TENDÈNCIA TEATRALITZANT I MOBILITAT EXPRESSIVA EN L'ODA «A BARCELONA» DE JACINT VERDAGUER

Miquel ARIMANY

En el nostre llibre d'aparició immediata a la data d'aquesta comunicació, intitulat *Aspectes de nova observació en l'obra poètica de Jacint Verdaguer*, hem dedicat l'assaig de major extensió a la perquisició al llarg de l'*opus* poètic verdaguerià d'una tendència teatralitzant que hi tenim observada. En aquesta breu comunicació farem el mateix però cenyint-nos a l'oda «A Barcelona», amb una prèvia exposició, però, referent a aquesta tendència i a la seva evolució fins als tipus de manifestacions que se'n fa a l'oda.

No pretenem, doncs, fer cap valoració de l'oda «A Barcelona» de caràcter literari ni de cap altre tipus, sinó simplement assenyalar-hi i resseguir-hi aquesta característica teatralitzant, que en l'evolució de la seva manifestació comporta també una marcada mobilitat expressiva.

Parlar de tendència teatralitzant en una obra que no és pas dramàtica, en el sentit de teatral, sinó poemàtica, suggereix l'existència i encara més l'abundor de diàleg.

I certament que el diàleg abunda en l'*opus* poemàtic verdaguerià. Però això sol no ens faria aplicar-hi l'apellatiu de teatralitzant —en l'època de Verdaguer són molts els poetes que en llur producció fan ús del diàleg, i no ens atreviríem pas a aplicar-los-el—, si no fos per certes circumstàncies especials dels diàlegs verdaguerians i per certs elements amb què s'incrementen i complementen o es redueixen a expressions exclamatives que serven però la intencionalitat de diàleg. Elements que en el cas de l'oda «A Barcelona» prenen una absoluta preponderància sobre el diàleg pròpiament dit.

Però abans d'entrar en la consideració detallada de l'existència d'aquests elements teatralitzants —diàleg pròpiament dit i fórmules declamatòries o apellatives— en l'oda, comencem per fixar-nos uns moments en el que, per al nostre objecte, podríem anomenar diàleg en la seva formulació pura.

Potser podríem convenir que el diàleg en la seva forma universalment emprada —i perdoneu-me l'atreviment de la definició— és una mena de ping-pong verbal jugat bastant plàcidament. És el diàleg que impera en el recull de publicació pòstuma i escriptura primicera batejat com a *Jovenívoles*, indubtablement per influència o bé per impuls de la cançó popular, encara que allí mateix ja es va diversificant en una sèrie de modalitats, que després exposarem, i que tenen continuada expressió tot al llarg de l'obra poètica de Verdaguer, obeint, ens atrevim a dir que també indubtablement, a

un propi impuls teatralitzant que actua transformant de diversa manera el tipus de diàleg que li ha estat ofert com a model.

Però si ens referim al que en dèiem diàleg en estat pur —potser seria més exacte dir-ne en pura formulació—, el trobem en expressió màxima d'idoneïtat i d'altesa de qualitat en el poema escrit independentment i incorporat després en funció d'epíleg a *Canigó*, «Los dos campanars», en la part constituïda per l'intercanvi de planyívoles confidències dels campanars de Sant Miquel i Sant Martí —deixant a part, ara, la introducció a llurs parlaments, que adopta una de les formes del que en diem apellació i que, com resta dit, inventariarem després. Placèvola, pausada forma de diàleg aquella, malgrat que constitueixi un punyent plany enyorívol i que, en altres circumstàncies o en ús d'altres autors, pugui expressar sentiments violents, cosa per a la qual demanem que els nostres oïdors o lectors no passin per alt que hem dit «forma», és a dir quelcom que afecta l'estil, però amb absoluta independència del contingut expressat.

Però passem endavant, i abans de fer-ho deixem establert que l'abundor de diàleg en les *Jovenívoles*, en proporció superior al que trobem en la resta de l'obra poètica, tot i restar a major proximitat de la influència de la cançó popular, ens testimonia com la tendència teatralitzant és una característica intrínseca de l'esperit de Verdaguer. I ens ho testimonia encara el fet que, essent a tanta distància el text de les *Jovenívoles* en forma i qualitat del de la resta d'obra poètica, cosa que implica l'abandonament de bona part de les seves característiques, aqueixa de l'expressió teatralitzant es faci perdurable tot al llarg de l'obra, transformant-s'hi i donant naixença a diverses formes molt més el·líptiques, d'expressió igualment, si no més, teatralitzant, que són, com hem indicat, les que abunden en l'oda objecte de la nostra exposició.

