

«Quan dorms sota el fullatge». La poesia amorosa d'Alexandre de Riquer

Maria PLANELLAS SAUMELL
Universitat Oberta de Catalunya

A l'hora d'aproximar-nos a la poesia amorosa d'Alexandre de Riquer cal tenir en compte que, encara que als llibres es marqui una divisió entre poemes d'amor i poemes de mort, tots són escrits després del traspàs de la seva esposa —Dolors Palau mor el 1899 i els primers manuscrits que conserva el col·leccionista Joan Graells són del 1900—, amb la idealització que això comporta.

A través de la seva poesia amorosa podem reconstruir una biografia de l'estimada, dispersa a *Anyorances* (1902), però més estructurada a *Petons* i finalment consolidada a *Un poema d'amor* (1903). És clar que tractar tots tres títols com a llibres és fer trampa, perquè el segon no s'arriba a publicar en vida del poeta. *Petons*, una obra pòstuma que es fa pública el 1977, ha gaudit de l'atenció dels estudiosos de l'artista polifacètic,¹ però no és l'únic recull de poesia lírica abandonat abans de convertir-se en volum. Al començament d'un sonet que publica a *Catalunya Artística* l'any 1904 Riquer indica, entre parèntesis, que aquest forma part «del *Poema amorós*, que està en premsa» (p. 44). A diferència del cas de *Petons*, es desconeix si se n'han conservat les proves d'impremta. Afortunadament, Graells en posseeix un testimoni manuscrit, gràcies al qual podem comprovar que dinou composicions del *Poema amorós* passen a *Un poema d'amor*. No tinc prou dades per afirmar si es tracta d'una evolució del mateix conjunt i Riquer només hi canvia el títol (el fet que a la portadella d'*Un poema d'amor* hi manqui l'article tal vegada reforça aquesta teoria), o si crea un llibre nou a partir de la fusió de *Petons* (deu composicions) i *Poema amorós*, i per això cap dels dos títols no es publica de manera independent.

1. En parlen, entre d'altres, Maria Àngela CERDÀ (2017, p. 312-314), Jordi CASTELLANOS (1984, p. 298) i Eliseu TRENÇ i Alan YATES (1988, p. 76-81).

Aquí només em centraré en la poesia estructurada en llibres i que, com a mínim, va arribar a les proves d'impremta. És evident que es podrien establir diferents divisions. La primera és la més senzilla: d'una banda, *Anyorances*, i de l'altra, *Petons* i *Un poema d'amor*. Faig aquesta separació basant-me en el fet que el poeta, que va escrivint i reescrivint, reaprofitava poemes de *Petons* per a *Un poema d'amor*, però no hi barreja mai les composicions d'*Anyorances*. El primer grup, doncs, és més deutor de la poesia tradicional catalana, així com de Verdager i Mestres, tot i que també presenta composicions clarament dantesques; el segon, d'imaginari més petrarquista, divideix els poemes segons si són *in vita* o *in morte*. Però també podríem llegir els tres llibres en un itinerari circular, ja que a *Un poema d'amor* recupera temes d'*Anyorances* que havia deixat de banda a *Petons*.

Sigui com sigui, els tres llibres no es poden tractar de manera independent. Encara que les preferències poètiques de Riquer variïn —no sé fins a quin punt podem parlar d'evolució, perquè per les dates dels manuscrits és fàcil constatar que alguns poemes d'*Anyorances* i *Petons* els escriu a la vegada, i en canvi té molt clar on els ha de posar, i mai no fa transvasaments entre els dos reculls— i, malgrat aquestes variacions, hi ha alguns temes que es mantenen inalterables en els tres volums.

Comencem a desfilat, doncs, per *Anyorances*. Per a Maria Àngela Cerdà, el llibre és «un autèntic breviar amorós que dedica a la memòria de l'esposa morta» (2017, p. 307). No és la primera a dir-ho: Maragall, a la ressenya que en fa al *Diario de Barcelona*, el 20 de novembre de 1902, destaca la intensitat i la puresa en el plany del que ha perdut la mare dels seus fills, i en aquesta sinceritat veu traces de poesia pura. La ressenya que fa Salvador Vilaregut a *Juventut* va en la mateixa direcció, i marca la rellevància del «sentiment altament poètic que l'embolcalla per complert, donant-li un perfum de gran sinceritat que sedueix i corprèn al llegidor» (1902, p. 744).

