

# CONTRIBUCIÓ A L'ESTUDI DE LA GÈNESI DE «CANIGÓ», DE VERDAGUER\*

Ricard TORRENTS

## Introducció

En una de les llibretes on Verdaguer recollia dades i informacions quan el 1879 i el 1880, durant unes estades al Rosselló i al Vallespir, concebé la idea del seu segon poema èpic major i començà de treballar-hi, s'hi troba la següent citació:

Los homes fan una ruïna, la natura hi sembla flors; obren una tomba, ella hi posa el niu d'uns coloms.... semblen cabells blancs sobre una testa jove.<sup>1</sup>

El fragment pertany a la part IIIa del *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, dedicada a les Belles Arts i a la Literatura, el llibre Vè de la qual es titula *Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du coeur humain* i conté un capítol sencer, el tercer, consagrat a les ruïnes: *Des ruines en général. Qu'il y en a de deux espèces*. Atès que l'extracte de Verdaguer no respecta gaire la lletra de Chateaubriand, i atès que tot el passatge té un interès especial, vet aquí els dos paràgrafs sencers d'on procedeixen les tres breus frases de l'anotació verdagueriana:

Il y a deux sortes de ruines très distinctes: l'une, ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs. Entre'ouvrent-ils un tombeau? elle y place le nid d'une colombe: sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie.

Les secondes ruines son plutôt des dévastations que des ruines; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur, et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse...

Aquest text fou escrit per Chateaubriand el 1802, a la sortida d'un daltabaix polític i social que havia deixat enderrocats una bona part dels monuments religiosos de França, i a l'entrada d'un moviment restaurador de totes

\* El lector és pregat de tenir en compte que aquest treball fou escrit per a fer-ne lectura en l'última sessió plenària del «Colloqui sobre Verdaguer» a Vic l'abril de 1986 i que apareix a l'estiu de 1988.

les ruïnes monumentals o ideològiques que travessaria de cap a cap el segle del Romanticisme; aquest text, reprès per Verdaguer vuitanta anys més tard, en unes circumstàncies comparables a les del text de Chateaubriand, bé pot servir de divisa al present treball sobre la gènesi i les fonts de *Canigó*, puix que és una font que en presideix la naixença, al començament de les estrofes dels campanars enderrocats, i és més que una font, és la lletra d'un esperit que anima d'un cap a l'altre el poema, fins a fer-ne un cant al redreçament de les ruïnes d'una pàtria.

### Estat de la qüestió

És comunament admès que les línies essencials de la gènesi de *Canigó* quedaren traçades de manera definitiva quan Casacuberta el 1953 donà a conèixer les seves minucioses recerques en el breu volum *Excursions i Sojorns de Jacint Verdaguer a les contrades pirinenques*<sup>2</sup>. Aquell títol era modest i gairebé enganyós; però incloïa, en el fons, un propòsit més ambiciós; en paraules del mateix Casacuberta es tractava d'una «monografia que pretenia d'ésser una contribució a l'estudi de la gènesi del poema». Pel que fa a les fonts, en canvi, Casacuberta no es proposà de tractar-les en aquell estudi i es limità a donar en comptades ocasions la referència bibliogràfica d'algunes obres utilitzades per Verdaguer en aquell període, així com aprofità les nombroses anotacions de l'*Epistolari* d'aquells anys, volums III, IV i V, per a subratllar algunes relacions entre autors i obres, esmentades en la correspondència, i *Canigó*. Enlloc, però, no tractà d'una manera sistemàtica el problema de les fonts.

Com sigui que el treball de Casacuberta sobre *Canigó* no ha tingut continuïtat fins ara, serà bo de prendre'l com a punt de partença. Heus aquí en síntesi la visió casacubertiana de la qüestió (cito gairebé textualment afirmacions seves): 1) Allò que més vivament estimulà la fantasia de Verdaguer i que en major proporció contribuï a suggerir-li l'argument de l'obra fou la concepció d'una volada fantàstica pel Pirineu. 2) Aquesta idea poètica a Verdaguer li venia de lluny, ja que en una prosa autobiogràfica en què evoca records dels seus quinze anys, diu que en un estat d'ensomni li havia semblat trobar-se «arravatat pels aires i des del carro d'una fada contemplar als seus peus mons i planures, mars immensos i illes de verdor...»; i que s'havia vist «embolicat en la blanca vesta d'un àngei» i «nedant per un camp d'estels, pujar-se'n a la Glòria». 3) Establert aquest antecedent de la visió del paisatge des del carro de la fada, i encara alguns passatges al·lusius a les fades del *Canigó* continguts en esborranys de poesies inèdites de joventut, com ara «Rosa Galana» i «Lo rossinyol i la nina», les estades a l'Alt Vallespir de 1879 i 1880 proporcionaren al poeta les circumstàncies propícies perquè desenvolupés la idea. 4) Aquestes circumstàncies propícies foren la presència física de la muntanya i la notícia de les seves llegendes i dels fets històrics de què fou escenari, de manera que el nou poema èpic cantaria alhora les meravelles del nostre Pirineu i els inicis de la nostra reconquesta. 5) Verdaguer començà

d'esbossar-lo a primeries d'estiu de 1880 al mateix temps que, per tal de recollir informació directa, empenia un pla sistemàtic d'exploracions pirinenques que durà quatre anys. La data de 1880 és considerada per Casacuberta més probable que la de 1879, atès que la primera notícia que en dona el poeta és la frase «Jo estic dormint en mon somni nou», que escriu a Collell el setembre de 1880. 6) L'any següent, el 1881, Verdaguier estigué ocupat en d'altres projectes. Els dos anys següents, però, el 82 i el 83, dugué a terme les dues llargues expedicions a la serralada pirinenca seguint uns itineraris que Gentil i Flordeneu reproduïren en el poema, de tal manera que vers la primavera de 1883 la major part del text devia ésser escrita. 7) La llarga estada al santuari del Mont durant l'estiu de 1884 Verdaguier la dedicà a la tasca d'arrodoniment de *Canigó*. 8) A la tardor de 1885, amb l'acabament del «Cant de Gentil», el poema quedava enllestit i era donat a l'estampa alhora que era sotmès a les darreres correccions de Balari.

Si en aquest punt deixà la qüestió Casacuberta l'any 1953, la meua aportació una trentena d'anys després, en ocasió del centenari de l'aparició del poema, no introduirà pas modificacions substancials en les seves conclusions, sinó que en general les confirmarà, però també les ampliarà i/o matisarà en alguns aspectes. Malgrat la ingent documentació de primera mà que Casacuberta manejà per als seus treballs, hi ha manuscrits que o bé no conegué o bé no li despertaren prou atenció. Altrament la seva investigació s'orientà més cap als aspectes biogràfics, cronològics i topogràfics del període en què Verdaguier treballà en *Canigó*. Amb altres mots, tinc el convenciment que Casacuberta no es proposà sinó de traçar una «història externa» del poema i potser justament per això adoptà un títol extrínsec a la qüestió; en comptes de parlar de «gènesis», com féu en l'estudi sobre l'*Atlàntida*, s'acomentà amb *Excursions i sojorns...* Val a dir també que Casacuberta, amb la cautela positivista extrema que li era habitual, s'aturà davant la lletra del poema i no intentà de llegir *Canigó* des de dintre, o si més no, no n'emprengué cap lectura interpretativa global. Deixà especialment fora de les seves consideracions l'abast ideològic de *Canigó*. Era deutor, en això, de la recepció tradicional de Verdaguier, que no havia sabut percebre que sota la poètica verdaguieriana, com sota qualsevol gran poètica, no podia sinó funcionar-hi un sistema d'idees que li donés la coherència i al capdavant l'eficàcia que demostrà. Avui sembla arribada l'hora que la crítica superi l'etapa casacubertiana i, assimilats els seus resultats, penetri en el món de les idees de Verdaguier, no pas per fer-ne un ideòleg, però sí per entendre'l en el context conceptual en què escriví.

Doncs bé, és per aquesta doble via, la que passa per documents nous o llegits amb nova atenció i la que passa per l'exegesi literària i conceptual del conjunt del poema, que procedirà la meua aportació. O, si voleu, és a una «història interna» de *Canigó* que em proposo de contribuir amb el present treball; però advertint altre cop i amb tot l'èmfasi, que no pretenc pas de suplantar res sinó de completar, i, en algun cas, d'esmenar. Altrament haig de fer constar, i celebrar, que la direcció de les meves recerques coincideixi

substancialment amb la que el prof. Joaquim Molas ha proposat en recents estudis sobre el segle XIX i particularment en el que acaba de dedicar a Verdager.<sup>3</sup>

### Els antecedents

Ultra el tema de les «fades de Canigó», present en l'obra juvenil de Verdager, el qual s'ha de veure com un antecedent remot del poema canigonenc, i ultra l'atracció visual que la muntanya degué exercir en el poeta quan la contemplà des de la plana rossellonesa en el viatge de convalescència que hi féu l'any 1873, és en el cicle de poesia montserratina, comprès entre els anys 79-80 i prolongat fins al 83, on cal trobar els antecedents literaris veritables de *Canigó*. Segons Collell (*Carteig*, 13; *Dulcis amiticia*, 38), ja en ocasió de la malaltia que Verdager va contreure a Vinyoles d'Orís l'any 72, presumptivament produïda o agreujada per l'esforç intel·lectual del poeta en *L'Atlàntida*, ell i algun altre amic, potser Aguiló, que era qui seguia més de prop els afers de Verdager en aquells moments, li recomanaren de trobar, diu Collell, «un derivatiu en altre assumpte més planer, com per exemple un poema sobre la Reconquesta fet a la manera clàssica». Però Verdager, com és sabut, no renuncià pas al poema atlàntic que portava llavors entre mans, i s'hi mantingué ocupat amb intermitències fins que en 1878 li donà la forma definitiva. Ara bé, un cop alliberat de *L'Atlàntida*, s'afanyà a publicar *Idillis i Cants místics*, que aparegué la primavera de 1879. Aquell volum pràcticament no recollia sinó producció anterior, ja que el tema en què de fet treballava llavors era el montserratí seguint de prop les instigacions de Collell.