Però si hem al·ludit o enunciat la qualitat teatral del diàleg verdaguerià, bo serà fixar-nos en la gran disparitat d'allò que ens manifesta el diàleg de tipus novel·lístic i el de tipus teatral, que és, aquest segon, aquell al qual hem d'inscriure els diàlegs verdaguerians i fórmules annexes.

El diàleg novel·lístic ve a ésser com una il·lustració complementària del text narratiu intercalada en el seu decurs. El diàleg, en la novella, expressarà correspondències (coincidents o discrepants) entre dos personatges, punts de vista, disquisicions, etc., però mai no serà encarregat de l'expressió essencial, vertebradora de l'acció de l'obra. El diàleg teatral és essència, medulla, d'aquesta acció. El diàleg teatral és corporeïtzador, qualitat que tenen eminentment els diàlegs i les formes d'expressió més el·líptiques que Verdaguer en deriva. Els diàlegs novel·lístics sempre inciten en la nostra imaginació unes formes corporals molt més vagues que no les que hi susciten els diàlegs teatrals. (Després veurem com les formes d'expressió derivades del diàleg que hi ha en l'oda «A Barcelona» tenen poderosíssima aquesta força). És obvi que per llur pròpia essència constitutiva, els personatges d'un diàleg teatral, els veiem actuar. I com i com i tant i tant ens resulten actuants els personatges que sorgeixen en la poemàtica verdagueriana, hauríem de dir sovint irrompent en el curs d'una narració. I amb tanta abundor i proximitat els uns

dels altres en l'exposició, que dota el conjunt, que li fa adquirir una accentuada mobilitat de poderosa força expressiva.

Perquè Verdaguer no es limita a fer parlar dos personatges, sinó que sovint es converteix en personatge ell, dirigint-se a nosaltres o a algun dels personatges que crea, o fent que aquests, a part de dirigir-se entre ells, se'ns dirigeixin a nosaltres, etc. Ja ho veurem. I diríem que sempre Verdaguer hi és enmig, incitant-los, comminant-los, movent-s'hi i removent-s'hi, dirigint-se ara a aquest i adés a l'altre, i induint-los a expressar-se de tal manera que de vegades la simple exposició assumeix el caràcter de rèplica. («No —respondrà ma pàtria— de mi i la mar és filla»).

Perquè les formes de diàleg o les expressions elíptiques participen d'una gradació que passa de la simple exposició o manifestació a l'exterioització d'un desig o voluntat («Sant Jordi de l'Audiència vol veure Santa Clara / l'antic palau dels Comtes enyora el del Consell»), una ordre («Oh! aterra eixa cortina de cases que separa / l'estàtua de don Jaume del seu reial Tinell»), una recomanació, una imprecació, una comminació, etc., formes a les quals, en llur diversitat, aHudim amb el terme apeHació que, no podent coincidir amb totes per causa d'aquesta diversitat, és el que hem trobat més proporcionalment distant de totes elles.

Pot donar una idea d'aquesta diversitat la llista gradacional d'a) fins a h) que hem pogut arribar a establir en l'estudi esmentat, des del diàleg simple a les combinacions més complexes i que troben quasi tota manifestació ja des de la primeria del poeta en les *Jovenívoles*:

a) Poemes constituïts per un diàleg entre personatges.

b) Poemes constituïts per una apeHació al públic feta per l'autor o bé pel protagonista.

c) Poemes on l'apeHació és feta per l'autor a un personatge.

d) Poemes on es combinen les formes b) i c), o sigui que l'autor hi apeHa ara el públic, ara un personatge.

e) D'apeHació del personatge a coses i éssers que l'envolten.

f) Alternància d'una part narrativa amb alguna de les formes de diàleg o d'apeHació directa, amb narració feta per l'autor.

g) Un cas semblant, però amb la narració feta per un personatge.

h) Poemes constituïts per diversos apartats sencers que desenvolupen cada un alguna d'aquestes formes i constitueixen en el conjunt petits quadrets dioràmico-escènics.

Ara bé, aquestes manifestacions en la primeria del maneig per part de Verdaguer del diàleg com a canal d'exterioització de la seva tendència teatralitzant es fan quasi sempre en tirades llargues de diàleg. En el més complex (el que anomenem h), que és el del poema «La fira de Vic», les sis parts de què consta tenen cada una la llargada d'un poema d'extensió corrent en l'època, i s'hi alternen les parts o apartats constituïts per descripció —els quadrets que titllem de dioràmico-escènics— amb altres parts o apartats totalment de diàleg entre una parella.