Un dels errors que podem cometre en atansar-nos a la poesia de Riquer és cercar-hi meticulosament les traces de Dante Gabriel Rossetti que, com a màxim exponent del preraphaelisme a Catalunya, suposem que ha de tenir. Alan Yates i Eliseu Trenc, tanmateix, ja ens han advertit que no es tracta d'un preraphaelita pur. Primer, perquè també beu del simbolisme francès. Segon, per les limitacions lingüístiques i filosòfiques que tenia aleshores el marc cultural català en oposició a l'anglès. I, tercer, perquè Riquer és molt deutor dels models de la cultura popular catalana —recordem que inclou en la seva producció una cançó de bressol que es mimetitzava amb la melodia del noi de la mare (xvii)— i, també, de la poesia del moment, en la qual destaca la influència de Verdager i el seu llibre *Flors de Maria* (Trenc i Yates, 1988, p. 74-75; Trenc, 2000, p. 128). I jo encara hi afegiria el seu amic Apelles Mestres, sobretot pel que fa a la descripció dels paisatges.

Quan Riquer va donar a llum aquest llibre de poemes, Mestres ja feia més de vint-i-cinc anys que havia publicat el seu primer volum i no només s'havia consagrat com a cantor de la natura, sinó que havia creat una poètica tota seva, que anys més tard encara tenia continuïtat. Fins i tot a *La Revista*, ja el 1922, ho admetien: «hi ha en la lírica catalana una tradició de malícia descriptiva que separa la valoració mítica de la naturalesa enaltida per en Maragall, de la cupiditat panteista d'alguns devots de l'Apeles Mestres» (D. J., 1922, p. 43).

Ara no és moment d'arriscar-nos a inscriure Riquer dins d'un paradigma o d'un altre, i només direm que no és estrany que prengui el seu amic com a model quan es posa a escriure. I és així com, a *Anyorances*, ja s'hi poden trobar poemes que remetent a composicions de Mestres.

En els records de les passejades també s'estableix un curiós diàleg bidireccional amb Mestres. El poeta barceloní (a *Cants íntims*, «La selva», dins *Idilis. Llibre segon*) evoca els volts amb l'estimada, que en aquell moment és viva; anys més tard, després de la mort de Laura, escriu *Semprevives*: allà fa el mateix exercici que Riquer, i recorda, amb la melangia que encomana la naturalesa, tots els llocs per on han passat.

La natura, de fet, és l'escenari de gran part de la poesia amorosa de Riquer, fins al punt que, com assenyala Trenc, «és també l'element que recorda al poeta l'eternitat, ja que torna a néixer sense fi amb el cicle de les estacions» (2000, p. 130). La vinculació a aquest procés cíclic no és estrany en altres poetes del moment, però potser qui s'entrega amb més entusiasme a la seva poetització és, de nou, Apelles Mestres, que té reculls dedicats exclusivament a les hores, als mesos o al pas de les estacions (*Llibre d'horas*, de 1899; «Los mesos», dins *Cants íntims*, de 1889). En tot cas, és una idea molt diferent a la del *Roser de tot l'any* de Verdaguier (1893), que pren forma de dietari religiós i se centra en el calendari litúrgic, no en els canvis de la natura.

Tornem ara al dol de Riquer, que no es desvincula del cicle. A la composició XI té l'esperança que «la tardor passarà», però aquí, després de l'hivern no hi ha previsió d'una nova primavera. Només pot aspirar a trobar de nou la felicitat quan la mort el dugui al seu costat. I al poema xxxv arriba la primavera, però l'estació no aconsegueix esbargar-li el dolor. A la composició xxxix també recupera el cicle estacional: veu l'estimada «Com flor marcida que s'emporta el vent», d'un arbre que ha florit abans de temps i s'esvaeix amb la «glaçada tardanera».

