

Verdaguer i el preraphaelisme. Algunes notes per a un estudi

I. M. Segimon Serrallonga

El grup d'artistes anglesos que es va autobatejar com a preraphaelita és una mica anterior a Verdaguer: es dona a conèixer col·lectivament el 1849, en una exposició a la Royal Academy de Londres. Els seus quadres van aparèixer signats amb unes misterioses sigles, «PRB», que posteriorment es va saber que significaven *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Verdaguer tenia, aleshores, quatre anys i no vivia a Londres sinó a Folgueroles. Entre el refinat ambient ciutadà de l'Acadèmia londinenca i l'ambient rural de la plana de Vic no cal dir que hi havia unes considerables diferències. Els preraphaelites anglesos neixen de l'impacte que exerceix sobre ells la publicació *Modern Painters* (1847-48), de John Ruskin, i representen la introducció de la revolució romàntica en la pintura anglesa. En realitat, a mesura que el moviment va anar prenent cos, van manifestar-se les diferents tendències que convivia al seu interior, des del naturalisme minuciós de les pintures de Holman Hunt i de John Everett Millais, amb la representació precisa de cada detall, fins a la recerca d'una sofisticada simplicitat religiosa que s'emmiralla en els pintors italians anteriors al Renaixement, que representava sobretot Dante Gabriel Rossetti. Després, de la mà d'aquest darrer, es va desplegant la barreja de pintura i literatura (bona part dels temes provenien de la literatura romàntica anglesa), d'erotisme i refinament, aspectes que, de fet, ja eren ben presents des dels primers moments i que explicaran en bona part el seu èxit en el tombant de segle. Rossetti, pintor, poeta i traductor a l'anglès de la poesia trobadoresca, profundament identificat amb els somnis dantescos, obre tot un camí que porta cap al mite i la llegenda, una línia que seguirà Edward Burne-Jones o, amb tota la càrrega social i la voluntat de salvar la vida a través de l'Art, William Morris i l'*Arts and Crafts Movement*. Tot això explica que el preraphaelisme tingués, a partir de la dècada dels vuitanta, una presència importantíssima en el *fin-de-siècle* europeu, parisenc i, també, català.¹

Excuseu aquest esquema tan simple d'un moviment tan complex. La meua intenció, però, és remarcar, abans de cercar qualsevol afinitat amb l'obra de Verdaguer, les enormes distàncies que el separen d'un moviment que, justament pel contingut profà que donava als elements religiosos, hauria estat considerat per ell, com a sacríleg i diabòlic. I, tanmateix, un dels corrents artístics que indirectament havien impactat en Verdaguer és, també, al rerefons del preraphaelisme anglès: em refereixo als nazarens, el grup de pintors presidits per Overbeck i Minardi, que, a Roma, formen una mena de comunitat entre artística i religiosa que acull artistes de tot el món. Entre ells, Ford Madox Brown, que exerceix una notable fascinació sobre Rossetti. Els puristes nazarens arriben a Verdaguer, primer, perquè són presents d'una manera o altra en les idees sobre art i literatura que es despleguen en el romanticisme conservador de casa nostra, a través, sobretot, de la influència que Pau Milà i Fontanals sobre el seu germà Manuel, la referència obligada de tot el romanticisme català i mentor, d'una manera particular, de Verdaguer en els seus inicis. Pau Milà va fer llargues estades a Roma entre el 1834 i 1841 i, dels seus contactes amb els pintors nazarens, n'extreu un ideari estètic, purità, conservador i moralista, que impacta sobre el seu germà en el moment en què aquest fixa les seves posicions. Sobretot, escriu Manuel Jorba, «en l'adopció de punts de vista emanats

1. Sobre l'impacte del preraphaelisme a Catalunya, hom pot consultar la monografia de Maria Àngela CERDÀ I SURROCA, *Els Preraphaelites a Catalunya* (Barcelona: Curial, 1981).

dels nazarens sobre el problema de les arts plàstiques, en l'assentament del caràcter i, més en general, en l'adopció de postulats romàntics arqueològitzants».²

