

cià», que a la primavera presentà al certamen.²⁵ Aquest romanç no obtingué cap reconeixement del consistori i restà oblidat. Arribades les vacances d'estiu, Verdaguer repetí la lectura, potser de manera més notòria, de *Dos màrtirs* davant dels amics que tant n'apreciaven els mèrits i que al cap de poc el publicarien a les pàgines del periòdic local. Tant la nova lectura com la publicació tenien una finalitat doble: homenatjar el novell poeta, distingit als Jocs Florals, i reparar-li el greuge del suspens de teologia. *Dos màrtirs*, doncs, aparegué publicat les darreres setmanes d'estiu i les primeres de tardor de 1865, en la versió que tenia acabada feia un any i que, en versió anterior, els condeixebles coneixien feia dos anys.

La matèria narrativa de la llegenda dels màrtirs

Una antiga llegenda d'origen medieval sobre els patrons de la ciutat de Vic proporcionà a Verdaguer la matèria narrativa principal del seu primer poema llarg. El nucli argumental de la llegenda diu:

En temps de l'emperador romà Deci i del papa Fabià vivien a la ciutat d'Ausa dos joves anomenats Lluçia i Marcià. Educats en la religió idolàtrica dels gentils, eren experts coneixedors de la nigromància i la màgia diabòlica, arts amb què es dedicaven a combatre la religió cristiana. També vivia a la ciutat d'Ausa una donzella de llinatge il·lustre, pujada en la vertadera fe i consagrada a Déu amb la promesa de conservar la virginitat. Corpresos Lluçia i Marcià de la bellesa de la noia cristiana, es varen proposar d'apartar-la de la fe amb les armes de la seducció. En constatar la fortalesa incommovible de la noia, els joves varen recórrer als poders infernals, els quals varen reconèixer que el Déu que adorava la cristiana, Jesucrist, era més poderós que els déus que adoraven ells. Llavors Lluçia i Marcià es convertiren al Cristianisme i, després de cremar els llibres de nigromància i de rebre les aigües baptismals, es varen retirar a la solitud dels bos-

25. Vegeu *infra* l'apartat «La refosa del poema en el romanç "Lluçia i Marcià"» i, a l'apartat 2 de «Documents», el romanç.

cos, a fer vida de penitència i d'oració. Passat un temps, varen tornar a la ciutat d'Ausa, on amb la predicació i l'exemple aconseguiren moltes conversions. El tribunal romà, presidit pel pretor Sabí, els féu empresonar i, dictada sentència, els condemnà a la foguera. Així fou com Llucià i Marcià varen rebre la glòria del martiri i, esdevinguts Sants, els fou confiada la protecció de la ciutat de Vic, antigament anomenada Ausa o Ausona, la qual els venera com a patrons i en celebra la festa el 26 d'octubre, per tal com aquell dia de l'any 255 s'esdevingué el martiri.²⁶

La narració prové, d'una banda, de la col·lecció medieval de vides de sants coneguda amb el nom de *Llegenda àuria*, de la qual justament Vic conserva una traducció catalana, en manuscrit del segle xv;²⁷ de l'altra banda prové de les ampliacions successives de la llegenda, contingudes en martirologis i altres escrits hagiogràfics locals. Verdaguer va respectar l'essencial de la llegenda, que degué conèixer d'infant i que d'estudiant sentia glossar en sermons i ponderar a les aules com a joia històrico-literària de l'antiguitat medieval. El contingut narratiu de la llegenda es desenrotlla en els vuit episodis següents:

- Persecució dels cristians d'Ausa en temps de Deci.
- Llucià i Marcià, experts en màgia diabòlica, perseguïdors.
- Superioritat d'una donzella cristiana.
- Conversió dels joves perseguïdors.
- Penitència de Llucià i Marcià.
- Predicació a la ciutat.
- Judici davant del pretor Sabí.
- Martiri i elevació dels màrtirs a patrons de la ciutat.