Els paisatges que descriu poden ser nocturns (xxix i xl), tardorencs (xxiii), primaverals (l, lii), o, encara que no tinguin tant de pes, de llocs concrets, com ara Montserrat (xl, viii). Però no són només els grans espectacles el que el fascina: les flors —i aquí sí que podem posar com a referència la poesia de Verdaguier— sovint són l'eix que dona sentit al poema (xii, xiii, xxxi). I a la composició xxvii, sense desviar-se de la temàtica floral, fa una incursió a l'orientalisme, i parla de «Lo ku-

muda, lo gran lliri / que els Brakmes han consagrat». No podem deixar de banda el protagonisme dels ocells —cosa gens estranya, si tenim en compte la seva obra pictòrica. Els fills, per exemple, esdevenen l'aucellada que «Piula de fam i fred» (*Anyoranses*, II); ell s'identifica amb el rossinyol que canta perquè ha perdut la companya —«jau morta sobre los fills nonats / son cap enfora penja, i té els peus enrampats» (*Anyoranses*, IV)—, i també són els ocells que l'acompanyen en la nostàlgia, quan baixa serra avall, després d'una excursió solitària (*Anyoranses*, XXVIII).

El record de l'estimada difunta es fon amb la naturalesa, fins al punt que esdevé una dona fada. Aquesta figura no té tant de pes com el que tindrà a *Petons*, on, aprofitant la temàtica més eròtica del recull, la dona sovint és descrita en sintonia amb l'aigua, la font, etc. Cerdà explica aquesta relació: «Té encara, la *dona-fada*, unes associacions aquàtiques, context simbolista dins l'obra en què, com hem vist, de l'aigua pura emana la bellesa» (2017, p. 334). De totes maneres, si a *Anyoranses* aquest símbol no és central, també hi ha composicions que l'empren (X, XXIV), amb especial menció del poema XXXIV, quan l'estimada, assedegada després d'una caminada, s'acosta a la font:

«Besa el rec clar i acabaran tes penes;
que una nimfa agraïda calmarà
lo foc amb què lo sol inflà tes venes;
del fons del toll, la nimfa somriurà».

I al dar-li el bes te veia emmirallada
en lo tranquil sotet d'aigua gemada,
ton esguard espiant-me amb ulls verdosos,
xuclant petons d'uns llavis humitosos
ben aferrats als teus, que es reflectien,
i de ta boca ferventment bevien.²

Ara la dona d'aigua és una excepció, perquè l'estimada és una presència espiritual que sembla que el vetlla després de la mort:

A voltes penso, enganyat,
que vetlles prop del meu llit
i escorcollo hipnotisat
l'ampla fosc de la nit.

(*Anyoranses*, III)

2. Els textos prefabrians s'han normalitzat d'acord amb els «Criteris de transcripció per a les obres maragallianes» (ARDOLINO *et al.*, 2017).

En la seva absència, la venera com una santa; per exemple, al poema LIX, el poeta confessa: «Caic de genolls davant la teva imatge». Fet i fet, el que el sedueix a *Anyorances* és la figura de la «dolça piadosa» (xxxii), la dona guia que li donarà la mà, el durà «per l'espai» i el redimirà (vi). I així entren en joc els models italians, principalment el de Dante, i no només pel que fa a la figura femenina. A la composició v, fa una processó d'ànimes que semblen tretes del purgatori; i també en aquest mateix poema parla de «l'aspra selva», d'on «suau s'eleva la humil pregarà».

En parlar de l'estimada, Trenc detecta en *Anyorances* nombroses imatges que expressen el «desig comú de tornar a viure l'amor terrenal en la glòria del Paradís» (2000, p. 126): d'aquí ve el desig de fugir, «de volar a una altra estada» (ix). I passem als dos poemes en què Dolors s'assimila a la figura de Beatriu. A la composició xxxvii, en què hi ha una clara influència de «La donzella benaurada» de Dante Gabriel Rossetti (traducció de Jeroni Zanné, recollida en la monografia de Cerdà), hi llegim un viatge astral, en què la dona exerceix de guia. I també inclouria dins aquesta línia dantesca la tercera estrofa de la composició que clou el llibre, en què ella s'ha trasmutat en un «raig de llum, irradiant, puríssim», que diu:

Soc la santa promesa d'una llum consagrada;
alenada vital, pura, immaculada,
que ansia el complement i anhela amb son anhel:
soc d'un món eternal, sempre teva, i del cel.