Però prompte passa Verdaguer a una reducció en l'extensió de les parts combinades de tipus de diàleg, cosa que els dóna major intensitat i un inici del que en diem mobilitat, i també a expressions molt concises que donen veu a gent que al·ludeix, una veu que, dins aquest corrent d'intensitat, consisteix de vegades en expressions onomatopeiques o gairebé onomatopeiques que, més que alternar-se amb la narració com ho fan els diàlegs o les apel·lacions, irrompen la dicció parant per un moment el curs de la narració, amb una expressió del personatge al·ludit, donant així a aquesta una sobtada vivacitat de caràcter teatral («i si li dius ¡arrera! fa lloc a ta muralla»; «puix *nang, nang* lo coure s'alça / en l'alt campanar del Pi»).

I diem que hi passa prompte, perquè trobem un expressiu avanç d'aquesta eficaç manera de teatralitzar (apareixerà més explícitament i duradora en l'oda) ja en el poema «Nit de sang» escrit als seus vint-i-un anys, en 1966, i incorporat més tard a *Pàtria*. Amb una indicació breu i un breu fragment podem donar-ne mostra i exemple.

Comença el poema adreçant-se l'autor a Catalunya:

Catalunya, Catalunya,
lo teu dia s'és fet nit.

I després de deu versos més descrivint els destrets que sofreix, fa referència en quatre versos a qui els tolera i agreuja, el comte de Santa Coloma. I immediatament, amb allò que escauria de dir-ne girada de dicció, s'hi adreça directament, s'hi encara —podríem dir—, en la forma més increpatòria de tota la seva dicció poètica:

Comte de Santa Coloma,
malviatge qui et parí!

increpació que continua narrant, però dirigint-se-li directament, els seus torts —«malifetes»— en una quarantena de versos. Passa llavors a l'expressió en tercera persona:

Del càstig poc se li'n dóna,
ja el rep així com així
. . .
ja s'ou en lo carrer Ample
com un salvatge alarit,

etc. Segueix en catorze versos més la descripció de les accions dels amotinats, però Verdaguer ja no pot continuar sense donar veu el·lípticament a aquests, interrompent la narració d'autor:

Via fora! Via fora!
criden (...),

amb nou esment d'aquest crit, fent una nova interrupció després de reprendre ell la paraula amb dos nous versos narratius, i després d'un altre de narratiu:

veu més alta los ho diu,
puig *nang, nang*, lo coure s'alça
en l'alt campanar del Pi.

És a dir, amb una irrupció onomatopeica substituint, fent-ne veu, el so d'un ésser inanimat i introduint-lo, per tant, d'escapada com a personatge (amb un procediment, aquesta citació del «*nang, nang*», de ressò infantívol: com quan un marrec diu: «I li dispara un tret: *pum*!»).

I segueix la narració, en tercera persona, de la persecució i mort del vituperat comte, fins que després d'anunciar que

part d'avall de Montjuïc,
damunt d'un pilot de pedres
s'aixeca una creu de pi,

no pot estar-se, per acabar, de fer una nova girada direccional i adreçar-se, aquest cop no a Catalunya, sinó als «fills de muntanya» i més concretament als «barcelonins», amb una dicció que tant té de consell, com de recomanació, d'ordre o de comminació:

Anau-hi, fills de muntanya,
anau-hi, barcelonins,
a resar un parenostre
per qui fou nostre botxí.

De vegades, en una variació més, no ens diu que en tal (ésser humà, o estàtua d'un ésser humà, o edifici o monument, ciutat o muntanya personificats) diguin tal cosa, sinó que «apar» que diguin.

Però passem ja directament al tractament de l'oda «A Barcelona», on veurem com hi han arribat tantes d'aquestes formes de la tendència que estudiem, en una síntesi que la proximitat de l'expressió, sovint el·líptica, de les unes i de les altres els fa prendre com en cap més peça de l'obra poètica verdagueriana (més concretament en les primeres cinc vuitenes parts i en el suposat parlament de don Jaume que posa fi a l'oda) la més gran intensitat, producte de la coincidència de tantes en un poema certament extens, però no massa extens (d'exactament quaranta-sis quartetes).

El poeta comença adreçant-se a la ciutat amb el famós vers:

Quan a la falda et miro de Montjuïc seguda,

continuant:

m'apar veure't als braços d'Alcides gegantí.