Són, doncs, l'anglesa i la catalana, dues derivacions del purisme nazarè diferents, però no del tot divergents. Entre nosaltres representa el retorn a la pintura religiosa, històrica i mítica, amb formats medievalitzants, actituds estàtiques i línies simples. A Anglaterra tot això duu una càrrega afegida, un exotisme que no tenia entre nosaltres, perquè deriva del catolicisme: les actituds pietistes. Així s'explica que els prerafaelites es definissin com a Brotherhood, a la manera dels nazarens, i que la seva imatge pública inicial estigués marcada per una pintura sofisticadíssima: escenes evangèliques de la infantesa de la Verge i del nen Jesús, presentades amb la seva màxima simplificació. Em refereixo a teles com *Ecce Ancilla Domini* i *Girlhood of Virgin*, de Rossetti, o *Christ in the House of His Parents*, de Millais, que podrien servir molt bé d'il·lustració d'escenes dels *Idil·lis i cants místics* o de *Jesús infant*. Com, per exemple, «La Sagrada Família», dels *Idil·lis*:

«Quan Maria cus
sant Josep fusteja
per fer-li a Jesús
un bressol de perles.»

Tot i això, cal entendre que en la mirada dels pintors anglesos hi ha una voluntat clara d'humanitzar el fet religiós, de veure al seu darrere el misteri de l'absolut (sobretot en *Ecce Ancilla Domini*), de servir l'art més que la religió. Mentre que Verdaguer, que parteix no tant d'impulsos artístics com de religiosos —o, si més no, per a ell, no són impulsos diferenciats—, allò que cerca és, seguint els corrents pietistes religiosos del seu temps, acostar les figures evangèliques al poble perquè serveixin d'exemple. Les escenes de la infància de la Verge o del nen Jesús, o de sant Josep, sempre porten, en Verdaguer, a l'apunt didàctic o pietós, amb algun element que trenca l'idil·li (n'hi ha prou amb llegir la continuació del text citat més amunt). La coincidència temàtica, doncs, no passa d'ací perquè les intencions són força divergents. Això no vol dir que en algunes peces, d'*Idil·lis i cants místics*, per exemple, no trobem alguns punts afins al prerafaelitisme. En un poema com «L'Arbre de la vida», un dels seus escassos sonets, ens presenta una escena bíblica, l'expulsió d'Adam i Eva del paradís i el pressentiment de la Redempció: l'escena es configura com una imatge de retaule i la revelació ve del cant d'una coloma agonitzant:

«Del cel una coloma, condolida,
ve a esqueixar-ne la branca més hermosa,
i en dur Calvari, mentre amb sang la rosa,
canta morint de dolç amor ferida:

—Veni, fills d'una terra que us devora;
qui a l'arbre redemptor vol acollir-se
amb mi vindrà a la Glòria a refflorir.—

Adam l'abraça, l'univers l'adora
veent tancar-se l'infern, lo cel obrir-se;
mes ai!, la mort d'un Déu los fa estremir!»

La revelació, doncs, provoca, en el pobre Adam, que descobreix que al capdavant la humanitat podrà salvar-se, i en l'univers sencer, aquella mateixa sensació de terror davant l'absolut

2. Manuel JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època* (Barcelona: Curial, 1984), p. 57.



Christ in the House of His Parents, de John Everett Millais (1850)

que expressen, a *Ecce Ancilla Domini*, els ulls de la donzella, de Maria, davant de l'anunci de l'àngel. Verdaguer utilitza magistralment les imatges: les construeix en la seva màxima nitidesa i les aïlla (com la coloma en aquest cas), de manera que prenen una entitat, una autonomia, sorprenent. I, no cal dir-ho, una absoluta eficàcia. Així, arbres, flors, ocells, núvols, àngels, creen tot un imaginari que es carrega de significació. Coincideix en això amb unes maneres de fer que trobem en els retaules medievals i, també, en els preraphaelites. No cal dir, però, que aquest poema de Verdaguer no té res de preraphaelita, però no ens ha d'estranyar que els modernistes, que de la mà del preraphaelisme (ja integrant de l'estètica finisecular) i del decadentisme descobreixen i exploren temes d'amor i mort, eros i *thànatos*, simplicitat i sofisticació, no trobessin en Verdaguer una autèntica mina. Josep Soler i Miquel, per exemple, al comentari que fa de *Sant Francesc*, s'atura a «Sant Francesc s'hi moria».³ La perla del poema, diu, són els versos que expressen aquesta simbiosi amor-mort:

—*Mon déu i mon tot,*
per aquell qui us tinga,
mon Déu i mon tot,
que dolça és la vida!
Més dolça la mort
Si d'amor moria!—

Estic afirmant no pas el preraphaelisme de Verdaguer sinó l'interès que els seguidors de l'estètica preraphaelita en el tombant de segle podien tenir per la seva obra. Penso, també, en el món de fades de *Canigó* i fins i tot en la figura gairebé d'àngel asexual de Gentil, que podria fer pensar en algunes figures al·legòriques de Burne-Jones, en el seu món de cavallers medievals i de donzelles angelicals, tots ells d'una ambigüitat sexual considerable.