La trajectòria dels dos amics no havia estat mai divergent, però els dos anys de navegació de Verdager els havia distanciat. El 1876-77 es produí, a l'inrevés, el que podia haver semblat en un moment que seria la sortida «professional» de l'un i de l'altre. Verdager s'installava a Barcelona i Collell, a Vic. Aquella separació, en lloc de destorbar-la, faria més eficaç, més expansiva, la seva col·laboració. El 1877, doncs, amb l'esclat de *L'Atlàntida* i amb la fundació de «La Veu» poc després, començaria el període més brillant de Verdager lligat estretament amb Collell; és un període que durà justament fins a *Canigó*, el 1886, i que estigué dominat pel propòsit d'influir damunt la societat catalana per mitjà de l'ideari de l'Església catòlica i de l'ideari de la Renaixença, vistos no solament com a compatibles, sinó com a necessàriament complementaris i destinats providencialment a esdevenir hegemònics. En efecte, Collell havia fundat el febrer de 1878 «La Veu del Montserrat» amb l'objectiu, no únic però sí principal en els inicis, d'impulsar la campanya anticentralista, patriòtico-religiosa, del mil·lenari de Montserrat i de fer-ne una plataforma d'influència sota el lema «pro aris et focis»<sup>4</sup>. Verdager fou col·laborador de primera hora tant en la campanya com en el setmanari de Collell, i un col·laborador excepcional. Donaré un exemple significatiu del moment eufòric en què es produí el naixement de l'empresa

collelliana: els premis que tots dos amics obtingueren en el certament literari de la Joventut Catòlica de Barcelona, celebrat al pati de la Universitat l'abril de 1879; Verdaguier amb la poesia «Don Jaume a Sant Jeroni», i Collell amb l'extens treball històrico-polític *Catalanisme, lo que és i lo que deuria ser*. Si el destacat poema verdaguierà inicià una nova etapa en la producció de poesia civil, marcant un tombant que l'allunyava de les englantines de joventut, i si el treball de Collell constituí la primera exposició extensa del seu pensament polític, la conjunció dels dos homes en aquell moment i, al capdavant, llur coincidència de fons assenyalen la creació del clima conceptual d'on sorgiren successivament, gairebé contemporàniament, la «Llegenda de Montserrat» i la «Llegenda pirinaica del temps de la Reconquesta». Per això quan el poeta dedicà un exemplar de *Canigó* al seu amic ho pogué fer en termes gairebé de co-autor.

Verdaguer treballà en el «legendari montserratí», del qual forma part el romanç esmentat del rei Jaume I, i en les *Cançons de Montserrat*, tot l'any 79, per tal que Collell pogués fer dels dos reculls el número primer i segon de la col·lecció «Biblioteca dels escons de Catalunya» engegada l'any següent, 1880, amb un interessant pròleg-manifest del mateix Collell. Verdaguier encara tornaria, mentre treballava en *Canigó*, al tema de Montserrat en algunes peces significatives com la titulada «Los poetas a la Verge de Montserrat» i subtitulada «en lo romiatge que hi feren los trobadors catalans de França i d'Espanya lo 8 de maig de 1883 en celebració de la vinticinquena dels Jocs Florals», i tornaria al tema del rei Jaume I amb la magnífica monografia dedicada al gran monarca en què convertí el discurs presidencial dels Jocs de 1881, la lectura del qual, per cert, encomanà al bon orador que era Collell.

Fou justament l'any abans que Verdaguier aconseguí als Jocs Florals el títol de mestre en gai saber i fou justament amb un poema compost a la Presta l'estiu de 1879, «La barretina»<sup>5</sup>. Es tracta d'un dels poemes patriòtico-elegíacs més aconseguits de la producció verdaguierana, però el que és pertinent de subratllar aquí és que fou escrit dintre el procés de confecció del poemari montserratí i durant la primera estada del poeta a la falda de Canigó. I més encara, la *Llegenda de Garí*, o *Llegenda de Montserrat*, que a la fi constà de dotze cants, com d'altra banda serien dotze els cants de *Canigó* i dotze havien estat de fet els de *L'Atlàntida* (un cop incorporades la «Balada de Mallorca» i la «Conclusió»), Verdaguier la modificà a última hora: envià el manuscrit a Collell la primavera de 1880 perquè el passés a la impremta, però hi afegí el cant desè per tal d'incloure-hi una poesia ja publicada a «La Veu» i que no és altra que «Les barres de sang», o sigui, el romanç que, posat en boca d'un joglar, introdueix artificiosament en la narració dels fets de Garí l'episodi de l'escut de Catalunya que la historiografia romàntica assenyalava com l'inici de la independència dels comtats catalans atorgada pels francs en guerra contra els àrabs.

Doncs bé, la font d'aquest poema es troba justament copiada per Verdaguier en una de les llibretes de treball que omplí a la Presta l'any 1879, la mateixa que conté el fragment de Chateaubriand abans esmentat. Es tracta

de la còpia d'un passatge extens, en castellà, encapçalat pel títol «La sangre de Wifredo. Cuentos de mi tierra», sense esment de l'autor, però que ja Casacuberta detectà com a procedent de Víctor Balaguer. El que ara interessa, però, més que no la font, és el fet que el poema nasqués al mateix temps que «La barretina» i, com aquesta, al llindar del poema canigonenc. Amb «Les barres de sang», en efecte, Verdaguer donà a la *Llegenda de Montserrat* una dimensió nova i no solament hi narrà un fet d'armes de la Reconquesta sinó que hi cantà la dimensió històrico-política del naixement simbòlic de Catalunya, presentant en una vasta panoràmica el passat nacional i projectant-lo vers el present. Però en el fragment esmentat de Víctor Balaguer i copiat per Verdaguer hi llegim també: «al dilatar [Wifredo] la vista por los nuevos espacios que antes hollara la planta infiel y entonces purificaba ya el santo sacrificio de los cristianos, lleno de esperanza y de justo orgullo, no podía menos de exclamar: ya tenemos patria.» Aquesta frase la reproduïxen literalment els mots del primer vers del «cor final» de *Canigó*: «Glòria al Senyor! tenim ja pàtria amada»; és a dir, el text de l'historiador romàntic havia inspirat a Verdaguer el poema de l'escut quadribarrat de Catalunya i els versos finals de *Canigó*.

Valguin, doncs, aquests tres poemes, «Don Jaume a Sant Jeroni», «Les barres de sang» i «La barretina», com a expressió de la confluència de temes patriòtics que preparaven *Canigó*, en el seu mateix començament. Però encara podem insistir amb noves dades sobre els contactes i les concomitàncies de *Montserrat-Canigó*.

Pel que fa a la *Llegenda de Montserrat*, si Verdaguer aplicà el romanç per als cants narratius, adoptà en canvi l'estrofa de decasíl·labs o d'hendecasil·labs per al llarg cant XIè, «Invenció de la Verge», així com l'estrofa d'alexandrins i hexasil·labs combinats per al darrer cant, «Destrucció de Montserrat» i «Montserrat i l'Església». Aquestes cinc peces presenten una impostació comuna que lliga la muntanya amb Catalunya i l'una i l'altra amb l'Església. Tres magnituds en una de sola i indestriable que surt triplement vencedora: 1) dels embats naturals representats en l'acció corrosiva del Llobregat; 2) dels embats polític-bèlics (guerres, revolucions); i 3) dels embats antireligiosos (materialisme, laïcisme). Tant la muntanya com la pàtria i com l'Església es mantenen en peu perquè es fonamenten en l'ordre diví establert en un passat mil·lenari.

¿Com, doncs, no veure en la muntanya victoriosa de Montserrat, una anticipació o un paral·lel de la muntanya de *Canigó*, el «monument de Déu» que en «Los dos campanars» s'alça «engallardit» quan els monestirs mil·lenaris jauen esfondrats als seus peus?

I pel que fa a les *Cançons de Montserrat*, són tres les que manifesten afinitats clares amb el poema canigonenc: la «Cançó de l'estrella», datada el «6 de setembre de 1879», o sigui composta a la Presta (a desgrat que Verdaguer es queixés des d'aquell balneari que no es podia dedicar com hauria desitjat a nlestir el llibre), la «Cançó dels segadors», que és una curiosa versió en clau devota, típicament verdagueriana, d'«Els segadors», la cançó

guerrera popular que Verdaguer recollí en diversos indrets per a Milà i que ell mateix contribuí després a elevar-la a himne nacional; i la «Cançó del poeta», en fi, una mena de pastorella on la Verge és *blanca, blanca / com neu de Canigó; / més s'és tornat morena / guardant anyells pel bosc...*, on el poeta, com Gentil, abandona *trencada... una arpa d'or*, i on el refrany, *la vida mia, la mia amor*, no és sinó el refrany de la cançó d'«El caçador i la pastora» (*una matinada fresca-collint roses i flors...*), una versió rossellonesa de la qual Verdaguer recollí també en la llibreta de la Presta anteriorment esmentada.<sup>6</sup>

Segons això, doncs, seria en tres ordres de fets que jo assenyalaria contactes i coincidències entre els poemes del cicle montserratí i l'epos canigonenc. En primer lloc la datació dels poemes de l'un i de l'altre mostra diverses superposicions cronològiques o, si més no, una successió immediata a les darreries de 1879 i començaments de 1880. En segon lloc, el tram conceptual que sustenta les dues llegendes, la de Garí, i la del temps de la Reconquesta, és sensiblement paral·lel. En fi, l'estructura formal presenta afinitats tant en les peces majors històriques com en les peces líriques. La conclusió que s'imposa és que el veritable precedent de *Canigó* és el conjunt de poemes montserratins, els quals, d'altra banda, han estat considerats com un pre-*Canigó*. Això significa que al costat del precedent remot que Casacuberta descobrí en el motiu del carro volador de les proses juvenils, cal subratllar amb èmfasi l'antecedent més pròxim, més ampli i més profund, dels temes religioso-patriòtics contemporanis de la fundació de «La Veu del Montserrat» i de la campanya del mil·lenari del monestir.