Verdaguer respectà aquests vuit episodis i els distribuï en dos cants, quatre episodis per cant, incorporant-hi algunes ampliacions ja existents en versions modernes de la llegenda o afegint-hi episodis originals.²⁸ Deixades provisionalment de banda les

26. Cf. la versió que en dóna Ramon Ordeig a *Llegendes vigatanes*, i la transcripció del text medieval, contingut al ms 174 (L), f. 479 v, de la Biblioteca Capitular de Vic, Arxiu Episcopal. Les citacions que es fan en endavant de la *Llegenda àuria* (LA) són extretes d'aquesta obra.

27. La llegenda sobre Llucià i Marcià fou estudiada i divulgada pel dominicà Antoni Vicenç Domènec a *Flos Sanctorum ó Historia general de los Santos y varones ilustres en Santidad del Principado de Catalunya* (Barcelona: 1602; Girona: 1630).

28. Ramon Ordeig, *Llegendes vigatanes*, op. cit., recull algunes ampliacions modernes de la llegenda.

quatre octaves introductòries i les sis conclusives, el poema narratiu verdaguera desenrotlla la matèria argumental de la manera següent:

Cant primer

En una àmplia panoràmica històrica, que reula als orígens del Cristianisme i al domini imperial de Roma, el poeta presenta l'estat general de persecució al món (oct. 5-9).

La persecució, desencadenada per l'emperador Deci i estesa per tots els territoris d'Àsia i d'Europa, es projecta sobre Ausona. El pretor *Sabí, el tossut Sabí, lo cor de roca*, es proposa, *amb los deixebles junt de Simon Mago*, d'exterminar-hi la fe cristiana (oct. 10-11).

Entre els perseguïdors destinats a Ausona sobresurten *dos jovenets, los hèroes de mon càntic*, que reben la comesa de robar *la innocentesa / de les filles d'Ausona*. Totes sucumbeixen a les arts dels seductors, llevat d'una, Aurèlia, *de verge cor, d'angèlica figura*; com més l'assetgen, més *aquell tresor de gràcia* resisteix (oct. 12-23).

En veure's vençuts, els joves màgics acuden a llur patrona, Venus, *la més bella / de les filles de Jove*, i, després d'exposar-li el fet i de preguntar-li'n les causes, li demanen ajut. La resposta de Venus és que, per a trencar *el cor diamantí de l'ausetana*, cal arrencar-li la creu del pit i cremar-la (oct. 24-29).

Els joves assalten el palau que habita Aurèlia. Ho fan de nit, volant sobre les ombres *de l'Estígia i del Còcito*, i sorprenen la donzella adormida. Mentre en contemplen la bellesa, senten créixer el desig de posseir Aurèlia, *que per la Venus d'aqueix món la creien*. Ella es desvetlla, s'esbalaeix, però la seva *maneta al pit / rossola* i sent de sobte la força que desprèn la creu. Els assaltants són repel·lits tantes vegades com intenten apropar-se a la donzella (oct. 30-41).

Els joves s'adonen que un poder superior protegeix la noia i li demanen qui és i si *algun Déu vetlla lo teu son de verge* (oct. 42-44).

Aurèlia els mostra la creu, els alligona sobre el crucificat i els converteix (oct. 45-48).

Tot seguit ella mateixa *del Baptisme els banyà amb l'aigua salubre* i ells, en havent abandonat el palau, en lloc de cremar la creu tal i com s'havien proposat, *tots sos volums de màgica encenien* (oct. 49-50).

Cant segon

S'obre el cant amb una solemne estrofa invitatòria en boca d'Aurèlia, convocant a una cacera. Se'n descriuen els preparatius. Surt de la ciutat una *bandola / de dames i donzells caçadors*. La comanda Aurèlia, la qual *a distraurer-se anava per los boscos*, presa de foscos pressentiments (oct. 1-6).

L'acció retrocedeix a Lluçia i Marcià, *los nois de qui era l'àngel de la Guarda*. Havien abandonat la ciutat i vivien en una *selva isarda*, fent penitència, mentre Aurèlia, *trobant-los a faltar*, els creia altre cop caiguts *en la màgica negra i gentilisme*. Justament per a aconsolar-se'n, havia emprès la cacera (oct.7-8).

Els caçadors, arribats a les vores del Ter, *s'escampen per lo bosc, guipant amb febre / l'isard llisquívol, la poruga llebre* (oct. 9-12).