Si Ruskin i Verdaguer s'haguessin conegut i haguessin pogut superar la desconfiança inicial (cosa més que difícil per a un sacerdot catòlic com Verdaguer davant d'una mena de predicador evangèlic com Ruskin), ben segur que s'haurien entès: més enllà de les concepcions filosòfiques i teològiques que els podien separar, haurien coincidit en l'amor a la naturalesa, des dels grans paisatges fins al més petit detall: el rocam de la muntanya i el verd dels boscos, els núvols i els ocells, les plantes i les flors. I és que els dos veuen la naturalesa com un do de

3. Josep SOLER I MIQUEL, *Escritos* (Barcelona: Tipografia L'Avenc, 1998), p. 15-42.

Déu, manifestació de la Belleza divina, i troben, en la seva contemplació, els camins d'elevació cap a l'esperit. Els sentiments de joia, d'admiració, de simplicitat i puresa que la natura desvetlla, doncs, són essencialment religiosos, ens acosten a la Divinitat i s'han de manifestar en un cant de gratitud. Tot i que Verdaguer té una visió molt més teocèntrica, molt més simple, que Ruskin, també creu en la imaginació, el somni, les aspiracions cap al més enllà, la contemplació divina. Va arribar a tenir notícia del pensador anglès? ¿Va arribar-ne a llegir alguna cosa, com, per exemple, la traducció de *Fragments* que Cebrià Montoliu havia publicat el 1901, precedits d'un llarg «estudi introductori»?⁴

I, tanmateix, n'hi ha prou amb llegir aquell magnífic poemari de publicació pòstuma, *Al Cel*, per pensar que Verdaguer, sense trencar amb la seva poesia, s'interessa per les novetats que s'havien anat introduint en els darrers anys. El llibre, unitari, un dels més subtils, delicats i ambiciosos del poeta, se situa dins el que Segimon Serrallonga ha considerat un tema que traspassa tota l'obra verdagueriana: la mística ascencional.⁵ La primera cosa a constatar és, em sembla, que som a les antípodes del «cel» descrit al poema «The Blessed Damozel», de Dante Gabriel Rossetti. El de Rossetti és un cel ple d'anhels amorosos i enyorances de l'amor terrenal:

«Perquè s'ajunti jo em dalesc
amb l'ànima germana.
Així ho deman, i des el món
ell aitambé ho demana.
Serà tal volta el nostre prec
una esperança vana?»⁶

Això és impensable en Verdaguer. Tant, que ni tan sols s'atura a replicar (suposant que sabés que el poema existia i en conegués el contingut). Tampoc no sembla que s'hi deixin transparentar elements procedents de Dante o de Beatriu. No sé exactament quin coneixement en podia tenir Verdaguer, però, en tot cas, ni Dante ni Rossetti no s'haurien interposat en el seu tractament de temes religiosos. *Al Cel*, però, és un llibre que no sembla sord als nous corrents poètics, que potser han jugat com a incentiu i l'han ajudat a trobar sortides a les crisis poètiques dels darrers anys, com la que havia manifestat a Apel·les Mestres.⁷ A més, a Catalunya, el preraphaelisme, que ara delimitem amb tanta precisió, havia entrat barrejat, confós, amb el decadentisme o el simbolisme i la nova poètica s'havia format en una amalgama que podia tenir components molt diversos: simbolistes, parnassians, vitalistes, decorativistes, *art nouveau*, decadentistes, etc. Verdaguer en deuria conèixer unes quantes coses, indubtablement, per l'obra de Joan Maragall o per la poesia que feien alguns dels joves que l'envoltaven, encara que molts d'ells, com demostren les revistes que li van posar a les mans, eren uns declarats antimodernistes. Deuria haver llegit alguns dels textos de Raimon Casellas, articles i discursos de Rusiñol, l'obra d'Apel·les Mestres, les primeres passes poètiques de Riquer. I potser poemes d'Adrià Gual, Massó i Torrents, Emili Guanyavents i d'altres.