### El tema de les ruïnes

M'he referit de passada en el paràgraf anterior al poema «Destrucció de Montserrat» i ara cal tornar-hi perquè ens introdueix al tema de les ruïnes, de capital importància en la gènesi de *Canigó*. El poema presenta la destrucció del monestir com una venjança de les tropes franceses després de la derrota del Bruc i, a continuació, desenrotlla un llarguíssim plany sobre els efectes de l'ocupació militar: efectes materials sobre cada un dels espais arquitectònics i cada un dels objectes sagrats que s'hi contenen, però també efectes espirituals representats en la destrucció del *retaule on se deixaren pintades nou centúries*. A l'estrofa 16, després d'evocar tanta desolació, el poeta sintetitza el seu sentiment en una bella interrogació:

¿Tot un tresor de pàtria grandesa, que en restava,  
avui com una flama de ciri que s'acaba,  
nos diu adéu-siau?

La interrogació es prolonga en un *ubi sunt* les torres de la muntanya i del santuari, a la qual interrogació, fixem-nos-hi, és «l'herba» que dona resposta: *en mon llit s'ajagueren ahir*. A la darrera estrofa, la 19, el poeta increpa el temps depredador i, tot prenent comiat del passat, «edat antiga, adéu», con-

clou que la Verge, la imatge de la qual, sola, s'ha salvat de la destrucció, restablirà l'ordre antic.

De tot lo que ens deixares res no en quedà en un dia...  
més no, que ab vostra imatge quedareu vós, Maria,  
que tot ho tornareu.

Les afinitats i les divergències entre aquest poema i «Los dos campanars» són prou clares perquè ara ens hi haguem de detenir. Passem, doncs, a un altre poema contemporani o poc posterior que torna al tema de les ruïnes en una versió diríem laica i centrada en la recuperació de la història nacional. És el poema «L'heura», dedicat «als excursionistes» i recollit en el volum *Cari-tat*, enllestit precipitadament l'any 1885 com a contribució a la campanya de solidaritat a l'entorn dels damnificats per uns terratrèmols d'Andalusia. Es tracta també d'un llarg poema de 19 estrofes, més una d'endreça als excursionistes, i conté el que podem anomenar una «poètica de les ruïnes». Les fulles d'heura tenen la forma de cor perquè són *amigues fidels de les ruïnes*: serveixen d'aspre a les que cauen, abriguen les que encara es tenen dretes i fan de sudari florit a les que jauen / cansades de parlar-nos del temps vell. L'heura és un tapís que cobreix l'absis trencat, amaga les esquerdes del vell frontis, arrugues amb què els segles l'han llaurat. Acompanya pels aires el vol de l'aèria arcada, es lliga amorosament amb el pilar, dóna nou relleu i noves fulles a l'alt capítell com a una *testa a on lo cabell ha rebrotat*. Hi ha, però, una altra mena de ruïnes: el roure vell, els arbres morts, que l'heura, *Artemisa selvàtica*, conserva en son cor com les cendres del marit estimat. I hi ha un arbre, l'arbre de Catalunya, que si és vell, *no és moridor*; és un roure ufanós que *té en sa immensa capçada algun secall, / i les ones del temps, que el fan somoure, / sempre algun brot ne tiren riu avall*.

Que fulles cauen de la pàtria història!  
del front de Catalunya, que brillants!  
que raigs de llum del carro de sa glòria,  
astre d'amor de tots los catalans! (est. 13)

Els brillants caiguts són un alt castell, un monestir, un costum, una vella cariàtide, una portalada, un altar, una gòtica finestra coronella, un pilar.

De segle en segle els monuments s'esflouren,  
ai!, són ramells que passen de mà en mà... (est. 17)

Davant de la indeturable caducitat, el cor enyora les grandeses pretèrites, enyora —fixem-nos en la tria de noms il·lustres— la saviesa de la plèiade de Balmes i la poesia de l'esbart de Piferrer. Per això els excursionistes que espigolen en el camp de la pàtria han d'ajudar-la a collir allò que és a terra i a servir allò que li cau. Han d'ésser el brot d'heura que s'enfila amorós a l'escut de la pàtria.

«La Palmera de Jonqueres», que es troba en el volum *Pàtria* i que fou escrita l'any 1881, és un tercer i darrer exemple del tractament verdaguerià del tema de les ruïnes. L'he posat en tercer lloc perquè és el que conté una càrrega ideològica més explícita. La palmera conta la seva vida d'ençà que un noble croat la portà d'Orient a Barcelona i la plantà al jardí del convent de



monges de les Jonqueres. L'arbre descriu la vida idíl·lica del clos monacal. Però vet aquí que un dia «el món» seduïí la palmera, i ella sucumbí a la temptació de reclamar la llibertat. Caigueren, doncs, les parets de clausura, fugiren les monges i la palmera *es mostrà lliure a la flamejanta teia i als fusells*. L'experiència de la llibertat revolucionària fou brevíssima i plena d'enyorança: *a colps ahir tallava mon tronc lo llenyataire / i avui me tira al foc*.

A la segona part Verdaguer, didàcticament, fa l'al·legoria de la palmera i l'aplica a la «superba Barcelona». Després de recordar-li breument els seus orígens nobles, increpa la ciutat perquè s'ha després de *les flors de la corona, que al front li posà Déu*. Les flors d'aquesta corona no són sinó els convents desafectats: els de Santa Caterina, Sant Miquel, Sant Francesc, Santa Elisabet, Sant Pere de les Puelles, Sant Benet, les Magdalenes, les Caputxines. D'aquests convents, dels seus claustres i retaules i altars, Barcelona n'ha fet: el born per vendre, sentina, places i magatzems, pisos. Amb l'enderrocament dels convents han estat foragitades les monges perquè *lo món vol altres dones, los homes altre amor*. Temples i convents fan nosa al vedell d'or. Mes ai!, amb el vici s'escampa la pobresa i la joventut es corseca en el dubte i la tristesa. L'estrofa final conclou:

Com palma tu floreixes, superba Barcelona,  
te rega ha divuit segles la santa religió;  
si de ta soca allunyes la font que saba et dóna,  
caiguda de tes branques l'espléndida corona,  
t'assecaràs com jo. (est. 14)

El conflicte ideològic de la desamortització i de les seves conseqüències, coincidint amb l'expansió moderna de la ciutat, hi és plantejat amb una vivesa extrema, i m'estalvio comentar-lo.

Voldria presentar aquests tres exemples, «Destrucció de Montserrat», «L'heura» i «La Palmera de Jonqueres» com exponents de tres maneres diferents d'encarar-se amb el tema. Les ruïnes materials de Montserrat causades per l'acció bèl·lica francesa són allegoritzades en les ruïnes espirituals de la grandesa pàtria. Les ruïnes que sosté l'heura son causades pel pas del temps. L'enderrocament dels edificis religiosos de Barcelona, en fi, és causat per la revolució, pel progrés o pel «vedell d'or». I bé, és en aquest context que cal situar l'elegia de l'esfondrament de «Los dos campanars» canigonencs, i considerar-lo com a embrió de *Canigó*.

Tant el valor simbòlic de l'elegia en si com el seu valor germinal de fonament sobre el qual es construí l'edifici literari canigonenc són fets que cal subratllar i que reclamen més atenció que la que els ha estat atorgada fins ara.

Verdaguer mateix repetí l'una i l'altra cosa amb insistència: primer, quan publicà l'elegia a «La Veu del Montserrat», després d'ésser-li premiada a Perpinyà a darreries de 1886; segonament, en recollir-la en el volum *Pàtria*, de 1888, i, en fi, quan la reincorporà en 1901 a *Canigó*, del qual havia sortit, o més exactament, del qual havia estat la llavor. De fet la història d'aquesta elegia conté *in nuce* tota la història de *Canigó*. En paraules de Verdaguer és la

següent: «ses estrofes foren les primeres que escriguí de la llegenda canigonenca; després lo plan s'engrandí i es quedaren a fora de l'edifici i arraconades com una pedra sobrerera. Mes en aquesta edició les hi poso com un Epíleg...»

Això escrivia en la nota a l'edició de 1901. En la nota de *Pàtria* (1888) havia escrit: «Aquesta composició elegíaca anava en mon primer plan, com a final de la llegenda *Canigó*: fou lo primer que escriguí, i després, quan tot lo poema estigué llest, la pobreta se quedà fora de l'obra...».

Sabem que les raons del segon canvi no foren raons exclusivament literàries. Això passava en 1901, quan la ferida oberta pel conflicte entre el poeta i el seu bisbe Morgades, mort aquell any, no sols no s'havia cicatritzat ben bé, sinó que havia modificat profundament la visió del món que Verdaguer havia tingut en els anys vuitanta. Llavors als seus ulls Morgades era un segon Oliba, era el restaurador de Ripoll com Oliba n'havia estat el creador nou-cents anys abans. Per això li dedicà ditiràmbicament el cant XIè. Però, ara, en 1901, li retirava la dedicatòria, i en certa manera la traspassava al bisbe de Perpinyà que es proposava llavors de restaurar un altre monestir, el de Sant Martí de Canigó.

El canvi que interessa, però, per a la gènesi de *Canigó*, és el primer. Amb altres mots: si les estrofes de «Los dos campanars» foren les primeres que Verdaguer escriví de la llegenda canigonenca, quan i per què les suprimí? En què consistí l'engrandiment del «plan» que féu que «Los dos campanars» quedessin fora de l'edifici com una pedra sobrerera? De quin estat del poema partia l'engrandiment? I una darrera pregunta: com és que el poeta hagués començat *Canigó* pels versos que en serien l'epíleg?