Una extensa i animada escena venatòria ocupa les deu estrofes següents: Aurèlia ha quedat sola i, mentre *en un coixí de molsa se va asseure*, és sorpresa per un senglar que l'ataca. La caçadora el fereix *amb la sageta punxeguda*. Intrèpid combat amb la fera, en el qual sucumbeix esquarterat el gos. El senglar fuig, quan Aurèlia està a punt de clavar-li el coltell. L'empaita a través del boscatge fins a una cova on s'endinsa la fera (oct. 13-22).

Aurèlia penetra a la cova i hi descobreix *les fesomies / dels que ella batejà feia pocs dies*. Joia del retrobament (oct. 23-25).

Aurèlia els recorda la conversió, descobreix la veritable raó que hagin abandonat la ciutat, n'admira la vida de penitència que duen i s'alegra *que aixís se vaja / deixondant nostra pàtria*. Els retreu, però, no veure'ls *arrancant d'a-*

queix pla la idolatria i els incita a tornar a Ausona, per tal de predicar-hi *la religió de Jesucrist* (oct. 26-31).

Sona el corn dels companys de caça. Aurèlia, després d'acomiar-se de Llucià i Marcià, es reintegra a la colla i continua la cacera (oct. 32-34).

Uns quants dies passats d'aqueixa feta, Aurèlia és presa d'enyorament de la ciutat i emprèn la tornada amb tot el seguici. Troben Ausona agitada. Aurèlia descobreix que els seus dos *deixebles* són conduïts al tribunal. *Remant amb mans i colzes amb coratge*, es planta davant Sabí. El pretor pronuncia un discurs condemnatori en què els acusa d'haver abandonat *la manyaga / Venus d'ull falaguer* per un Déu que deixa morir els seus fidels al foc i a la creu. Els descriu el turment del foc i ordena als botxins que encenguin la pira. Abans, però, invoca Venus, *tu que de l'amor lo foc engendres!*, perquè s'apiadi dels joves, *palmeres tendres, / com de millors no en rega el Gades*, si de cas estan disposats a renegar del *Nasareno infame* (oct. 35-43).

Abans que els joves responguin, Aurèlia irromp davant el tribunal, *amb una empenta a la fogassa els tira* i desafia el tirà: ella també és cristiana i renega *de vostres déus, de tu i de tots vosaltres*. Exalta el turment del foc, que *és un bany de mel i sucre* que porta al cel i atorga la glòria del martiri; ja veu els àngels baixar *a la pira del martiri, / joguinejant amb palmes i coronas*, i acaba invocant Déu perquè també a ella li concedeixi la glòria de morir per la fe (oct. 44-49).

La darrera octava descriu Aurèlia en el moment de llençar-se voluntàriament a la foguera. Sabí la'n treu, per tal que s'acompleixi el disegni de Déu, que no volia que es cremés prematurament *l'arbre que li sortia tant a compte* (oct. 50).

Verdaguer amplia la narració assumint, d'una banda, les adherències rebudes de la tradició i, de l'altra, introduint-hi aportacions pròpies. Les ampliacions successives de la llegenda antiga s'havien aplicat de manera especial a localitzar els fets i els personatges, a més a més de concretar la data del martiri, establerta a 26 d'octubre de l'any 255, que el poema recull al

vers 409, en situar en *un matí d'octubre* la cacera d'Aurèlia a l'exordi del segon cant. La casa de la donzella a Vic era localitzada en més d'un indret, a la plaça del Mercadal o a ran de muralla. El lloc del martiri era a les «Coromines dels Màrtirs», indret fora muralla, urbanitzat cap a 1734, i avui anomenat plaça dels Màrtirs («martris» en pronúncia vigatana), que forma part de l'eixample Morató.