O sigui, que en dos versos ens ha introduït ja tres personatges: Barcelona, Montjuïc i l'heroi Alcides. I, de seguida, més pròpiament quatre, perquè abans d'acabar l'estrofa s'anuncia una suposada transformació de l'heroi en serra. Car tot i haver-hi dos personatges inanimats, els hem de considerar com a personatges perquè Verdaguer els fa manifestar directament ells mateixos (i amb força més ho farà encara a la mateixa oda, dins l'escena que va bastint) dotant-los de veu i d'intenció, narrant quelcom o expressant una voluntat sovint imperiosa i intercalant-hi expressions de la seva pròpia voluntat, la de l'autor.

En aquest punt serà útil al nostre objectiu recordar l'oda dedicada també a Barcelona (la «Nova oda») de Maragall. En ella la ciutat és un ésser receptiu, tant quan el poeta l'increpa com quan en fa el panegíric, fins i tot

n'indica actuacions:

i ets una marmanyera pervinguda
que tot ho fa per punt.

Sí, cert que no li diu solament que «és» sinó també que «fa». Però la ciutat no pren veu, simplement s'ho deixa dir. La de Verdaguer no, ella actua, i actua en una seva part, Montjuïc, i actua l'heroi:

que per guardar sa filla del seu costat nascuda
en serra transformant-se s'hagués quedat aquí.

I, immediatament, referint-se a Montjuïc:

I al veure que traus sempre rocam de ses entranyes;

és a dir, que la ciutat actua, «trau rocam» de les entranyes de la muntanya, equivalent a l'heroi transformat en serra; però la muntanya-heroi-serra parla, o «apar» que parli dient

a l'ona i al cel i a les muntanyes:

(presència a la segona estrofa de tres elements més, passius aquests, però que entren a figurar en l'escena que, inconscientment, obeint la seva, diríeu que amb innata, tendència teatralitzant, va muntant)

!Mirau-la: òs de mos òssos, s'és feta gran com jo!
Perquè tes naus, que tornen amb ales d'aureneta (...);

«naus» que «tornen», és a dir, acció; «aureneta», nou element cridat a escena, seguit immediatament per l'esment de Cap-del-riu, i anunci immediat també d'una acció de Montjuïc:

ell alça tots los vespres un far amb sa mà dreta,

en ple antropomorfisme (la muntanya té «ma dreta») i nova acció seva: entra (per guiar les naus) «de peus dintre la mar». La mar té dues accions, una passiva: «dorm» a les plantes de la ciutat; l'altra activa: les besa «com vassalla» i «escolta» de llavis de la ciutat el «còdic» de ses «lleis»;

i si li dius !arrera!

—«arrera!», expressió de la voluntat de la ciutat comminativa vers el mar irrompent en la narració—

fa lloc a ta muralla
com...

acció del mar, i a continuació allusió a dos ilÏustres almiralls.

Al nàixer amazona, de mur te coronares,
mes prompte ta creixença rompé l'estret cordó;
tres voltes te'l cenyires, tres voltes lo trencares
per sobre el clos de pedra saltant com un lleó.

O sigui, acció de construcció i de destrucció tres vegades repetida, acció violenta, tan violenta com la d'«un lleó» «saltant» «per sobre el clos de pedra». El lleó, nou element a escena.

Són tan ràpids l'anunci o la intervenció de nous elements sense que en intervenir-n'hi de nous se'ns hagi esborrat de la ment la presència dels anteriors, que els anem acumulant situacionalment en la nostra ment com po-

blant una vastíssima escena. Escena on veurem més endavant que hi cap fins i tot la Seu i altres coses més.

I ara ve el Verdaguer autor, que teatralment exhorta un personatge seu:

Per què lligar-te els braços amb eix cinyell de torres?,

un Verdaguer autor-exhortador també que els transforma immediatament en programàtic (una de tantes manifestacions seves de mobilitat):

més val que l'enderroques d'un colp de mà i esborres;

i ara, proposicional, per dir-ho així; és a dir, no donant un consell sinó fent una reflexió-proposició:

¿muralles vols ciclòpees? Déu te les da més grans.