Donar resposta a aquestes preguntes demana en primer lloc situar correctament «Los dos campanars». En la producció verdagueriana l'hem vist néixer enmig dels poemes montserratins d'intenció restauracionista aplicada als valors religiosos i patriòtics vers on el poeta, doblat d'apologeta, dirigia en aquells moments les seves capacitats d'escriptor. El que representà Montserrat a l'entorn de 1880 en ocasió de la commemoració del mil·lenari ha estat posat prou de relleu en estudis recents de Massot i Muntaner, Maur Boix i Bonet i Baltà. El fet que hi destaca és que des de les posicions dels grups catòlics més actius la Renaixença fou assumida plenament i que, entre aquests grups, fou el de Verdaguer i de Collell el que adoptà unes estratègies més belligerants. De fet és en el decenni dels vuitanta que es consuma primer, i s'exerceix després, l'hegemonia del grup dintre el catalanisme catòlic. I és en aquest decenni que Verdaguer actua més eficaçment com a braç literari del grup. *Montserrat* és la seva primera aportació major de poeta útil, eficaç, després dels seus dos primers llibres que ja li havien proporcionat la base de prestigi suficient des del qual emprendre aquesta etapa de projecció publicística. Amb una fertilitat exuberant i alhora controladíssima vindrien tres produccions majors més, *El somni de Sant Joan*, l'oda «A Barcelona» i el «Discurs presidencial dels Jocs de 1881», acompanyades d'una multitud d'aportacions menors. El conjunt de la producció verdagueriana d'aquests nou-

deu anys, de 1876 a 1886, constitueix el corpus ideològic-literari més sòlid i més travat de tot el moviment de represa catalana del segle XIX. En un altre lloc ho he tractat i no cal insistir-hi.<sup>7</sup>

En emprendre «Los dos campanars» entre 1879/80 Verdaguer, que segurament encara no pensava en *Canigó*, o si més no, no hi pensava en la forma en què nosaltres el coneixem, es trobava, en tant que poeta, impulsat com una punta de llança del grup que li donava suport ideològic. D'una banda el moviment de Renaixença havia triomfat: els Jocs Florals celebrarien el 1883 la festa vinticinquena, i un Milà i Fontanals hi faria un balanç definitivament positiu. De l'altra s'havia consolidat la Restauració dinàstico-política, i amb ella l'Església catòlica, especialment a Catalunya, però amb suports a Roma i a Europa, havia passat d'una posició defensiva a una d'obertament combativa en els terrenys socials i polítics. Es tractava, doncs, d'intervenir en el moviment general i en el particular, hegemonitzar-los i dirigir-los. A Verdaguer, per la seva doble qualitat de poeta i d'eclesiàstic, li era reservat un paper d'excepció, el d'escriptor i d'home d'Església.

Els pressupòsits ideològic-històrics de *Canigó* condicionarien en gran part el poema des del seu naixement. La vella idea de compondre un poema sobre la Reconquesta, compartida per Verdaguer i els seus amics, prendria cos en el moment d'eclosió de l'activisme del seu grup. I es concretaria en un àmbit geogràfic adequat, el de les terres catalanes de França, com deien ells, on conflueixen allò que, seguint també la seva imatgeria, anomenem les arrels històriques de Catalunya i les branques seques del gran arbre de la Pàtria. Les ruïnes dels prestigiosos monestirs canigonencs no podien deixar de constituir el referent oportú perquè la imaginació poètica i la projecció ideològica de Verdaguer es possessin en moviment. Les relacions de Verdaguer i del seu grup amb intel·lectuals i escriptors rossellonesos, posteriors i en certa manera successores de les relacions amb els provençals, il·luminen un aspecte interessant del moment polític i cultural de *Canigó*<sup>8</sup>: la descoberta de la catalanitat històrica d'aquelles terres i les implicacions polítiques derivades de llur anexió a França, així com l'aproximació als corrents de pensament religiós i polític francesos a darreries del segle passat. En aquest context cal situar la fórmula «catalans de França» que Verdaguer utilitzà en la dedicatòria de *Canigó* i que sembla que es consensuà en aquells anys, ja que, per exemple, Pere Talrich se la féu seva, en dedicar com a «català de França» el seu llibre *Records del Rosselló* a Verdaguer, «català d'Espanya».

### El Romanticisme i la Restauració

Verdaguer coneixia el tema «ruïnístic» d'ençà dels seus estudis a Vic. Era un «topos» de la literatura llatina que havia travessat l'Edat Mitjana i que s'havia irradiat diversament en les literatures europees fins al Romanticisme. En l'estètica clàssica la idea de ruïna era associada a la d'una grandesa passada, a la d'una obra testimoni de l'esplendor d'una època o d'una civi-

lització pretèrites, que generava la meditació sobre la caducitat o el flux històric, sobre els valors canviants o la transitorietat humana. En certs ambients romàntics la ruïna arribà a adquirir protagonisme autònom. Esdevingué una font d'inspiració per a poetes i paisatgistes, perdé el valor referencial del passat i recuperà una existència actual, fins a convertir-se en un objecte més bell que l'objecte mateix de què era ruïna. Roland Mortier<sup>9</sup> ha resseguit aquest interessant procés i els seus múltiples aspectes en la literatura europea del Renaixement al Romanticisme.

A Catalunya el tema de les ruïnes havia entrat amb els primers romàntics. Ja en les planes de «El Europeo», en el precís moment que irrompen a Catalunya els Romanticismes europeus, López Soler escrivia l'article «Las ruinas», exaltat i subjectiu. Milà i Fontanals és autor del poema «Un temple antic», on la contemplació dels «nobles murs que han combatut set segles» s'atura uns moments en la bellesa de l'harmonia creada per les pedres envellides i els arbres verdejants. Aquí, *maridats art i natura engendren / vida i amor i pau*. Però el sol que esquinça les boires, la dolça veu d'una campaneta i l'aparició d'un grup humà format per una mestressa matinera, amb un infant a cada mà, i un home de molts anys, interrompen la meditació esteticista per donar pas a unes simbòliques noves remors, noves olors, que divaguen per la terra i per l'espai. Rubió i Ors és autor del llarg poema polimètric «A mes ruïnes»:

Trossos sagrats i antics als qui venero,  
despulles de poder i de grandesa,  
que com joies de dol i de viudesa  
lo calbo front de la muntanya ornau:  
tomba deserta de passades glòries.

...

Records d'uns comtes soberans que un dia  
feren tremolar als reis sobre llurs tronos;  
records de jocs florals, de poesia,  
de guerres, i torneigs, i cavallers.

Una altra peça clau sobre el tema és «La veu de les ruïnes» d'Adolf Blanch; la visió elegíaca de «les despulles dels velis segles pel vent arrabassades» serveix al poeta de pur mitjà per compondre una veritable englantina a les glòries evocades pels enderrocs catalans, els quals no són ja solament referents d'un passat esplendorós sinó veu de l'avior que fa alçar nous temples en els cors dels catalans. Per això *no ha d'acotar-ne el Montseny son front altíssim / ni caurà un pic tan sols del Montserrat*.

Esmentaré un darrer exemple, el de Marià Aguiló, que, en el poema «L'alberg darrer» medita entre les ruïnes d'una abadia desafectada i les d'un castell derruït.

D'abadia torrejada  
s'alcen aquí els enderrocs  
enfront del castell que mostra

fosos murs i trencats ponts.  
Les cel·les dels ermitatges  
ha esbucacat est segle foll,  
forçant a viure entre els homes  
a l'home que naix amb cor.  
Deixau-me, bon Déu, romandre  
en aquest afrau reclòs  
per gosar de tan bella obra  
poblant-la amb antics records.

Bastin aquests quatre exponents de la tradició poètica catalana per a emmarcar el tractament del tema de les ruïnes en Verdaguer. En una prosa de joventut, de cap a vint-i-tres anys, esbossà una descripció del convent de Sant Tomàs de Riudeperes que apunta cap a una narració en primer persona sobre fets ocorreguts en les nits de vigilància de les dependències d'aquell convent assaltat pels revolucionaris de 1868. L'estil hi és balbucejant i s'ha d'inscriure en aquella mena de literatura tremendista feta de clixés «ruïnístics» que tan bé representà aquí la llegidíssima obra *Ruïnes de mi convento*, de l'escriptor menorquí, afincat a Barcelona, Ferran Patxot i Ferrer. De l'èxit d'aquesta obra Collell en deixà un testimoni que es deu poder aplicar al seu amic Verdaguer. Conta a *In illo tempore* que a començaments dels seixanta visitaven amb alguns companys les ruïnes del convent de Riudeperes suara esmentat i que hi sentien l'esglai de trobar-se «enmig d'aquella desolació de parets esberlades, de cel·les derruïdes i claustres enherbats». I hi afegeix: «jo aleshores portava plena la imaginació de les escenes de la novella que tant féu plorar al jovent de la nostra generació, *Las ruinas de mi convento*».

En la formació de Verdaguer, però, hi degué pesar tant o més el tractament crudit del tema; primer, via Joaquim Salarich<sup>10</sup>, el seu cosí historiador; després, via Piferrer, Milà i Fontanals, i pel que fa a la plàstica, Parcerisa, il·lustrador dels *Recuerdos y bellezas de Espanya*, l'obra que tant contribuï a difondre la moda estètica del medievalisme. I encara hi cal afegir la via importantíssima dels romàntics francesos, en especial Chateaubriand, de qui Verdaguer era lector antic, i Víctor Hugo, que també llegí amb certa assiduitat.

L'autor del *Génie du Christianisme*, després d'inventar una veritable teoria «ruïnística» i de crear-ne la poètica que recollia les tradicions europees sobre el tema, tant de les que tractaven les ruïnes de l'antiguitat clàssica com les que consideraven amb preferència les ruïnes medievals cristianes, acabà a la darrereria de la vida guanyat per l'arqueologia, una nova manera, positivista ara, que paral·lelament s'obriria pas al llarg del segle XIX. Pel que fa a Hugo, ell seria qui, primerament, transformaria la «melanconia de les ruïnes» en un nou sentiment, difós a tot Europa: «el tremolor, la frisança» davant de les *ruïnes joves*, és a dir, les dels castells feudals i les abadies devastades pels moviments revolucionaris en lluita contra l'*ancièn règime*. Tot això arribaria a Catalunya obertament quan el gran Romanticisme era ja aigua passada, però arribà oportunament perquè el gust per la ruïna macabre es conjugué

amb l'atracció del passat nacional i al capdavant en sorgís la idea de les restauracions arqueològico-simbòliques. Foren en realitat els romàntics francesos els primers a importar entre nosaltres la idea del «monument nacional», o el que és el mateix, la «ruïna nacional», associada indissolublement d'una banda a la religió (claustres, capelles, esglésies) i, de l'altra, al passat feudal (castells, tombes comtals i reials, muralles, torres de defensa). Però, més que enlloc, fou a Catalunya, on el passat nacional havia quedat circumscrit a l'època medieval, que aquestes ruïnes esdevingueren símbols de tots els valors que la Restauració privilegiava. No cal recordar ara l'interès que desvetllà Ripoll ja immediatament després de 1835, ni resseguir els llargs períodes de guerra i d'inestabilitat que prolongaren fins ben després de 1868 les devastacions i feren més urgents les restauracions, que a la fi coincidiren amb la gran Restauració.