Al Cel sembla, d'una banda, una resposta a alguns aspectes de la nova poesia, però, de l'altra, també sembla que en sigui una aproximació. El llibre, per exemple, utilitza una imatge-ria amplíssima: joies, pedres precioses, flors, fulles, ocells, instruments musicals, estanys, àngels... Són elements que el decorativisme havia posat de moda i que tampoc no eren estranys a la poesia de Verdaguer. Triem-ne una mostra: una composició al·legòrica com «La

4. JOHN RUSKIN, *Fragments* [traducció de Cebrià Montoliu] (Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1901).

5. SEGIMON SERRALLONGA, «Les ascensions de Verdaguer. De la mitologia a la mística», dins *Serra d'Or*, núm. 506 (febrer 2002), p. 19-22.

6. DANTE GABRIEL ROSSETTI, «La Donzella Benaurada», traducció de Jeroni Zanné, dins *Rosorgiment*, IX, núm. 100 (1924), p. 1.630. La reproducció de l'edició que en fa Maria Àngela CERDÀ i SURROCA, *Els Pre-raphaelites a Catalunya*, op. cit., p. 358-362.

7. APEL·LES MESTRES, «Una conversa amb mossèn Cinto», dins *Pèl & Ploma*, IV, núm. 89 (gener 1903), p. 1-2.

nit i el dia», que anys a venir trobarem gairebé calcada per Jeroni Zanné, recorda les pintures de Rossetti, Gustave Moreau, Burne-Jones, Riquer o Mucha. Llegim:

«Ella és morena, — damunt de sa testa
la flor del cel — s'esbadella i se mor:
ròssec d'estrelles — adorna sa vesta
riu que per sorra — cabdella grans d'or.

Sa cabellera — sedosa és i bruna,
son mantell blau — és de perles sembrat;
sobre son pit — lluyenteja la lluna,
com falç d'argent — entre espigues de blat.

Ros és lo dia, — sos ulls són de flama,
té per agafa — lo sol en son pit,
sa ullada ardenta — les messes inflama
si a terra mira — de dalt del zenit.

En son viatge — sovint s'estalonen
per les altures — seguint-se dels cels,
d'ell amb les flors — los jardins se coronen,
i ella l'atzur — ensembenta d'estels.

Déu los casà — i és l'aurora sa filla,
té l'or del dia — i l'argent de la nit;
la llum i l'ombra — la feren pubilla
i li brodaren — tots dos lo vestit.

De l'un i l'altre — les joies rumbeja
quan en son llit — s'esparpella rient,
de flors i estrelles — sa vesta perleja
i s'enfinestra — al balcó de l'orient.»

A qui hagi llegit el poema fins al final, li recordo: és Verdaguier qui l'ha escrit, no Alexandre de Riquer ni Jeroni Zanné. I és que Verdaguier, a més, a *Al Cel* intenta portar a terme una renovació del llenguatge poètic, com ho demostra l'ús —deu ser, ai las, el primer a fer-ho en poesia entre nosaltres— de l'anglicisme *meeting* (a «Les orenetes») o del castellanisme *lenti-qüeles* (a «Pols»), bé que reafirmant-se en els models d'harmonia i naturalitat, enfront del gir que havia pres la llengua literària en alguns dels topants modernistes:

«Són llenguatges de desterro
los llenguatges d'aquest món;
l'un porta dring de cadenes,
l'altre duu baf de presó,
l'un té mots que semblen d'odi,
l'altre que són de rancor,
l'altre lladrucs de blasfèmia
més feréstecs que els del llop.
Lo llenguatge de la pàtria
és festívol i sucros;

és pastat de mel d'abelles
 i parrupeig de colom,
 de raigs de llum sense fosca
 d'alegria sens tristor,
 és d'aleteigs i harmonies
 i murmuris d'oracions,
 de cants i música d'àngel
 i sospirs de rossinyol,
 que és la parla de la Glòria,
 lo llenguatge de l'amor.»