(*Anyorances*, LXII)

Per tant, a *Anyorances* Riquer intenta lligar una sèrie d'influències, a partir de la idea del dol, que fa de fil conductor. Dante Gabriel Rossetti, Dante Alighieri, Verdaguier, Mestres i la poesia popular catalana. D'altra banda, si ens hi fixem, cada composició funciona de manera individual, i fins i tot es poden llegir per grups temàtics, que ha d'anar configurant el lector, tot i que no aconsegueix crear la impressió d'unitat final.

Passem al segon bloc, *Petons* i *Un poema d'amor*. El primer llibre, segons Trenc i Yates, «stands as a significant stage in Riquer's poetic production, a work which might have achieved viability if its positive features had not been subsumed in the subsequent collection and part of its weakness overcome there» (1988, p. 80). També Jordi Castellanos en parla, i el considera un «intent d'adaptació a la poètica classicitzant d'exaltació vitalista, que s'esforça a compaginar amb l'idealisme i el misticisme» (1986, p. 298).

El volum recupera d'*Anyorances* el dol, l'escenari natural, la dona fada, que aquí sí que té un paper més representatiu, i introdueix o destaca temes com el bes

(a partir del títol), i la maternitat, un concepte que assumeix connotacions més sensuals respecte al volum anterior. Potser és també per això que el poeta s'auto-censura, segons Trenc i Yates, quan al final de la primera part fa: «després estriparem los versos amb què cantes» (1988, p. 77).

També, en contraposició amb la citació anterior —torno a Trenc i Yates—, «*Petons* does not contemplate the possibility of a transcendental Love and reunion beyond the grave» (1988, p. 80). Per tant, tot allò que es relaciona amb la figura de Beatriu —de fet, la part més dantesca d'*Anyorances*— ha desaparegut.

El que m'interessa remarcar d'aquest volum no és tant l'acceptació de la sexualitat, que ja assenyala el títol i de la qual han parlat els estudiosos que se n'han ocupat, sinó la influència del petrarquisme, que es pot trobar, per posar-ne l'exemple més evident, en la presència freqüent de l'estimada dormint. Això es pot interpretar com a premonició de la mort, perquè només apareix a la primera part. Al poema XIV li demana que no es desperti, ja que això trencaria l'encís: «dorm i somriu que es baden poncelles dins el cor!». A la composició IX, ella reposa, i es fusiona amb tota la naturalesa que l'envolta:

Quan dorms sota el fullatge, que hermosament t'escau
l'atenuant reflexe de la verdosa nau,
la llum que per les branques filtra, tot tremolant
a claps d'or movedissos, te besa, festejant
les curves delicades i fines de ton cos
que sorgeix d'entre l'herba i ruixades de flors.

Ara bé, si cerquem el text més petrarquista, ens adreçarem a la composició XIX, en què la veu poètica demana a Pan que canti «avui que el llorer rosa ombreja mon amor», i clou el poema amb un: «Ella que s'ha dormida al descantar-se el dia / espera que es desvetlli dessota el bosc tot blau». Riquer, sense renunciar a fer l'ullet al *lauro*, canvia la planta aromàtica per un baladre.

Passem, per acabar, a *Un poema d'amor*, el qual per a Trenc i Yates, culmina el cercle de la poesia amorosa de l'autor (1988, p. 80). Amb aquesta culminació hi ha un retorn a l'espiritualitat d'*Anyorances*, «now, unlike *Petons*, Riquer can transcend despair through the hope of being reunited beyond the grave with his beloved» (1988, p. 83); tot i això, en aquest recull es noten més les seves limitacions literàries (1988, p. 82).