I, seguidament, descriptiu, passant-nos davant dels ulls la visió successiva d'un vast panorama:

Déu te les da d'un rengle de cimes que et coronen,
gegants de la muntanya dels de marina al peu,

les anomena cedint a la seva inclinació a la descripció geogràfico-toponímica. Notem de passada que si un altre autor es proposés com ell una enumeració de les muntanyes o cims que encapçalen o fan d'amfiteatre a Barcelona, el més corrent és que ens digués que, per exemple Montalegre *és* al costat de Nou-pins, Finestrelles, al d'Olorde; però Verdaguer, que encomana o insufla acció als seus personatges (com indispensablement tenen accions els personatges dalt d'un escenari), no ens diu que Montalegre *és* al costat de Nou-pins, sinó que «*encaixa*» (acció, doncs) amb Nou-Pins; i Finestrelles, amb Olorde, i així els altres. (Notem més de passada encara un antecedent foixià —el de quan Foix pluralitza ens geogràfics: «però hi fa nit en platges i Sahares»; Verdaguer ens parla de Carmels i Guinardons— potser sense propòsit, només per obtenir una rima amb «torreons», però en el mateix cas deu estar Foix cercant una rima que consoni amb «pares» i trobant-la en «Sahares»).

La incorporació d'ens físics personalitzats sia o no antropològicament, i també llur prendre torn, part d'ells, en l'acció, és constant en les estrofes següents. Seran el Tibidabo, «roure que sos plançons domina», vist com a «Acròpolis» (incorporació per esment); «l'agut Montcada» amb referència a «una nissaga d'hèroes» i, després d'intercalar dues recomanacions («ells sien, ells, los termens eterns de ton eixample» i «dels rònecs murs a trossos fes-ne present al mar»), seran «masos» que «es tornen pobles», «pagesius» (que es tornen) ciutats. I la ciutat no para d'accionar, podríem dir que visualment, per a nosaltres. Verdaguer ens la planta de nou al centre de la ideal escena i ens la fa veure *créixer*, *escampar-se*, *enfilar-se* a les costes i *doblar-se* «a llur jaient», els barris seus *embrancar-s'hi* i a ella empenyent-los «onada sobre onada». I arribat aquí, li pregunta què serà quan ja arribi a les serres: i es respon: «faràs com eura immensa...», etc.

I, prospectiu, li indica profusament per quins punts podria eixamplar-se. I li indica que

...l'esbart de pobles que viuen en la costa

són nimfes catalanes que et vénen a abraçar;

elles també, doncs, accionant (venint-la a abraçar) tot entrant en escena.

També Besós i Llobregat (i passo per alt l'esment de diversos llocs de pietat o punts que seran «temples» d'ella, els uns, «miradors» seus, uns altres). Besós i Llobregat, doncs, no són solament anomenats, sinó personatges, si bé no actuant, expressant-ne el desig, d'actuar, *volent* besar amb ses onades els peus de la ciutat antropomòrfica; i, paral·lelament, el Montseny i el Montserrat són vistos com a «pits de Catalunya» amb *voluntat* de ser troneres avançades dels reductes de la ciutat.

I ací una girada: com a conseqüència de tanta d'empenta, Verdaguer suposa que «lo Pirineu veí» demanarà... Notem que «demanarà» tot fent una acció: «eixugant-se la blanca cabellera»,

si la París del Sena s'és trasplantada aquí.

I, ara, més teatralment, ve la resposta:

—No —respondrà ma pàtria— de mi i la mar és filla,

etc., encara que dins d'aquest etcètera trobem una acció de les aigües: «digueren-li pubilla»; una altra de les terres «pagaren-li tribut». I que ella dóna (és a dir acció, amb esment de nous personatges, passius aquests) «ducs a Atenes i comtes a Provença / i per bandera a Espanya un tros del seu penó»; i els peixos de «da mar immensa» obeeixen la cèlebre consigna de dur gravades «les barres d'Aragó».

Més endavant, però poc, després de dues estrofes descriptives metafòricament, nou pas a una ordre o comminació al lector o oïdor: «Mirau-la»; i aquí apareixen Santa Eulàlia i Sant Jordi, però no pas passivament: l'un surt a escena *abrigant-la*, i *defensant-la* «de l'infernal dragó», l'altre. I l'envolten «les bèliques imatges» d'una sèrie de personatges anomenats, només anomenats, durant tres versos; però, en arribar al quart i esmentar Fivaller, ja no és simplement anomenat, sinó que l'introdueix «arrossegant sa túnica de dol» (i pluralitzant «los Fivallers»).

A l'estrofa següent, tres personatges més amb tres accions i una metàfora: Balmes *deixant* «del Ter les ribes» com àliga novella, on el subjecte de la metàfora també és anomenat en acció: «quan aixecava el vol»; Campeny, *traient* «del marbre imatges vives»; i Fortuny, *portant* «da llum del sol» en sa paleta.

