Opal* (1893), sobre llibret d'Arthur Law, *San Antonio de la Florida* (1894), amb text d'Eusebio Sierra, *Henry Clifford* (1895) i *Pepita Jiménez* (1896), sobre text de Money Coutts, aquesta darrera inspirada en Juan Valera. Enric Granados, que també va intentar el gènere menor amb *Blancaflor* (1898), *Petrarca* (1899), *Picarol* (1901), *Follet* (1901), *Gaziel* (1906) i *Liliana* (1911); i Amadeu Vives, amb obres com *Artús* (1894), òpera de Sebastià Trullol i Plana, *Euda d'Uriach* (1900), sobre text de Guimerà,

Víctor Balaguer i Mossèn Cinto van contribuir amb la seva activitat poètica a construir les grans epopeies literàries catalanes, que van ser musicades molt ràpidament per Morera i Pahissa. Tal volta, però, el que li faltà a l'epopeia catalana foren mitjans artístics i econòmics per consolidar el moviment. També mancà una major anuència en el projecte. Cap a finals de la primera dècada del segle xx aquests ideals ampul·losos i historicistes deixaven pas a uns altres, també historicistes però centrats en el mediterranisme. Wagner quedà relegat i amb ell els autors literaris catalans que l'havien emulat. Els músics que se la van jugar en el procés van haver de canviar d'estètica i ho feren dignament. No en va aquests primers anys del segle xx són considerats pel que fa a la música catalana l'edat d'or, amb noms com els ja esmentats Pedrell o Morera, però també Lamote de Grignon, Tolrà, Mompou, Blancafort i un llarg etcètera.

Bibliografia

- B[ROSSA I ROGER, JAUME] (1893). «Ateneu Barcelonès: Conferències del Sr. Pedrell», *L'Avenç*, 2a època, any V, núm. 6, 31 de març, 94-96.
- MARSILLACH LLEONART, JOAQUIM (1878). *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico... Con un prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*, Barcelona, Teixidó y Parera.
- PEDRELL, FELIP (1868). «La Música del porvenir», *Almanaque de "La España Musical"*.
- , (1872). «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner», *La España Musical*, núm. 295, 300, 302, 303, 306 i 309.

Don Lucas del Cigarral (1899), *La preciosilla* (1899), *La luz verde* (1899), *La fruta del tiempo* (1899), *El rey de la Alpujarra* (1899), *Campanas i cornetas* (1900), *El escaló* (1900), *Viaje de instrucción* (1900), *La balada de la luz* (1900) i *Polvorilla* (1900), dins del gènere sarsuelístic i estrenades ja a Madrid.