El lloc, però, més envoltat d'interès era la cova selvàtica on els màrtirs s'havien retirat a fer penitència. Aquest *eremus* fou localitzat en una balma a prop de Quintanes, antiga masia del terme de les Masies de Voltregà. Quintanes es troba en una petita vall que formen els turons sobre el Ter, enfilant-se vers el Lluçanès. La cova, una petita balma, fou agençada. Així mateix, al costat de la masia de Quintanes, s'hi construí una capella consagrada als Sants Màrtirs l'any 1776.²⁹

Verdaguer s'interessà de manera especial per aquesta localització. És molt probable que hi fes una visita i que hi prengué les notes que es publiquen a la part documental. El paratge de Quintanes i en especial les vores del Ter, a la sortida del congost de Besora, li servien d'escenari adequat per a ambientar la cacera, aportació nova que li permetia de donar relleu al personatge d'Aurèlia. El topònim de Quintanes no apareix al poema. Hi apareix, en canvi, la masia de Serratosa, igualment del terme de les Masies de Voltregà. També esmenta el riu Ter i els seus dos afluents del sector de ponent, el Rimètol i el Sorreigs.³⁰

A més a més, servint-se d'aquestes localitzacions, Verdaguer va introduir episodis propis a la llegenda. Els més importants són els relatius a la figura de la donzella, per a la qual desestimà una tradició subsidiària i tardana, nascuda a l'entorn del culte a una Santa Blandina, imaginada igualment com la donzella que convertí Lluçia i Marcia.

Amb la introducció d'elements originals, la matèria narrativa de la llegenda prengué més amplitud i un sentit que no tenia. En primer lloc, localitzant el «desert» dels joves penitents

29. Antoni Pladevall i Font, «El mas Quintanes i la llegenda dels Sants Màrtirs», op. cit..

30. Vegeu aquests apunts a l'apartat 3 de «Documents».

a la contrada del Ter, el poeta trobà una escenografia adequada, per tal de treure l'acció fora de la ciutat, traslladar-la a un *locus nemorosus* i animar-la amb el llarg episodi de la cacera. Aquí, en l'espai selvàtic, Verdaguer s'hi trobava més còmode, per bé que defugís tot realisme paisatgístic, igual com evitava les descripcions concretes de l'àmbit urbà d'Ausa. La regió abrupta i boscosa entre el Ter i els graus de l'altiplà del Lluçanès, amb petits afluents i fondalades, com la del Gorg Negre, al qual dedicà en aquells anys una interessant poesia, «Los bruixots del Gorg Negre», de *Jovenívoles*, no li era pas una regió tan familiar com la de l'entorn de Folgueroles, però per això mateix adquiria als seus ulls les condicions idònies d'un *locus nemorosus*, pròxim i alhora llunyà de la ciutat romana. En segon lloc, situant-hi la cacera, introduïa a la llegenda una de les escenes característiques de la poesia heroica en què s'inspirava. En tercer lloc, atribuint a Aurèlia no solament la conversió dels joves a la religió cristiana sinó també la seva segona conversió en predicadors que tornaven a la pàtria, a deslliurar-la dels «grillons» de la idolatria i fer-ne una pàtria cristiana, tota l'acció adquiria dimensions heroico-religioses, pròpies d'un *cant religiós*.

No hi ha cap dubte que el poeta assumia la historicitat del martiri a Vic dels sants Lluçia i Marcia, defensada pels erudits locals. El fet històric, però, no li interessava tant en si mateix com en l'abast representatiu. Aquell martiri representava la cristianització de la pàtria en el context del món romà antic. El localisme de la llegenda saltava a un pla universal, el de la propagació del Cristianisme damunt la Romanitat. Aquesta era l'única via de convertir els fets històrics en matèria èpica. No altrament procediria el poeta quan a *L'Atlàntida* emmarcà les gestes mítico-llegendàries d'Hèrcules en la gesta històrica del navegant Colom, descobridor i cristianitzador del continent americà. O quan a *Canigó* entrellaçà l'acció dels éssers malèfics de la natura amb la de personatges històrics, fundadors de la Catalunya cristiana medieval. A *Dos màrtirs* el jove poeta sentí l'entusiasme del neòfit davant els orígens cristians de la pàtria o, amb altres paraules, davant una pàtria que prenia part en el triomf universal del Cristianisme. Un triomf que al segle XIX

l'Església reivindicava enfront del progrés del laïcisme. Per això el jove poeta seminarista podia, amb l'Aurèlia del seu poema, proclamar que *glòria és morir lluitant i glòria doble / morir lluitant per a salvar un poble*.