El motiu principal d'aquesta davallada qualitativa és la tria de la forma: el sonet. Perquè Riquer en té de bons, però de vegades cau en tots els defectes que criticava Apelles Mestres a «De poetica catalana». I no es tracta només d'errades tècniques. Com deia el seu amic, «en el sonet, o hi sobrarà sempre algun vers o la conclusió vindrà brutalment sobtada, atapeïda en els darrers versos» (1902, p. 59).

I aquesta afirmació l'hem d'agafar amb pinces, ja que no afecta ni totes les composicions d'aquesta forma, ni tots els sonets que escriu Riquer, que en té alguns de molt reeixits. Ramon Miquel i Planas, a la ressenya de *Joventut*, critica justament això. A grans trets, considera que «literàriament se'ns presenta mal preparat, i d'aquí ve lo deficient de sa producció en aquest ordre» (1906, p. 296) i assenyala que l'error principal és haver triat «una forma poètica tan complicada com el sonet, qui requereix una traça i un domini del llenguatge molt superiors a la que l'artista manifesta posseir» (1906, p. 296).

En aquest llibre Riquer posa més esforç en l'estructura, que, si abans, a *Petons*, tenia dues parts (*in vita* i *in morte*), ara en té tres: *ver sacrum*, sol del migdia i sol post. Un altre error que podem atribuir a l'autor és d'encallar-se en els tòpics més masegats de la poesia amorosa. Això passa especialment a la primera part, en què, tanmateix, es pot trobar una composició prou aconseguida i que no té equivalent ni a *Anyorances* ni a *Petons*, per descriure la trobada inicial:

Al punt que los meus ulls sorpresos varen veure
ta ingènua positura humil, de collegiala
vestida amb l'esclavina posada per distreure
el jove brotonar de florida primala,

desvergonyidament, encar m'ho pots retreure,
amb habitud d'artista de la que feia gala,
mirant-te poc a poc, que bé vaig entreveure
l'hermós poncellejar que un sant perfum exhala!

Llavors, al deturar la mirada atrevida,
topava ton esguard d'aucelleta afligida;
la sang transparentava en ta pell ruborosa

i ta boca contreta amb actitud plorosa;
captaven los teus ulls clemència de bon cor,
i aixís, en lloc de forma, trobava mon amor.

(*Un poema d'amor, II*)

En aquest poema, i en d'altres, sembla que el poeta vulgui establir un eix cronològic: coneixença i núpcies, a la primera part, i poemes que remetent a l'inici de la vida matrimonial o que anuncien la maternitat (XIV o XVII), a la segona part. Ara bé, entremig hi va intercalant composicions amoroses, més o menys encertades, que entrebanquen el ritme (XVIII, XIX), que es recuperarà amb els poemes sobre el part, la imatge de la mare i el nadó com a escena secular (XXII) o la pèdua d'alguns fills nounats.

El més interessant d'*Un poema d'amor* és que introdueix el dolor en la vida de Dolors Palau, que als altres dos reculls havia idealitzat. Intenta inserir composicions més realistes, i descriu l'estimada esgotada després del part (xxi), o el dolor de la pèrdua dels fills, quan queda a la casa «un bressolat desert, sens vida, abandonat» (xxvi), o quan tot esdevé silenciós després d'una mort prematura: «i en nostra llar, de viure fortunat, / los xiscles s'han suspès de la mainada» (xxvi).

A la tercera part, després de la mort d'ella, recull alguns motius dels llibres anteriors, però incorpora, en aquesta deriva realista, una religiositat més tradicional: és ell qui s'ha d'adreçar a Déu i pregar-li per trobar un més enllà, no és l'estimada que l'acosta al paradís: «Pietat, Senyor: Creador omnipotent, / estreny el llaç que ens lliga eternament!» (xxxvi). Quan s'adreça al creador, parteix també de la tradició cristiana. Revisa, per exemple, el Nou Testament (Mt 6, 24-34) en afirmar que «Déu ha donat al lliri una noble existència», i si els ocells, les roses, els desvalguts no són deixats de la mà de l'altíssim, l'home també hi ha de confiar (xl). Finalment, després d'etapes de ceguera espiritual, sembla que és recompensat i finalment pot contemplar la seva bellesa «en l'hort del paradís pregant il·luminada!» (xlvii).