Encara: si un magnífic poema com «Cap al tard» és —ho podria ser— una rèplica, escrita sota un optimisme religiós confiat, als «crepuscles» modernistes, és també un poema que supera de molt els models que pogué replicar. No li calen estats anímics subjectius; en té prou amb dues, tres, quatre imatges precises. Com a la darrera estrofa:

«Les flors que l'alba mostrarà a pla i serra,
 què valen comparades a un estel?
 La llum del dia és per mirar la terra,
 la de la nit per contemplar lo Cel.»

El mateix podríem dir de «Nocturn». I és que, en general, la nítida visió que dona Verdaguer dels espais celestials sembla també una mena de resposta —cosa que voldria dir que coneixia els models als quals replica— al tractament que el simbolisme maeterlinckià donava als paisatges nocturns o crepusculars: la contemplació, subjectivada, obria un camí de sensacions de l'absolut, a la confusió interior, a la immersió en el buit, a l'experiència de la mort. Com, per exemple, a «Èxtasi», un poema d'Emili Guanyavents: la contemplació dels estels engoleix l'enteniment i porta al buit i al no-res. És, és clar, la meva, una anotació que voldria moltes més precisions. Deixem-ho, però, apuntat. I apuntem també que si Verdaguer replica a l'estelada simbolista, també podria replicar al cel rossetià. Com a mínim, en allò que el pogué conèixer.

Perquè... ¿va arribar a conèixer, Verdaguer, alguna cosa del preraphaelisme? Jo diria, és clar, a més del que he assenyalat més amunt, que difícilment li deurien passar per alt alguns articles de Casellas sobre el gir espiritualista de la pintura moderna o, si més no, alguna cosa en deuria saber a través dels usos intencionadíssims que Torres i Bages va fer d'aquest moviment en els seus discursos al Cercle Artístic de Sant Lluç. Tot això, però, és difícil de demostrar. El que sí que sabem, positivament, és que Verdaguer va conèixer Alexandre de Riquer:⁸ va ser ell qui va casar-lo, el 18 de juliol de 1885, amb Dolors Palau, morta el 1899, i Riquer volia que el llibre dedicat a l'esposa morta, *Anyorances* (1902), portés un pròleg seu, una cosa ja pactada, però que no es va poder portar a terme per la mort del poeta.⁹ Tenim molt poques dades dels contactes que haguessin pogut mantenir: Riquer va dibuixar les vinyetes de l'edició de *Canigó* (1886), reproduïdes a les edicions posteriors de *Catalunya Artística* el 1901. Va il·lustrar, també, alguns poemes com «Santa Cecília»¹⁰ i «La mort de la tórtora»,¹¹ cosa que fa

8. Sobre aquestes relacions i, en general, sobre Alexandre de Riquer, vegeu Josep M. RIQUER I PALAU, Alexandre CIRICI PELLICER, Eliseu TRENC BALLESTER, Mariàngela CERDÀ I SURROCA i Joan GRAELLS I PRAT, *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta* (Calaf: 1978); Eliseu TRENC BALLESTER i Alan YATES, *Alexandre de Riquer (1856-1920)* (Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1988), i Eliseu TRENC, *Alexandre de Riquer*, (Caixaterrassa-Lunweg, 2000).

9. El llibre s'obre amb aquest text: «Lo present llibret arriba desposseït de la joia més hermosa que devia engalanar-lo. Mossèn Jacinto Verdaguer s'havia brindat a fer-hi un pròleg; Ell que la coneixia a Ella i estimava ses virtuts, amb ben poques ratlles hauria fet lo que jo no puc fer amb tot un aplec de poesies. —A. De R.»

10. Jacinto VERDAGUER, «Santa Cecília», il·lustració d'Alexandre de Riquer, dins *L'Atlàntida*, I, núm. 19 (15-II-1897), p. 9.