Així, l'aportació original de Verdaguer a la llegenda, que en nombre d'estrofes ocupa gairebé la meitat del poema, significà, d'una banda, l'ampliació de la matèria llegendària amb escenes d'un gran dinamisme. De l'altra banda, les noves escenes transformaven el sentit narratiu, elevant a gesta heroico-religiosa allò que nomès era una llegenda edificant. El resultat final fou que el poema verdaguerià és un cant heroico-religiós i alhora un cant heroico-patriòtic.

el traspàs formal de la llegenda al poema

Tota la matèria narrativa, la tradicional i la pròpia, Verdaguer la repartí en dos cants de cinquanta octaves cadascun i l'emmarcà entre un exordi de quatre octaves, integrades en les cinquanta del cant primer, i una conclusió de sis, formalment separades del cant segon, que titulà «Acabament». Així, la narració es desenrotlla en noranta-sis octaves que l'exordi i la conclusió traven amb les funcions formals que els són pròpies.

La forma del vers constant i l'estructura en cants vingueren donades a Verdaguer tan bon punt prengué el tema dels «màrtirs de la pàtria», per a fer-ne un poema seguint la matriu del gènere èpic. En el món de la formació humanística, les antigues epopeies gregues i llatines valien com a models insuperats de l'art de la poesia. Tot l'Occident d'Europa havia prestat admiració ininterrompuda a aquelles formes de narrar. Els escriptors del Renaixement les havien imitades i durant els segles successius els models antics varen conservar intacta l'aurèola d'excel·lència, mentre a llur torn les epopeies modernes varen adquirir un prestigi semblant per a les respectives literatures nacionals. Els tractadistes del segle xviii varen fer canònic aquell repertori èpic i n'extragueren una Retòrica-Preceptiva que s'imposà als establiments d'ensenyament i que, després i tot de la ruptura romàntica, continuava vigent a mitjan

segle XIX en els programes d'estudis que els Estats-nació d'Europa implantaren a tots els sistemes d'ensenyament. A l'àmbit hispànic, on el Concordat entre la monarquia d'Isabel II i el Vaticà de Pius IX havia regulat les competències de l'Estat i de l'Església en matèria d'ensenyament, els plans d'estudis dels seminaris eclesiàstics estaven homologats per l'Estat i els cursos d'Humanitats d'aquests establiments equivalien als de Batxillerat. A Catalunya la Universitat de Barcelona, restablerta íntegrament el 1845, dirigí, a partir d'aquesta data, l'ensenyament del Batxillerat a través de les seves catedres.

Quan Verdaguer estudiava a l'entorn de 1860, trobà una tradició acadèmica sòlidament establerta. La formació humanística a Vic, com a tot arreu, consistia fonamentalment en l'estudi del llatí, del grec, de la història i de la llengua oficial única, la castellana, estudi basat sobre models tipificats de la tradició clàssica, antiga i moderna. Les estratègies pedagògiques passaven per la lectura de textos, la traducció i la imitació. El gènere èpic, exemplificat en passatges de la Bíblia i en poemes narratius d'estil clàssic, constituïa el gènere «sublim», la forma per excel·lència, l'única capaç de contenir arguments de gran desena heroica que, partint de gestes nacionals, podia assolir interès universal. La descoberta romàntica de cants de gesta primitius en llengües neollatines no féu sinó inflar un entusiasme que, fins i tot quan a Europa ja havien triomfat les noves formes de narrar, en especial la novel·la en prosa, no va pas disminuir a les catedres. La formació literària dels estudiants continuava girant a l'entorn de les Humanitats antigues i el valor fonamentador que s'atribuïa a la imitació dels clàssics es conservava sencer.³¹

És probable que a Verdaguer, a l'edat en què va compondre *Dos màrtirs de ma pàtria*, tot aquell *corpus* de preceptiva literària li hagués tot just arribat en resums i fragments escolars. Li era,

31. Sobre el pla d'estudis del Seminari, cf. *Boletín Oficial del Obispado de Vich*, 1863; sobre els llibres de text i de lectura, Segimon Serrallonga, *Notes per a una indagació de la figura prototípica de Verdaguer a partir de «Jovenívoles»*, op. cit. Sobre la persistència de la pedagogia il·lustrada en la docència del segle XIX, cf. Manuel Jorba, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1984); Mariano Peset y José Luís Peset, *La universidad española (siglos XVIII y XIX). Despotismo ilustrado y revolución liberal* (Madrid: Taurus Ediciones, 1974).