És clar que això no funciona en clau cronològica, és a dir, no aconsegueix la pau, perquè al sonet següent veu una «jove blanca desconeguda» (xliii) que li fa pensar en ella, i el poema que clou el recull parla d'un viatger assedegat que no troba aigua (xliv). Amb això, si ho llegim com un diari petrarquesc, podríem pensar que ha tornat a l'etapa de sequera espiritual.

En total, el llibre té quaranta-quatre poemes: vuit a la primera part, vint a la segona i setze a la tercera. Trenc diu que potser la intenció és d'acostar-se a les quaranta-tres seccions de *La Vita Nuova* (2000, p. 149), que ja és una partició discutible. Sigui com sigui, la impressió del recull és que moltes de les composicions hi són per ocupar espai i, a banda de trencar el ritme, en fan baixar la qualitat global. A més a més, potser torna a cometre l'error d'intentar barrejar massa coses: l'idealisme, el petrarquisme de *Petons*, i el realisme en la descripció de la maternitat, el part, la mort dels fills, etc.

Amb això acabem el recorregut. La conclusió és que la poesia de Riquer representa un model de poètica amorosa catalana que no podem menystenir. Com altres companys de generació, explora diferents camins, i pretén casar la tradició literària europea més consolidada amb la cultura popular catalana, sense deixar de banda les noves tendències. Sí, comet errors, però sovint se'n surt, i deixa com a llegat una obra literària de vàlua, que es pot llegir de manera independent o com a complement de la pictòrica però, en qualsevol cas, mereix tota la nostra atenció. I és cert que, amb l'oportunitat de l'efemèride, algunes de les obres que només trobàvem en llibreries de vell s'han tornat a publicar. Potser d'això es tracta, de continuar aquest camí amb altres propostes, tant d'estudis com d'edicions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARDOLINO, Francesco; CASALS, Glòria; MORETA, Ignasi; QUINTANA, Lluís. «Criteris de transcripció per a les obres maragallianes». *Haidé: Estudis Maragallians*, núm. 6 (2017), p. 129-140.
- CASTELLANOS, Jordi. «La poesia modernista». A: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Vol. VIII. Barcelona: Ariel, 1986, p. 247-323.
- CERDÀ, Maria Àngela. *Els preraphaelites a Catalunya: L'art total: modernisme simbolista*. Ònix Editor, 2017. [1a ed., 1981]
- D. J. «Les rectorals, poesies de Mossèn Angel Garriga». *La Revista: Quaderns de Publicació Quinzenal*, núm. 153 i 154 (1-16 febrer 1922), p. 43.
- MARAGALL, Joan. «Un libro piadoso». *Diario de Barcelona* (20 novembre 1902), p. 13693-13694. Citat al volum *Periodisme*, encara inèdit, de les *Obres completes* de Joan Maragall, ed. a cura de Francesco Ardolino, Ignasi Moreta i Lluís Quintana.
- MESTRES, Apelles. «De poetica catalana. Fragments d'un llibre inèdit». *Joventut*, núm. 102 (23 gener 1902), p. 59-60.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon. «Alexandre de Riquer. - *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*. - Barcelona. 1906». *Joventut*, núm. 326 (10 maig 1906), p. 296.
- RIQUER, Alexandre de. *Anyorances*. Barcelona: A. Verdager, 1902.
- «Sonet». *Catalunya Artística*, núm. 3 (28 juliol 1904), p. 44.
- *Petons*. Ed. a cura de Maria Planellas. Barcelona: Trípole, 2019.
- TRENC, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona: Caixa Terrassa: Lunwerk, 2000.
- TRENC, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British connection in Catalan 'Modernisme'*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1988.
- VILAREGUT, Salvador. «Anyorances: Poesies íntimes, per Alexandre de Riquer». *Joventut*, núm. 146 (27 novembre 1902), p. 774-775.