Jacint Verdaguer i Jaume Collell, el qual és autor d'un primerenc i interessant opuscle titulat *La Revolució i les antigualles*, de 1872, nasqueren a la vida pública com a fills de les idees postrevolucionàries, i no sols lligaren la revolució amb la decadència nacional, sinó que entengueren l'una i l'altra com un gran hiatus que calia superar. I quan Verdaguer es documentà per al seu *Canigó* també acudí als mestres francesos. En els seus apunts es troben una quarantena llarga de pàgines mig copiades mig traduïdes de l'obra més representativa d'aquesta mena de literatura restauracionista francesa: *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, escrita per autors igualment significatius, Charles Nodier i el baró Taylor, i publicada en volums entre 1820 i 1878. Amb aquesta obra s'engegà a França una veritable campanya contra els vandalismes de tot signe que especulaven amb la demolició d'esglésies i monestirs desafectats. L'inspirador de la campanya no era sinó l'autor de *La légende des siècles*, el qual escriuria una oda, *La Bande noire*, que molt probablement inspirà a Verdaguer *l'Heura*, que més amunt hem considerat. Allà on el poeta francès invoca les ruïnes com a «vestiges des races passées» i condemna els depredadors, Verdaguer exhorta els excursionistes a aixecar-les per a conhort de la pàtria.<sup>11</sup>

Si en Nodier i Taylor el nostre poeta hi buscà informacions sobre els monuments del Rosselló i del Pirineu, hi trobà també abundantment desenrotllada la poètica de les ruïnes nacionals. Ell, però, i no podia ésser altrament, l'assimilava a la pròpia experiència nacional. Faria seus els monestirs de *Canigó* i els integraria al seu passat nacional que no podia sinó situar a l'època remota de l'Edat Mitjana, amb la qual cosa evitava, entre d'altres esculls, entrar en el terreny de l'actualitat política en què Hugo havia entrat.

### El Sumari de la llegenda de Guifré

Per a descriure tot aquest procés tenim la sort que Verdaguer deixà datat el punt d'arrencada primer de «Los dos campanars»: 23 de setembre de 1880. És, fora de tot dubte, el text més antic de *Canigó* i, segons que penso,

no és gens improbable que, malgrat la datació autògrafa, fos escrit l'any anterior. Aquest esberrany ja conté 13 estrofes de les 21 de què consta la versió final. En realitat les 13 estrofes contenen tot el diàleg entre els dos cloquers, el primer de la tretzena de l'esberrany corresponent al primer de la divuitena de la versió final («Vaig a ajaure'm-hi prompte; de l'altura». «Vaig a ajaure'm també; d'eixes altures»); de manera que, acabat el diàleg, queda pendent només la conclusió, que el poeta desenrotllaria posteriorment amb tres estrofes finals. A parer meu aquestes tres estrofes conclusives Verdaguer les degué escriure quan pensà en «Los dos campanars» com a epíleg, millor dit, la primera vegada que hi pensà, després d'haver traçat el pla de l'obra en dotze cants. El més probable és que Verdaguer comencés l'elegia sobre els campanars com una composició independent. El diàleg nocturn entre les restes sobrevivents dels dos monestirs medievals té prou entitat poètica per a esdevenir una peça característica del tractament antropomòrfic a què Verdaguer sotmeté repetidament el paisatge («La veu de l'Atlàntida», el cor de les illes, «La palmera de Jonqueres», «Lo Farell», el diàleg entre Puigmal i Montseny). El poeta comença l'*ubi sunt* dels monestirs amb quatre noms concrets, com després concreta en tres personatges famosos del monaquisme l'*ubi sunt?* dels monjos. A l'estrofa sisena monestirs i monjos esdevenen en virtut d'una prosopopeia dues veus que evoquen el passat esplendorós, es planyen del present i esmenten un personatge, un de sol, el comte de Rià, és a dir, Guifré, el fundador de Sant Martí de Canigó. El diàleg acaba amb una invocació al futur: *i ail! qui llauri les nostres sepultures / no sabrà dir a les edats futures / on foren Sant Miquel i Sant Martí*. El poema, pel que es dedueix dels esberranys, es devia acabar aquí, i val a dir que no era pas una conclusió anacolútica.

L'esment, però, del comte de Rià degué ésser el punt d'arrencada de la concepció d'un poema extens a l'entorn de la seva aventura de guerrer i de fundador de monestirs, esdevinguda als orígens polítics i religiosos de Catalunya. Un poema medievalitzant que en aquells moments devia representar en la ment de Verdaguer prolongar i profunditzar el clima montserratí i alhora aconseguir la cristallització de la vella idea d'un poema sobre la Reconquesta; ara bé, no l'escriuria a la manera «clàssica», com hauria volgut Collell, sinó a la manera romàntica, com demanava l'estètica coetània.

Prenent, doncs, el fil pel cap de la llegenda de Guifré, el poeta escriví uns textos en prosa que la recullen, però enllaçant-la ja amb la intervenció de fades i donant-li la forma de capítols o d'episodis que revela indubtablement una intenció i una disposició preparatòries d'una posterior traslació a cants. L'extensió de cada un dels episodis és força homogènia i l'estil hi és directe, amb diàlegs creuats entre els protagonistes, llevat de tres episodis que només hi són apuntats amb uns pocs mots. Aquestes proses, fins avui desconegudes dels verdagueristes —fora del senyor Solà que me les ha proporcionades— són les següents:

## [1]

Amb son nebot Guillem i amb son germà lo comte [Guifré] passen per la capella de Sant Martí, s'agenollen davant l'altar. Lo Sant està representat a cavall en l'acte en què amb l'espasa parteix sa capa. Al veure'l lo miren tots i callen. De prompte Guillem exclama: —Pare, mai cap sant m'havia agradat tant. Que lluenta vestidura, que ric cavall, que espasa... Quan serà que a mi em fareu cavaller?

—Ara mateix —li respon—, si tinguéssim armes—

L'ermità que ho sent despenja les seves que havia posades per... dient-los: —veus aquí les que jo en ma juvenesa havia usades; ara mes armes són de pau—. Lo Comte li ceneix l'espasa. Tallaferro li calça els esperons i l'ermità beneeix. Oren a Sant Martí pel nou cavaller.

Finida la santa cerimònia senten un so de tamborí; són los joglars que vénen a celebrar...

## [2]

Tallaferro, orgullós de son fill, no veu res de la festa. El mira les minyones que dansen vora els arbres de la Font.

Lo sol s'amaga als pics de Sant Tomàs.

Les estrelles d'una a una s'encenen en lo cel i la dansa no para. No tan alts com les estrelles s'obiren altres llums en la muntanya que baixen i giren i giravolten.

Se tiren les atxes de l'un a l'altre.

Los dos comtes miren los fallaries i escolten sa cançó. Guillem escolta la cantarella dels joglars i mira les minyones que dansen vora els arbres de la Font.

L'ermità que se n'adona des del portal de la capella s'hi gira amb llàgrimes als ulls dient a Sant Martí: —O Sant Gloriós, les... vos han robat son cor; sols la guerra pot traure el rovell de sa espasa i la... a sa ànima.

## [3]

Com si el cel l'oís, una llum més gran de sobte s'encén al cim de la torre...

Cent anys ha que no s'hi és encesa, mes tothom la coneix. És que els moros baixen de la Cerdanya. La dansa es para, los joglars deixen caure l'instrument de música de les mans per empunyar l'espasa i els fallaires apareixen amb fortes maces i destrals, negres i horribles a la primera llum de la teiera. Tots



enrotllen al Comte Guifre i son germà Tallaferro, que primer parla: —Si els moros baixen de Cerdanya, los esperen navilis en Portvendres; jo me'n vaig a morir o a destruir-los. —Jo vinc amb vós —diu son fill posant-se-li al costat. — No —respon ell—, tu per eixa volta defensa a qui t'ha fet cavaller— diu, i es perd en la boscúria, on sols lo segueixen sos escuders i els fallaires que van a fer-li llum.

Lo comte entrega a son nebot son mellor corcer i baixa la serra mostrant-li el punt on...

Pren lo camí de Vilafranca, on en ric palau l'espera plorant sa bella esposa Guisla.

[4]

Allà dalt prop de Nou Fonts la Fada de Carrançà cull... mira-la com baixa mal coberta amb una boira blanca del matí. Ara s'atura sota Costabona en les fonts del Tec a collir palletes d'or.

[5]

Guillem està vetllant des del castell de Rià (de sos avis) (la muntanya de Bell-lloc, on és avui lo castell, domina la vila) passejant per entre els merlets de la torre més alta... obira... S'atura vora una espillera i diu: —¿Què és allò que blanqueja envers Sirac? —És un tovalló de les Encantades —respon-li un arquer, que havia guardat anyells en aquelles riberes—. Si el poguésseu haver, seríeu feliç—. Ell no vol perdre ocasió tan bona, baixa l'escala del castell, passa el Tet i ja té per un cap lo tovalló que tant blanqueja, al temps en què una dama gentil sortida de la cova lo té per l'altre. —Gentil minyó —li diu—, per què vols ara robar-me aquest llenç blanquíssim? Tu seràs lo robat. Aquest mantell és de la reina de les Fades. Vine a sa presència—. Blanques com ella i hermoses surten de la cova unes gentils donzelles amb cintes, flocs i garlandes de flors. Lo lliguen, se l'enduen a la Cova que es tanca darrere d'ells amb una roca. —Ja no em pots fugir —li diu la gentil dama. —Cap força humana pot girar eix penyal que et separa de la maisó dels mortals. Per una estona oblida'ls i segueix-me—. I se posa a caminar, i ell, com lligat per un encís, ja veu los bacins de cristall on renten la bugada, ja veu les cambres resplendentes, les voltes immenses, les galeries de columnes sens fi, per llum misteriosa il·luminades.

[5bis]

Guillem està de guaita en...

sos soldats vetllen amb ell amb los ulls fixos en lo camí de vora el Tet. No passaran los moros per allí, perquè sos fletxers són destres i sos foners mellors.