però, suficient, perquè, juntament amb els estímuls derivats del clima de Renaixença catalana, veïés el tema de la cristianització de la ciutat romana d'Ausa, la seva «pàtria», dotat d'abast heroico-religiós i perquè, amb el tema, li vingués donada la forma del poema èpic. Si Homer, Virgili i Ovidi havien compost en cants i sèries contínues d'hexàmetres, si els poetes moderns, italians, castellans i catalans, havien consagrat el decasil·lab i l'estrofa heroica, l'octava reial, com la forma equivalent de l'hexàmetre, el jove poeta Verdaguer no podia triar. Amb el bagatge de què disposava i en el clima en què es formava, el poema sobre els orígens heroics del Cristianisme a la seva pàtria no podia néixer sinó concebut en cants, decasil·labs i octaves reials, la forma especialitzada per al gènere èpic.³²

El títol bimembre, *Dos màrtirs de ma pàtria, o siga Lluçia i Marcia*, ja és indicatiu de la impostació èpica de l'obra. Els poetes se'n servien per als pomes llargs i Verdaguer mateix se'n tornà a servir, si, com sembla demostrat, el poema que presentà als Jocs Florals de 1868, es titulava *L'Atlàntida enfonsada i l'Espanya naixent de ses ruïnes*. El subtítol reforça el títol, explicitant que es tracta d'un «poema en dos cants», mentre que les disculpes de la prosa explicativa final no fan sinó confirmar allò de què el poeta es disculpa, a saber, que tenia el propòsit d'emular els grans escriptors èpics. Per a no dubtar, però, de la mena d'obra que Verdaguer es proposava de compondre, hi ha l'evidència de la mètrica constant: prop d'un miler de versos decasil·làbics, estrofsats en cent sis octaves, formant dos cants simètrics de cinquanta estrofes cadascun. A més d'aquesta primera evidència, hi ha l'organització de la matèria narrativa.

En efecte, la *imitatio* és el principi dinàmic que ordena el

32. «Debe elegirse para la epopeya una empresa heroica, no de un individuo, sino de un pueblo: un hecho ilustre, memorable, en que se refleje una época entera, y que haya tenido influencia en la civilización del mundo[...] En latin se emplea el verso exámetro y en castellano la octava real», a José Coll y Vehí, *Compendio de Retórica y Poética o nociones elementales de Literatura* (Barcelona: Imprenta del «Diario de Barcelona», 1862). L'empordanès Coll i Vehí (Torrent d'Empordà 1823-Girona 1876), catedràtic de l'Institut [de Batxillerat] de Barcelona era, juntament amb Milà i Fontanals, un dels autors de manuals ben acceptats, per afinitats ideològiques, als centres eclesiàstics. Verdaguer, a la biblioteca del qual figura un exemplar de l'obra de Coll i Vehí, *Elementos de Arte Métrica Latina y castellana* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1854), hi féu amistat i li dedicà la poesia «En la mort de D. Josep Coll i Vehí», que l'any 1879 inserí al recull *Idil·lis i cants místics*.

poema verdaguerià, subjectant-lo a la preceptiva dels tractats de retòrica i d'eloqüència. Les quatre estrofes inicials contenen una successió de figures del discurs, recomanades per als preliminars del poema èpic: *captatio audientiae*, *praetermissio*, *propositio*, *invocatio musae*. Amb la primera l'autor demana l'atenció de la pàtria, oblidadissa de les glòries passades. A la segona esmenta, preterint-les, aquestes glòries. Amb la *propositio* anuncia l'objecte a tractar i, en fi, amb la *invocatio* demana a la musa inspiració per a un poeta novell que s'atreveix a tractar un tema tan elevat.