Les tretze estrofes següents, sembla que Verdaguer les escrigui d'una manera obligada. Obligat no per ningú, sinó per la seva pròpia responsabilitat de completar el quadre. És a dir, ha citat per propi impuls unes coses i uns fets; si ara no n'anomenés uns altres determinats —personatges, gestes històriques, edificis, sobretot temples—, el quadre li quedaria fragmentari. Notem però que en aquesta descripció, solament hi ha un parell de quartetes purament descriptives amb la descripció corresponent a coses estàtiques. En les altres sempre hi ha algun element que ens és presentat acomplint alguna acció. I entre una certa monotonia destaca rotundament algun vers com ara:

(...) allí Colon,

tornant d'aquell viatge que duplicà la terra

als peus dels reis catòlics féu rodolar un món.

Expressió que té la força d'algun dels millors moments de *L'Atlàntida*. I que torna a mostrar voluntariosos alguns dels personatges, personatges-persona o imatges de personatge o ens purament físics personalitzats:

Sant Jordi de l'Audiència vol veure Santa Clara:
l'antic palau dels Comtes enyora el del Consell.

O, prenent de nou la veu ell mateix tot recordant la funció exhortativa que s'ha atribuït:

Oh! aterra eixa cortina de cases que separa
l'estàtua de don Jaume del seu reial Tinell.

Recobra l'alenada èpica en entrar en escena la Seu:

Amb son mantell de pedra nuat amb gòtics llaços
l'abriga alçant als núvols sos campanars, la Seu;

(noteu que no té simplement campanars, sinó que els alça als núvols, i que la Seu «abriga» la Ciutat); continua:

i com si fos don Jaume que aixeca al cel los braços,
apar que se n'esbombe sa tronadora veu:

Això de «tronadora» és, vist de certa manera, cert. No que el so eixordi, però sí per l'amplitud de l'ona, podríem dir. Mai en la producció poètica verdagueriana l'expressió ha pres un aire tan majestuós. Les estrofes de major ímpetu de *L'Atlàntida* podran oferir, per dir-ho així, més prepotència, però no tanta majestat.

I aquesta Seu que «apar» don Jaume, en la qual veiem més don Jaume que no pròpiament la Seu, expressant-se de tal guisa, fa com aquelles figures que al final d'una obra de teatre (aquells finals que són per a les taules com la «coda» per a les composicions musicals) s'avancen en solitari (amb una mena de solitud majestuosa que ens les fa veure com si omplissin elles soles tota l'escena); s'avança don Jaume, diem, fins al prosceni i entre expressions encoratjadorament exhortatives: «—Avant, ciutat dels Comtes, de riu a riu ja estesa», i recordances de temps de grandesa, esments del «present esplèndid» i l'exhortació final:

Treballa, pensa, lluita; mes creu, espera i ora.
Qui enfonsa o alça els pobles, és Déu que els ha creat.

Don Jaume, o Verdaguer, dóna un robust final a l'oda.

Voldríem acabar referint-nos de nou als dos primers versos de l'oda, però des d'un altre punt de vista, un dels punts que tractem en el tercer i darrer dels assajos que componen la nostra obra esmentada al principi: les descripcions geogràfico-toponímiques fetes per Verdaguer, que sovint com en el cas de «Quan a la falda et miro de Montjuïc seguda», ens semblen d'un exaltat retoricisme. Però ens cal fer constar que també sovint la descripció metafòrica s'acosta més a la realitat del que pot semblar-nos. Cometem un pecat d'ucronia en imaginar l'extensíssima grandària de Barcelona, la que nosaltres tenim present de cada dia. Naturalment, s'estén tant més enllà del que pot ésser la falda de Montjuïc! Però és que a l'època de Verdaguer Barcelona acabava a la plaça de Catalunya i per la resta quedava circumscrita al que són

les Rondes. El passeig de Sant Joan era encara la riera d'en Malla. Però fins i tot, en el moment present, si teniu ocasió de dirigir la vista vers Montjuïc des d'un pis molt alt del costat dret (mirant a muntanya) de la Via Laietana, veureu el tros de ciutat que distingiu fins a Montjuïc com aclofat al faldar de la muntanya, que emergeix prepotent, sorprenentment prepotent, que és la visió que Verdaguer, d'una manera o altra, degué tenir-ne i que formulà en una descripció que ens correspon de considerar també real i no simplement metafòrica.