Pel Pla Guillem i als peus de Canigó veu de tant en tant les falles que guien a son pare. Més amunt, al cim de la muntanya, als raigs de la lluna que punteja, obira com uns llençols de neu, que mai li havia semblat tan blanca. —No és neu —li diu un pastor—, és lo llenç de la reina de les fades que eixa sola nit a l'any dansa entre ses companyones a la claror de la lluna. Qui pot haver aquell llenç, si és guerrer no tindrà menester d'espasa per guanyar la victòria; si és pastor, no li faltaran bons anyells i grasses ovelles. — ¿Demà no hi dansaran encara? —diu ell. No —respon-li el pastor.

Ell queda pensívol, recorda la dansa de les minyones vora Sant Martí i... la dansa de les fades. — ¿Quan hi estaré fins allà? —Abans de l'alba, amb vostre cavall blanc, podeu tornar a ser entre nosaltres—. Mira pel camí de Cerdanya, posa l'orella a terra i, no sentint res, munta a cavall i es perd en la boscúria.

No s'hi pot no encara [?]; lo guia la lluna blanca i hermosa. Des del cel i des de prop d'ell, lo llenç encara més blanc de la reina de les fades.

[6]

Guillem o el jove arriba dalt de Canigó. Llaços.

[7]

Uns soldats de Guifre, fugitius i derrotats, roden per... i troben son cavall que assaïna cercant son amo. — Per aquí està —diuen.

Lo porten a l'ermita al temps que hi arriben Guifre i Tallaferro.

Eix, al veure el cadavre queda blanc com cera. Son pare cau sobre ell amb gran sanglot.

De prompte s'alça, com sortint d'un ensopiment: —Qui ha mort al meu fill?—Lo comte, que cercant l'ombra del santuari estava en lo marxapeu del temple, donant una mirada al Santcrist de l'altar i altra al cadavre, respon: —Jo l'he mort, perdona'm—. Tallaferro, amb l'espasa desembeïnada, se li tira sobre, al temps que l'ermità donava una empenta al comte i

posava la porta entre els dos. Aquell s'agenolla a sos peus i confessa son crim, mentre son germà, caient sobre la porta amb tota sa fúria, la feia cruixir... empenta. Per últim i espasa en mà, se dirigeix a son germà, al punt que ressona per la volta l'*Ego te absolvo*. Desarmat per eixa paraula de Déu, s'atura trèmul davant l'ermità que li crida: —Perdona'l, ja que Déu lo perdona. Si ell és homicida, tu, sacríleg—. Los dos s'abraçen i el cadavre sembla somriure. L'ermità l'enterra amb l'antiga senzilla cerimònia, i després Guifre li proposa fundar un monestir per honrar la sepultura i quedar-hi ell a plorar son crim. L'ermità li conta...

[8]

Lo monestir és fet. Felix vida dels monjos i de Guifre qui ha cavat ja sa fossa. Un dia se senten en lo convent tres colps de la maça de Sant Benet. Lo comte diu, alegre: —És a mi a qui crida. Tinc de morir abans de gaire; mes, abans de deixar-vos per sempre, voldria de vosaltres un favor darrer. Tots coneixeu lo crim que encara rosegua mes entranyes. Santificau amb una Creu que la domini, eixa terra. Esborrau lo crim de Canigó on matí mon nebot —diu—i plantau-la si pot ser a l'hora de l'alba, hora en què el matí —diu— i, prenent semblança de cadavre, va a ajaure's com cada nit a son sepulcre.

(aquí pot acabar lo penúltim cant)

[9]

12. Negra és la nit, los núvols encaputxen la muntanya de Canigó, en les arrels del qual s'enfilen per tots cantons professos de monjos.

La lectura d'aquests apunts posa de manifest que ens trobem davant d'una versió sintetitzada i molt primerenca de la llegenda del monestir de Sant Martí. La narració no es desvia cap a episodis bèllics ni deriva cap a ramificacions complementàries ni tan sols desenrotlla l'episodi del jove cavaller fadat, sinó que el deixa anacolúticament trencat després de l'encontre amb la fada. Amb altres mots, la narració se centra en el comte Guifré, el fundador del monestir —anomenat en les proses simplement «lo comte»— i en els dos personatges antagonistes, el nebot i Tallaferro; a aquests tres personatges correspon l'acció en tres actes: investidura/deserció, assassinat/absolució i expiació/fundació. Les amplificacions, però, d'aquest fil argumental, que després passaran al poema, les trobem apuntades si més no en dos passatges.

A la prosa [6] els «llaços» deuen referir-se a l'episodi de les fades que esdevindrà «Muntanyes regalades» i la narració anunciada a la prosa [8], («L'ermità li conta»), és gairebé segur que es refereix a la llegenda d'Eixalada-Cuixà. Els episodis de *Canigó* que no hi sé veure ni tan sols apuntats són els històrico-geogràfics (Maladetta, Pas d'Hannibal, Rosselló), mentre que els bèl·lics semblen si més no anunciats a la prosa [3].

La raó per què Verdagner no desenrotllà els episodis en aquestes proses s'ha de trobar en un doble fet: d'una banda els tenia ja prou elaborats, particularment l'episodi d'Eixalada, talment que no li calia de fer-ne un guió de treball; de l'altra banda l'interès del poeta se centrava efectivament en la llegenda de Guifré fundador. En decidir a fer-ne l'argument èpic central, li calia fixar-la en un sumari que li permetés de treballar sense perdre's, conservant la unitat i evitant la dispersió que l'amengava i que coneixia prou bé d'ençà de l'experiència dels poemes atlàntics. Construïda i estructurada en episodis, la llegenda central podria complementar-se amb ramificacions addicionals. Les unes serien extrínseques a l'acció central, com ara les gestes bèl·liques de Tallaferro i les grans odes geogràfiques (Rosselló, Maladetta) i històriques (Hannibal, Godhur). Les altres, en canvi, eren intrínseques al fil intencional. La principal d'aquestes ramificacions intrínseques seria la d'un altre monestir, el d'Eixalada-Cuixà, la llegenda del qual Verdagner devia conèixer simultàniament amb la de sant Martí. Posar-la en boca de l'ermità en el moment que Guifré «proposa fundar un monestir», ultra un recurs retòric ben conegut del poeta, era la via d'integrar-la harmònicament en el conjunt, no sols en el conjunt formal sinó en l'intencional del poema. Eixalada-Cuixà era el model que Guifré seguiria per a la fundació de sant Martí, com aquesta fundació seria al seu torn el model d'Oliba per a la de Ripoll. Així, *Canigó* esdevindria, com veurem després en les diverses propostes de subtítol que manejà el poeta, un poema sobre els monestirs canigonencs.

### Eixalada-Cuixà

La llegenda d'Eixalada, doncs, és de suma importància en la gènesi del poema. Verdagner, ja ho hem vist, la degué conèixer alhora que coneixia la de sant Martí. Però si aquesta li ofería el tema del crim, de l'expiació i indirectament el tema bèl·lic, la d'Eixalada li ofería la temàtica del món de les fades. En efecte, el cavaller d'Enveig fou encisat per la fada de Lanós, *d'ençà que un dia, / com lliri d'aigua que s'obria, / dintre l'estany / ell l'obirà prenent un bany. / Cagué en sos braços / i oblidà prompte, d'aquells llaços / en la presó, / sos fills, sa esposa i sa maisó*. El prior d'Eixalada reptà el cavaller d'Enveig per aquella conducta i la fada se'n venjà destruint el monestir, que fou engolít per l'estany sobreeixit de Lanós. Llavors els monjos supervivents acudiren a l'emperador Carlemany perquè els ajudés a reconstruir-lo. Així sorgí el monestir de Cuixà.

Els esborranys d'aquest episodi canigonenc escrit en el més bell estil narratiu verdagnerià són nombrosos i algun dia caldrà examinar-los més detin-

gudament. Avui bastarà de subratllar-ne el caràcter primerenc, a l'origen mateix de la concepció del poema, quan Verdaguer aplegava els primers materials i potser no tenia encara un pla ben definit de *Canigó*. En aquest, l'episodi d'Eixalada és posat en boca l'Oliba, el personatge que en la darrera fase del poema reemplaçà l'anònim ermità en el paper d'instrument diví per a perdonar Guifré, reconciliar-lo amb Tallaferro i orientar-lo en la fundació d'un monestir. Es troba en el cant IXè, «L'Enterro», i hi ocupa tota la segona part, amb una extensió (més de 250 versos de codolada) impròpia segons molts crítics d'un episodi tan secundari. Per a Verdaguer, però, no ho era gens de secundari, sinó que formava una part essencial de la intenció del poema total. Com Cuixà havia nascut d'Eixalada, sant Martí naixeria de Cuixà, i Ripoll, al seu torn, de sant Martí. Verdaguer establia així una cadena de la qual Eixalada era una baula fonamental.

Respecte d'Eixalada, doncs, podem afirmar que contribuï a estructurar el poema amb una aportació doble. En primer lloc l'amor d'un mortal i una fada, o sigui el cas del cavaller d'Enveig i l'encantada de Lanós, serví al poeta per a donar relleu al nebot anònim de Guifré, fer-ne un cavaller fadat i justificar amb versemblança la seva deserció, causa del crim de Guifré. En segon lloc la destrucció i reconstrucció d'un monestir, i no pas d'un qualsevol sinó d'un monestir aureolat amb el prestigi de l'ascendència carolíngia, i l'un dels dos que, esfondrats, veié i sentí parlar en la seva primera visita, era un tema que no podia deixar d'incorporar al poema, ni que fos al preu d'una llarga digressió. Així, si li retirà la categoria d'un cant autònom que li havia concedit en un primer moment, li conservà tota l'entitat a l'interior del cant novè.

Entre les altres llegendes estimulants que el poeta trobà en les recerques canigonènques cal esmentar les de sant Guillem de Combret. En particular la que contava com el drac de l'estany de Canigó que defensava els dominis de les fades moria a mans de sant Guillem i deixava desprotegides les fades, que havien de fugir als gorgs de Careença. Ultra aquest topònim, que hem llegit a la prosa [4] i ultra el nom de Guillem donat al protagonista en la primera fase del poema, cal destacar d'aquesta llegenda la idea del domini, del regne muntanyenc de les fades, llur influència perniciosa i llur dispersió i capbussament en els gorgs. És, en efecte, aquesta idea del reialme pirinenc de Flordeneu la que domina el viatge aeri dels dos enamorats per damunt de la serralada.