El poeta continua amb les quatre figures següents, que incorporen els primers materials de la llegenda: introducció general de les persecucions de cristians, introducció particular de la persecució a Ausona, presentació dels herois, presentació de l'heroïna. A partir d'aquí, ja a l'estrofa vintena, la matèria narrativa pròpiament dita s'ordena, com era preceptiu, alternant «acció» i «discurs». Aquesta alternança del que s'anomena també estil directe i indirecte guarda a *Dos màrtirs* la simetria següent: tant al cant primer com al segon acció i discurs s'alternen dos cops.³³

Al cant primer la resistència d'Aurèlia va seguida del discurs de la consulta dels joves a Venus, mentre que l'acció de l'assalt final va seguida del discurs dels joves i Aurèlia. Al cant segon l'acció de la cacera va seguida del discurs d'Aurèlia, mentre que el retorn a la ciutat va seguit del discurs de Sabí, replicat pel d'Aurèlia. L'alternança d'acció i discurs, doncs, si bé no hi és equilibrada en extensió, ja que el discurs hi ocupa una tercera part d'estrofes contra dos terços d'estrofes dedicades a l'acció, hi és col·locada simètricament, amb la qual cosa compleix el consell de la preceptiva de donar varietat a l'estil del poema.

Per últim, les figures de les sis octaves de l'«Acabament» són conclusives i es redueixen de fet a una de sola: encomi de les

33. «Los *discursos* se emplean también como medio de descripción y narración, y principalmente con objeto de presentar un cuadro completo de los motivos individuales de los personajes [...] El mismo nombre de *discurso* indica que el diálogo propiamente dicho no tiene cabida en la epopeya: siempre es el poeta quien habla y refiere». Josep Coll i Vehí, *Compendio de Retórica y Poética...* op. cit., p. 139.

gestes cantades, encomi de la protecció dels màrtirs patrons i encomi final de la pàtria.

El resultat de l'articulació de matèria i forma a *Dos màrtirs* presenta la distribució simètrica següent:

cant primer		cant segon	
<i>Conversió</i>		<i>Martiri</i>	
	est.		est.
1) Invocació a Ausona	1	Invitació a la cacera	1
2) Proposició	2-3	Preparatiu	2-6
3) Invocació a la musa	4	Penitència	7-8
4) Persecució universal	5-9	Cacera	9-12
5) Persecució a Ausona	10-11	Escena del senglar	13-22
6) Presentació dels herois	12-14	Retrobament dels joves	23-25
7) Presentació d'Aurèlia	15-19	Discurs d'Aurèlia	26-31
8) Resistència d'Aurèlia	20-23	Represa de la cacera	32-34
9) Consulta a Venus	24-29	Retorn a la ciutat	35-36
10) Assalt final	30-41	Judici	37-38
11) Discurs dels joves	42-44,4	Discurs de Sabí	39-43
12) Discurs d'Aurèlia	44,5-48	Rèplica d'Aurèlia	44-49
13) Conversió	49-50	Martiri conatiu d'Aurèlia	50

acabament

Encomi del màrtir	1-3
Encomi de llur protecció	4-5
Encomi de la ciutat	6

Aquestes simetries numèriques i situacionals s'acorden amb les estructurals i internes. El nombre de passatges o seccions, tretze, igual per a cada cant, no sols no és fortuït sinó que inclou correspondències de l'un cant a l'altre entre passatges situats al mateix lloc d'ordre. La divisió del poema en dos cants respon a les dues parts que distribueixen el material narratiu en dos blocs: «Conversió» i «Martiri». A l'interior d'aquesta estructura binària es distribueix tota la llegenda en tretze passatges a cada bloc, els quals, acarats, revelen correspondències que efectivament, si potser no foren calculades, tampoc no es poden atribuir a l'atzar.

A diferència dels començaments narratius *in medias res*, que era una de les opcions per al poeta, aquí la tensió de cada bloc és continguda fins als darrers passatges. Tant al bloc «Conver-

sió» com al bloc «Martiri» el passatge desè marca la inflexió de la intensitat, la qual, després de pujar amb els dos passatges següents, onzè i dotzè, es resol de sobte, a l'un i a l'altre, amb un desenllaç precipitat, gairebé anacolútic, que tanmateix era molt estimat dels preceptistes: el baptisme dels joves al cant primer i, oblidant el martiri dels joves, el martiri conatiu d'Aurèlia, al segon.