11. Conservat a la Casa Museu de Verdaguer instal·lat a la Vil·la Joana de Vallvidrera.



Ecce ancilla domini,
de Dante Gabriel Rossetti (1850)

suposar unes relacions que devien anar més enllà de l'espai estrictament professional. Sobretot tenint en compte l'abassegadora influència que Verdaguer exerceix sobre el seu primer llibre de poesies, *Anyorances*. Militant catòlic i membre del Cercle Artístic de Sant Lluç, Riquer podia haver estat el mitjancer perfecte, el filtre, entre el grup anglès i la versió «purista» que podia acollir Verdaguer. De fet, a *Anyorances*, un llibre que Verdaguer cal creure que havia arribat a llegir en la versió manuscrita, aspira a restablir, a través de la poesia, els lligams amorosos amb l'esposa morta, alguna cosa semblant al que pretenia Rossetti a *The Blessed Damozel*, bé que sense la morbositat de barrejar-hi elements sensuals. No surt, doncs, de l'ortodòxia catòlica i gira el preraphaelisme cap a un decorativisme floral que —ho hem vist— podia ser perfectament verdaguerià. Vist des d'aquest punt de vista, la «Santa Cecília» de Verdaguer es podria llegir com una *donna angelicata* preraphaelita. I Maragall, en una crítica de *Santa Eulària* (1899), qualifica la protagonista de la creació verdagueriana de «damisel-la santa»: «Santa Eulalia no es sólo una niña, es una niña santa que siente en su corazón el impulso enorme del Dios nuevo y va a proclamarlo desafiando la mayor potestad de la tierra.»¹²

Verdaguer no és simbolista, però fa un ús exemplar de les imatges, dels símbols, dels mites, de la musicalitat de la llengua i de moltes i moltes coses que el simbolisme afirmarà. Podríem arribar a la conclusió que amb el preraphaelisme passa alguna cosa similar. El darrer Verdaguer, que posa tota la seva capacitat creativa no al servei de grans projectes nacionals o polítics, socials o religiosos (perdoneu que ho desglossi: per a ell, tot això, nació, política, societat i religió eren part, manifestacions, d'una única realitat, la Divina) sinó de la veu personalitzada que surt de la seva ànima adolorida, torna, modernitzant-se, a l'essència del romanticisme: intimitat i aspiracions cap a un més enllà intuït, més satisfactori que les tensions que li toca viure. La crida d'aquest més enllà també la fa sentir en aquella petita peça teatral, *L'adoració*

12. Joan MARAGALL, *Obres completes. II: Obra castellana* (Barcelona: Editorial Selecta), p. 101-103.

dels pastors (1901), lletra de Verdaguer i música d'Enric Morera, estrenada al Teatre Tívoli dins la temporada de Teatre Líric Català. Cal recordar que la peça va ser presentada amb un discurs de Rusiñol. El tombant de segle, doncs, li permet remodelar la seva estètica romàntica, personalitzar-la, deslligat ja dels ideals, de les obligacions, que li imposava la Renaixença. Tornem, doncs, al poeta exiliat, que sent la crida de l'infinit: una declaració d'arrel tan romàntica, tan «purista», com «Què és la poesia?» no és dels anys seixanta o setanta sinó del 1896 i és recollida dins *Aires del Montseny* (1901):

«La poesia és un auell del cel
que fa sovint estades a la terra,
per vessar una gota de consol
en lo cor trist dels desterrats fills d'Eva.»

En tota la seva darrera obra podríem trobar afinitats, amb el preraphaelisme o amb altres corrents modernistes. Són difuses i, per tant, no podem parlar d'influència directa. Verdaguer és un escriptor que tot ho filtra, tant que fins i tot ens fa creure —i ben falsament!— que no tenia cap mena de formació literària. Qüestions com la caritat, la pietat pels homes, la simplicitat franciscana, l'enyorança de l'altra vida, tot això i molt més és part d'un Verdaguer, potser el més autèntic, que no s'ha fet el sord davant d'allò que li podien oferir els nous corrents.

Caldria emmarcar tot això dins una cosa que, en aquest misèrrim país mancat de tantes coses, encara no tenim estudiada amb prou profunditat i extensió: els corrents religiosos en la Catalunya del XIX i les seves manifestacions pietoses. Després, potser trobaríem moltes més afinitats que les que he intentat apuntar, potser amb Ruskin o amb tots aquells corrents que desemboquen en el decadentisme, aquells que Richard Griffiths qualificava, sense subterfugis, com «the Reaccionary Revolution».¹³ Un món que va convertir capellans escriptors en soldats de la causa religiosa. Un món que és el que Verdaguer va viure. O el que va patir.

JORDI CASTELLANOS

13. Richard GRIFFITHS, *The Reaccionary Revolution. The Catholic Revival in French Literature* (Londres: Constable, 1966).