Un altre fet inferible de la redacció en prosa de la llegenda del comte Guifré és que *Canigó* gairebé ja en el seu mateix inici s'estructurà en dotze cants. No sols la darrera prosa va encapçalada amb el número dotze, sinó que la penúltima porta l'afegitó: «Aquí pot acabar lo penúltim cant».

### L'índex de cants. El subtítol. El pròleg

La prova més convincent, però, és l'índex de cants que es troba entre els esborranys de les proses del sumari i que per tant els podria ésser contemporani o molt poc posterior; es tracta d'un índex amb els títols dels cants ja

numerats, que inclou també «Los dos campanars», fora de numeració, però encara sense el títol d'epíleg; aquest índex és el següent:

1. L'aplec
  2. La reina de les fades
  3. Son palau
  4. Lo comte Tallafarro
  5. Presents
  6. Lo Rosselló
  7. La mort
  8. Guerra
  9. La pau en S. Martí
  10. Sant Andreu d'Eixalada
  11. Lo nou monestir
  12. Fades i monjos
- Los dos campanars
4. Lo Pirineu. Los Pirineus
  5. Tallafarro
  6. Muntanyes regalades. Presents. Lo Rosselló.

Les correccions damunt d'aquest índex afecten bàsicament els cant 4, 5 i 6. En el 4 introduí un títol totalment nou, «Lo Pirineu» i també «Los Pirineus», amb la qual cosa «Tallafarro» passà al 5. En el 6 aglutinà el 5, de manera que els dos temes dels «presents» i de «Lo Rosselló» quedaren en un sol cant amb el títol nou de «Muntanyes regalades».

*Canigó* aparegué amb el subtítol de «Llegenda pirinaica del temps de la Reconquesta». El primer lloc on es troba és en el manuscrit 375 I, que conté molt probablement la penúltima versió del poema en la qual introduí esmenes parcials. Ara bé, el manuscrit revela que Verdaguer hi assajà més d'un subtítol, ja que el que passà a la versió final s'hi llegeix damunt d'uns mots que diuen «dels monestirs» i «del segle XI». Aquests darrers mots són difícils de dexifrar; per contra «monestirs» hi és perfectament llegible, de manera que un subtítol tingut en compte per Verdaguer hauria estat «Llegenda pirinaica dels monestirs...» Es tracta, no cal ni dir-ho, d'una dada menor, però ve a refermar altre cop la idea que en la concepció i la realització de *Canigó* els monestirs d'aquella muntanya, llurs ruïnes i llurs llegendes fundacionals, jugaren un paper de primer ordre.

Sobre els moments inicials de la concepció del poema i dels primers passos de la seva composició ens aporta noves clarícies l'esbós de pròleg, ja publicat per Bohigas i després interpretat per Solà, que diu així:

És una fantasia senzilla lo que va a veure el lector en aquest llibre? és un poema? és una llegenda? és un cabdell d'idees i de versos sense cap ni centener? No ho sé. A últims d'estiu de 1880 una particular casualitat me dugué a passar uns quants dies en lo solell de Canigó; vegí la muntanya, trepitgí ses congestes que tot l'any blanquegen, baixí al monestir de Sant Martí, coneguí la llegenda del Comte Guifre que recorden tots nostres vells cronistes, sentí parlar i parlí d'encan-

tades als pagesos i pastors, de monjos i monestirs a les ànimes piadoses, doní la volta a la muntanya, la torní a pujar segona i tercera vegada i me'n torní enamorat del Rosselló i d'eix cantó de Pirineus que correuigü després acompanyat de bons llibres i de millors amics.

Com tothom sap, *Canigó* aparegué sense aquest ni cap altre pròleg; així és que aquest restà en pur esbós. Hi observem una enumeració temàtica que també marca el creixement del poema. L'enumeració és la següent: la muntanya — el monestir de Sant Martí — la llegenda del compte Guifre — les encantades — els monjos i els monestirs — la muntanya altre cop — el Rosselló. Aquestes set gradacions ofereixen de fet l'estructura originària del poema. Ara bé, poc escau d'escriure un pròleg abans que l'obra no estigui no sols definida «in mente» sinó també en estat d'avançada confecció. Si com l'examen calligràfic de Solà i Camps conclou i si com jo mateix opino, després d'examinar d'altres esborranys paral·lels, aquest pròleg és de mitjan 1882, haurem d'afirmar que en aquella data tan reculada el poema es trobava tan avançat que el poeta ja podia preparar-ne el pròleg i, en aquest, donar-hi sumàriament una síntesi de la seva temàtica. Si fos així, coincidiria amb el primer índex; probablement tampoc no contindria ni el vol del carro de la fada ni l'extensió geogràfica per tot el Pirineu, ni l'extensió fundacional d'Oliba a Ripoll.

La datació del pròleg a mitjan 1882 presenta una lleu dificultat: sembla que Verdager s'hi equivoca d'un any en parlar de la «particular casualitat» que «a últims d'estiu de 1880» el dugué a la muntanya. Fou en realitat l'any anterior, el 1879, que Verdager hagué d'acompanyar per primer cop el Marquès de Comillas al balneari de la Presta. ¿Hem d'admetre, doncs, un error d'un any, tractant-se com es tractava d'una distància tan breu dels fets? o potser més que un error de datació hi hem de veure una figura retòrica? La figura consistiria a concentrar en un sol any, el «80», i en un sol moment, «a últims de tardor», una experiència més llarga, la de l'encontre i del coneixement progressiu de la muntanya i les seves meravelles; de fet no fou una experiència puntual sinó prolongada al llarg de diverses estades. En realitat és sobre aquesta experiència que el pròleg posa tot l'èmfasi i no pas en la seva datació puntual, ja que, si en fèiem una lectura tan exigent, també hauríem d'esmenar la frase referent a les repetides ascensions de la muntanya, que certament no pogué dur a terme durant una sola de les seves estades a la Presta.

Sigui com sigui, la data de 1880 en aquest pròleg porta necessàriament a un altre esborrany datat igualment el 1880. És el ja esmentat primer esborrany de «Los dos campanars» i, doncs, el primer de *Canigó*. La data diu textualment: «La Moguda. Dia de la Verge de las Mercès 1880» encapçalant les estrofes. Ara bé, l'esborrany és escrit amb dues tintes diferents que corresponen a dues calligrafies diferents. Amb la primera hi són escrites les estrofes al marge esquerre de la pàgina i amb la segona les estrofes noves i alguns versos nous o algunes esmenes dels anteriors. Era el sistema habitual de Verdager, d'ençà dels temps de joventut: escriure a l'extrem de la banda

esquerra del paper i reservar tota la dreta per a les revisions. Doncs bé, he observat que aquestes dues tintes es troben també en la data i que justament és la xifra (1880) la part que és diferent, com si hi hagués estat posada, doncs, més tard que la primera part, en el moment de les esmenes i de les ampliacions. Dic «com si», per què sóc conscient de l'exigüitat de quatre simples xifres per a detectar un canvi calligràfic i concloure que hi foren escrites posteriorment. No m'hi faig, doncs, gens fort i em limito a esmentar-ho com un simple possible indicatiu del fet que, si la data posada per Verdaguier en el pròleg fos errònia en el sentit que hem dit, també podria ésser-ho aquesta que encapçala l'esborrany de «Los dos campanars», esborrany que podria, doncs, procedir de 1879 i haver estat reprès el 1880.

Conèixem encara dos índex més, anteriors al definitiu, que ens permeten d'inferir l'evolució del poema. L'un el dato provisionalment de 1883. L'altre és el d'un manuscrit que anà a la impremta i és, doncs, de 1885<sup>12</sup>. En realitat no són índexs com el primer sinó que són el resultat d'aplegar els epígrafs o títols que encapçalen els cants. El de 1883, ja donat a conèixer per Bohigas, incorpora les correccions i addicions que hem vist en el primer i que afecten la part del poema anterior a la mort de Gentil. Pel que fa a la segona part, posterior al crim, veiem el poema modificat substancialment. S'hi ha introduït, en efecte, un epígraf, és a dir, un cant nou, «Guisla (Griselda)», que restarà en endavant com a cant desè, així com l'anterior, «L'enterro (Llàgrimes)», restarà el novè després d'haver reemplaçat «La pau en Sant Martí». La modificació més significativa, però, és que s'hi aglutinen el «10. Sant Andreu d'Eixalada» i el següent, «11. Lo nou monestir», en un de sol, «Los dos monestirs», i que el darrer, «12. Fades i monjos», hi esdevé «La creu de Canigó». L'epígraf dels campanars, en fi, hi rep el títol d'«epíleg». Notem, doncs, que en aquesta fase el tema monàstic conserva sencera la vinculació del poema amb els monestirs canigonencs, Eixalada / Cuixà i Sant Martí de Canigó. Alhora, però, el canvi de títol del darrer, «La creu del Canigó», denota una inflexió vers l'himne final.

El manuscrit que el 1885 anà a la impremta manifesta la fase penúltima del poema. Hi apareix la denominació de «cant», però encara hi vacilla l'ús de l'escriptura del nombre: en xifra romana, I, II, ... o en l'ordinal, «terç», «novè»... Dels epígrafs, en canvi, n'ha eliminat les opcions diverses de l'anterior i presenta els definitius, llevat del cant sisè, que reprèn l'incial, «Lo Rosselló», i que en la versió definitiva adoptarà la segona proposta, «Nuviatge». El canvi important, però, que hi observem és el del cant onzè, titulat «Oliba», i la desaparició tant de «Los dos campanars» com de l'«Epíleg». Amb altres mots, el procés d'elaboració de la darrera part del poema, la que tractava dels monestirs canigonencs, ha arribat a la fase final que consisteix en la incorporació d'un tercer monestir, Ripoll, i del seu (segon) fundador, Oliba. No cal ara referir-nos a la significació d'aquest monestir en la historiografia romàntica ni al que representà la llarga aspiració de restaurar-lo, culminada justament en aquells anys 84 i 85 en què Verdaguier es debatia amb el



tema dels monestirs. El fet és que el poeta, i Coliell i la resta de consultors, devien veure en la incorporació de Ripoll la veritable culminació del poema. Formalment el poeta no evità una certa matusseria a l'hora de lligar l'episodi d'Oliba i de la portalada romànica de Ripoll amb el final del poema, però degué pesar més l'abast intencional amb què l'arrodonia. Fins i tot explicità aquesta intencionalitat per tal de fer-se ben didàctic: en una nota extensa dedicà el cant onzè, «Oliba», al bisbe de Vic, Morgades, que acabava d'aconseguir de Madrid la propietat del monestir de Ripoll per a la mitra vigatana i es proposava dirigir-ne la restauració com a símbol de la restauració de Catalunya. Així, el poema, nascut com a «llegenda dels monestirs canigonencs» del temps de la Reconquesta, esdevenia un poema allegòric: el naixement de Catalunya entre guerres d'alliberament contra moros i fades i entre fundacions de monestirs és llegenda del seu renaixement, nou-cents anys després i sota la direcció de l'Església<sup>13</sup>.