Més vistosa és la correspondència entre el passatge setè de cada cant. Aurèlia, al primer, és presentada amb tota la magnificència d'heroïna i, al segon, pronuncia el segon discurs, el qual té l'efecte de produir la segona conversió dels joves. Si abans els convertí a la religió que perseguien, ara els converteix, de penitents solitaris, en predicadors públics de la nova fe. El passatge setè resulta, doncs, central, tant en la posició numèrica com en el protagonisme d'Aurèlia a cada bloc.

Abans d'aquest episodi els sis anteriors no semblen tenir sinó una funció d'aproximació al centre, iniciada en cada cas des de posicions ben remotes. Els sis passatges primers del bloc «Conversió» inclouen fins i tot matèria no narrativa, o sigui les figures preliminars del cant. Els sis primers del bloc «Martiri» parteixen igualment d'una posició tan llunyana com és la caceria lluny de la ciutat, la narració de la qual es dilata prolixament abans de reconduir l'acció vers el retrobament dels joves. Així tots dos blocs semblen construïts sobre una mateixa pauta que fa avançar la narració per passatges paral·lels, incloent-hi igualment les seccions discursives. Aquestes, si bé presenten una extensió desigual, de tretze estrofes al bloc «Conversió» i de disset al «Martiri», no deixen de manifestar paral·lelisme. Al primer bloc són en boca de Llucià i Marcià, Venus i Aurèlia, mentre que al segon els qui parlen són Aurèlia, Sabí i altre cop Aurèlia, la qual, prenent la paraula als joves, culmina, amb l'última intervenció, el protagonisme que ha anat adquirint al llarg del poema.

En conclusió, el poema presenta una estructura formal tendent a les simetries.³⁴ No sols els cants tenen cinquanta estrofes

34. Les simetries entre cants en els poemes llargs de Verdaguier han estat posades en relleu per Joaquim Molas i Batllori, «Jacint Verdaguier», dins *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*, vol. VII (Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1986) pp. 233-235, i «Els poemes

cada un, sinó que les parts narratives i les discursives s'hi corresponen a cada cant en extensió, nombre i col·locació, de la mateixa manera que l'apòstrofe inicial a Ausona és reprès a la conclusió. Formalment *Dos màrtirs* intenta d'ajustar-se a la preceptiva literària sobre un dels punts en què posava més èmfasi, la unitat del poema, obtinguda amb la proporció de les parts, distribuïdes en narració i discurs alternats. La unitat formal, però, no garantia pas, com si fos un ressort automàtic, la unitat interior del poema, sinó que calia que aquesta es derivés de l'acció i dels personatges.

unitat del poema a l'entorn de l'heroïna

Ja Milà i Fontanals, primer lector crític del poema, assenyala a l'autor que a *Dos màrtirs* «hi trobava falta d'unitat» i que «li semblava estaria millor ab dos cants més», pel fet que «al principi se detenia més que en son martiri».³⁵ En efecte, l'interès narratiu del poema, centrat en els joves màrtirs, es desplaça progressivament cap a l'heroïna. La *Llegenda àuria* parla d'una donzella innominada, la qual, amb la seva bivalent resistència a perdre la virginitat i a abandonar la religió cristiana, mou els seductors-perseguidors a convertir-se. Aquí s'acaba el seu paper, secundari, anònim i fugaç. Convertits els joves, la llegenda oblida aquesta noia. Al capdavant eren Llucià i Marcià, i no pas la donzella, els màrtirs patrons de la ciutat.

Verdaguer, per contra, col·loca la figura femenina en primer pla. No sols li dona un nom, Aurèlia, d'ascendència romana noble, sinó que la personalitza amb qualitats eminents, fins al punt d'atribuir-li tant protagonisme, que acaba deixant *los hèroes de mon càntic* en segon terme. En virtut d'una *auxesi* o *amplificatio* la figura anònima i grisa de la llegenda es transforma en el personatge central del poema verdaguerià. L'amplificació

35. Sobre la consulta de Verdaguer a Milà i Fontanals vegeu *infra* l'apartat «La refosa del poema en el romanç "Llucià i Marcià"».

llargs de Verdaguer: ideologia i forma. Notes per a una primera aproximació», a AV 1987, pp. 19 i ss.