En una tal llegenda no és gens sorprenent que l'elegia dels campanars hi fos vista pel poeta com una «pedra sobrerera». El diàleg de les ruïnes conclouia amb la sepultura i l'oblit. Les tres estrofes finals que proclamen la indestructibilitat de la muntanya, el seu triomf com a monument de Déu enfront dels monuments dels homes, eren incompatibles amb l'eufòria de l'allegoria restauracionista. I així, sense «epíleg», sense «Los dos campanars» que l'havia fet néixer i l'havia empès fins a la penúltima fase, aparegué l'epos canigonenc a darreries de 1885, pocs mesos abans que s'iniciessin a Ripoll les obres de restauració del monestir i que el poeta hi fos coronat com a «poeta de Catalunya». Era el cant d'aquella Restauració i a aquella Restauració de Catalunya que el catalanisme conservador de «La Veu» en aquells anys vuitantes havia recollit de la tradició del vuit-cents i que Verdaguer havia confegit amb versos catalans admirables.

El destí, si m'és permès d'usar el mot, reservava a «Los dos campanars» un darrer avatar: tornar al lloc originari. Quan Verdaguer el 1901 disposava la nova edició de *Canigó*, en retirà la nota del cant onzè de dedicació a Morgades i, amb ella, l'allegoria explícita de la restauració. Per contra, restituí al seu lloc d'epíleg l'elegia a unes ruïnes que no s'aixecarien mai. Tot i així, «les edats futures» encara sabem dir on són.

### Conclusió

En la gènesi i en la confecció de *Canigó* cal tenir en compte els passos següents: 1) Antecedents literaris immediats: els poemes del cicle montserratí escrits a partir de 1879 on es combinen temes de la historiografia romàntica sobre els orígens i la pervivència de Catalunya amb temes de l'ideari religiós del tradicionalisme catòlic del segle XIX. 2) El *background* conceptual del poema consta de dos components: el catalanisme polític representat per «La Veu del Montserrat» en els primers anys vuitantes i el romanticisme tradicionalista llegat pel grup de Milà i Fontanals. 3) L'embrió del poema degué néixer entre 1879 i 1880 en la meditació sobre les ruïnes dels mones-

tirs de sant Martí de Canigó i de Sant Miquel de Cuixà, que portaren el poeta a llurs orígens fundacionals lligats amb els orígens de Catalunya. L'origen del primer, sant Martí de Canigó, i la seva llegenda del comte Guifré, assassí i penitent, oferí al poeta el tema de l'aventura històrico-llegendària dels primers comtes en guerra contra els àrabs per tal de reconquerir el territori de Catalunya i d'implantar-hi el cristianisme. L'origen del segon, Cuixà, i la seva llegenda del cavaller fadat d'Enveig, que causà la destrucció del monestir d'Eixalada i la seva reconstrucció a Cuixà, suggerí al poeta el tema de les fades i l'aventura de l'encís de Gentil. 4) En la primera fase de què tenim constància el poema, si bé ja s'estructurà en dotze cants més l'epileg dels campanars, era articulada a l'entorn de les figures dels Comtes i de Gentil i no transcendia l'àmbit geogràfic-històric rossellonès i canigonenc. En aquesta estructura degué treballar el poeta durant els anys 1880-1882. 5) Cap a 1883 el poema s'amplià a tot l'àmbit pirinenc i, amb la incorporació dels orígens del monestir de Ripoll, «bressol de Catalunya», prengué una dimensió històrica nacional més plena. 6) En la penúltima fase, la de la primera edició de 1885, es consolidà l'estructura totalitzant: Verdaguer eliminà l'elegia dels campanars i explicità l'allegoria de Ripoll en el bisbe Morgades. 7) La segona edició, de 1901, reflecteix uns canvis significatius de l'evolució del poeta. Sense rectificar res del poema, suprimí la nota en què explicitava l'allegoria personal d'Oliba-Morgades i, reprenent com a epileg «Los dos campanars», no sols tornava l'elegia al lloc original, sinó que qüestionava la visió que de l'empresa restauracionista de Catalunya havia tingut durant els anys de gestació i de composició del poema.

#### Notes

1. Llibreta de la Presta (1879-1880), Ms. 370. Verdaguer hi anotà: *Geni del Crist. Lib 4 cap 3*. Tot fa pensar que la citació no sigui directa sinó que depengui d'una altra citació trobada per Verdaguer en les seves lectures.

2. Volum reeditat en ocasió del present «Colloqui sobre Verdaguer» dins J.M. de CASACUBERTA, *Escrits sobre Verdaguer*, Vic-Barcelona, EUMO Editorial/Editorial Barcino/Institut d'Estudis Catalans, 1986, pp. 151-220.

3. Agracixo a J. Molas la consulta del seu treball, *Jacint Verdaguer*, d'imminent publicació com a capítol VI dins RIQUER, COMAS, MOLAS, *Història de la Literatura Catalana 7*, Barcelona, Editorial Ariel. En la comunicació «Canigó», un poema romàntic? a les «Jornades de la Societat germano-catalana» de 1986, celebrades a Regensburg (RFA), he tractat els problemes de l'adscripció estètica de *Canigó*.

4. Sobre la història i l'abast del periòdic de Collell és de consulta indispensable la monografia de Maties RAMISA, *Els orígens del Catalanisme conservador i «La Veu del Montserrat» 1878-1900*, Vic, EUMO Editorial, 1985.

5. El poema «La barretina», Verdaguer el publicà com a cloenda del volum *Pàtria* (1888), el datà 1880 i el dedicà al pintor oloti D. Joaquim Vayreda. Sobre els contactes de Verdaguer amb intel·lectuals gironins durant la confecció de *Canigó* cfr. el meu

treball *La presència dels grups ideològics en «Canigó» de Verdaguer*, a «Revista de Girona» (1986), on, a més del grup gironí, destaco el del Rosselló i el de Vic-Barcelona. Cfr. *infra*.

6. M'he ocupat d'aquesta cançó en l'estudi *Cinc versions del «Cant de Gentil», «Reduccions», n. 28, Vic, 1985.*

7. Cfr. op. cit. *Cinc versions del «Cant de Gentil».*

8. Cfr. *supra* nota 5.

9. Roland MORTIER, *La poétique des ruines en France. Ses origines. Ses variations de la Renaissance à Victor Hugo.* Genève, Librairie Droz, 1974. Dec a Antoni Mari una estimulante consulta-conversa sobre el tema.

10. La influència de Joaquim Salarich i Verdaguer (1816-1884) i en especial de la seva obra, *Vich, su historia, sus hijos y sus glorias*, de 1854, en el grup de «L'Esbart» de Vic i, doncs, en Verdaguer, l'he posada en relleu a l'estudi *Influències de la poètica neoclàssica en la formació de Verdaguer*, comunicació inèdita, presentada al «CoHoqui Internacional sobre la Renaixença», de 1984. Per al present context cal tenir en compte l'entusiasme dels estudiants de Vic envers el passat romà d'Ausona, estudiat per Salarich.

11. Cfr. MORTIER, op. cit.

12. Cfr. *infra* l'apèndix, que permet de comparar els cinc índexs coneguts, tres procedents dels manuscrits i dos, de les dues edicions controlades pel poeta; a través d'ells, hom pot seguir l'evolució estructural del poema.

13. En el treball *Ripoll en el poema «Canigó»*, dins el volum miscel·lani *Ripoll 1886-1986*, Diputació de Girona, 1986, m'he ocupat de la funció al·legoritzant del monestir-panteó ripollès en el poema verdaguerià i del tractament poètic que hi rep a través de la descripció detallada del portal romànic i de la seva simbologia.

## APÈNDIX

### 1880/1881 (?)

1. L'Aplec
2. La reina de les fades
3. Son palau. Coves
4. Lo comte Tallafarro
5. Presents
6. Lo Rosselló
7. La mort
8. Guerra
9. La pau en Sant Martí
10. Sant Andreu d'Eixalada
11. Lo nou monestir
12. Fades i monjos  
Los dos campanars

### 1883 (?)

- L'Aplec  
Flordeneu (L'encís)  
L'encís (Lo palau encantat)  
Lo Pirineu (La Maleïda)  
Tallafarro  
Nuviatge (Les noces) (MR)  
Punició! Desencantament (La mort)  
La fossa del gegant  
L'enterro  
Guisla (Griselda)  
Los dos monestirs  
La Creu de Canigó (Fades i monjos)  
Epfleg

4. Lo Pirineu
5. Tallafarro
6. Muntanyes regalades.  
Presents. Rosselló

**1885**

Cant I	[L'Aplec]
Cant II	Flordeneu
Cant terç	L'encís
Cant quart	Lo Pirineu
Cant V	[Tallaferro]
[Cant VI]	Lo Rosselló
Cant VII	Desencantament
Cant VIII	La fossa del gegant
Cant novè	L'enterro
Cant desè	Guisla
Cant onzè	Oliba
Cant dotzè	La creu de Canigó

**Edició de 1885 (6)**

Cant I	L'Aplec. Lo ram santjoanenc Flordeneu
Cant II	L'encís
Cant III	Lo Pirineu. La Maleïda
Cant IV	Tallaferro
Cant V	Nuviatge. Lo Rosselló. Muntanyes Regalades.
Cant VI	Desencantament. Passatge d'Hanníbal. Noguera i Garona
Cant VII	La fossa del gegant
Cant VIII	L'enterro. Eixalada
Cant IX	Guisla
Cant X	Oliba
Cant XI	La creu de Canigó
Cant XII	

**Edició de 1901**

Igual que l'anterior més «Los dos campanars. Epíleg».