EL TO COLLOQUIAL DINS L'EPOPEIA

Osvald CARDONA*

I

Tots els lectors de *Canigó* s'han sentit atrets pel to planer de l'exposició èpica, reforçada per l'autor en intercalar-hi les frases posades en boca dels seus personatges. El poeta, com digué Manuel de Montoliu ja fa molts anys, «amb venturosa intuïció tingué l'art d'enllaçar la poesia de les velles cròniques amb la poesia anònima del seu poble, i d'aquesta manera, tota l'eixutor d'aquelles tradicions arrencada de la pols del pergamins fou esponjada i ungida en el doll frescal i inestricable de la sempre jove musa popular»[1].

El poeta la coneixia bé: se n'havia servit en la seva època jovenívola, i així mateix s'havia distingit per la senzillesa harmoniosa dels idilis i com a creador de càntics que esdevenien populars de seguida. Amb el *Canigó* s'enfrontava amb la nova experiència, però la seva ambició «no volà tan amunt com en aquella [en *L'Atlàntida*]; per això mateix evità sàviament les terribles caigudes sofertes en aquella primera volada èpica. Sembla com si Verdaguer, conscient de les imperfeccions de la seva primera obra, hagués posat esment a no caure en les equivocacions i errades que la crítica li ha retret en *L'Atlàntida*»[2].

D'aquesta manera, situat en un marc històric reduït i dens, en una acció que dura pocs dies, la seva narració podia prendre un visatge de la realitat; no tan remota perquè les visions panoràmiques eren accessibles i l'encís oral de la narració les feia especialment atractívoles.

D'altra part, és ben coneguda, per l'anecdotari que hom ha reportat insistentment, la treballosa activitat del poeta per estructurar el poema i donar-li la versificació definitiva. Sobre aquests aspectes encara hi ha molt a revelar mitjançant l'estudi dels manuscrits que per fortuna es conserven. El poeta elaborava insistentment els versos fins a casar els mots i els ritmes convenients, en versions cada vegada més encertades. Entre els molts manuscrits del poeta, han aparegut algunes primitives exposicions en prosa dels arguments, que amb el treball constant s'anaven convertint en versos i estrofes; no solament sota un model uniforme (cas de *L'Atlàntida*), sinó formant estructures independents en cada cant, com passa en el *Canigó*, en els quals

* Osvald Cardona, traspassat el mes de desembre de 1987, no pogué dur a terme la revisió final d'aquest estudi. La redacció de l'*Anuari*, però, considera oportú de publicar-lo, en reconeixement de la llarga i profitosa dedicació de l'autor a l'estudi de l'obra verdagueriana.

cants hauríem de preguntar els motius de la preferència i les dificultats o avantatges que li representava cadascuna de les formes escollides.

Però l'excel·lència de l'esborrany en prosa sembla molt acceptable en el primer cant del poema pirinenc, per gràcia de l'animació ordenada de les escenes i pel to franc i pla de la narració ben ponderada. No hi ha l'ampul·lositat de *L'Atlàntida*, tantes vegades cantelluda, sinó un aire d'*andante*, seguint el qual avancen sobre el fons muntanyenc les dues magnes figures en fraternal conversa: Guifré i Tallaferro. El poeta, com si renunciés d'antuvi a la magnífica oratòria cavalleresca, voldria reduir-se a una exposició breu i llegendària en els justos termes: prescindeix de les invocacions a les muses i als mestres, típiques de les grans epopeies i al·ludides encara al començament de *Mireia*: «del gran Homer humil deixeble».

Per al primer cant del poema pirinenc, l'autor ha adoptat una estrofa molt semblant a la mistraliana, de set versos. Ell n'elimina un, tot alleugerint la insistència sobre la mateixa rima en tres versos seguits. En canvi, l'eixampla, i els quatre versos que resten esdevenen decasíl·labs apariats, alternant cada parella amb un alexandrí, com en el poema mistralià. Així, les estrofes, malgrat que tenen la mateixa durada de 64 síl·labes[3], donen una sensació de més llargada, de més calma.

Per més que la crítica actual[4] disminueixi la importància de l'influx mistralià sobre el poema *Canigó*, no hem d'oblidar la devoció que Verdaguer tenia pel poeta de Provença, manifesta —entre altres motius— en la composició jovenívola *Amors d'En Jordi i Na Guideta* (1865), on s'ajusta fidelment a la mètrica mistraliana i s'hi mou amb molta desimboltura. El tema comporta unes coincidències efectives però reduïdes: la humilitat dels jovenets protagonistes, l'ambient camperol i la gran pau de la masia de Mallana, com la de la Plana de Vic, alterada tan sols en les vetllades i festes que comportava el cicle agrícola. Verdaguer hi explica la pela de les castanyes, semblant a l'espellofada de les panotxes que visqué a can Tona pocs anys abans, els aplecs i les ballades, que tenen una gran vivacitat, amb la presència del cornamusaire que li tornarà a aparèixer en recordança fins a la seva vellesa.

Són vives, així mateix, les transcripcions de diàlegs: breus, espontànies, però d'una efectiva rusticitat, sense arribar a fondre's amb el corrent de la narració en què es troben encastades i remarcades alhora. Si les comptàvem, ens adonaríem que les tals citacions són poques en el *Canigó*; a l'inrevés de *Mireia* on formen part del relat amb una proporció molt alta dins el nombre de versos.

En la segona sortida èpica, el poeta de Folgueroles deu haver tingut en compte aquests detalls altrament simpàtics, capaços d'amollir per ells sols el ritme constant i dur de *L'Atlàntida*. Hi descriu paisatges oceànics en què no solament s'ageganten les figures, sinó els mateixos arbres i totes les plantes, de tal manera que el lector s'afigura engrandides àdhuc les flors perquè omplin la vastitud dels espais.

Les reminiscències de *Mireia* en els punts assenyalats es limiten al primer cant de *Canigó*: l'ambient rural, ara en paratges d'escassa població, on la gent

es concentra en els aplecs en familiar barreja: els nobles guerrers, senyors feudals que són, els pastors i les pastores, els bosquerols i els fallaires. Durant el curs d'aquest cant els sentirem parlar expressant-se en un to de dignitat humana, no pas en els mots que corresponen al temps de la llegenda, sinó semblants als que hom emprava a la terra i a l'època de l'autor. Era tal com els seus lectors desitjaven. Calia que fos així, perquè altrament hauria resultat un pastitx de mal entendre. I amb tot, la llengua d'aquest cant és dignificada per l'alt to literari gràcies a la varietat de registres i al moviment de la versificació. El poeta no podia pas retornar mil anys enrera per arribar a la parla dels seus personatges que devia ser anterior a les homilies d'Organyà. Ell sabia adequar-hi el català franc, tal com el coneixien a la seva terra natal, no pas gaire llunyana. I altrament volia que els possibles lectors l'entenguessin i la fessin seva; que ell els donés per instint quelcom que els seus fidels ja esperaven. I que els mestres l'hi havien encoratjat, als Jocs Florals i en l'ambient en què es movien les ambicions literàries i polítiques del país.

El magnífic cant primer de *Canigó*, tan ple de serenor i d'harmonia, es podria sintetitzar pels fragments orals, en què parlen principalment els dos comtes guerrers i el jovençà Gentil, amb el to de noblesa i dignitat que escau a llur posició i ofici, però emprant frases de bon sentit pròpies de la ruralia on viuen, i així s'igualen tots, «pagesos, artigaires, pastors i cavallers», amb els ermitans que ocasionalment hi intervenen, i en contrast de vegades amb la rudesa igualment humana que força els cavallers en els moments de perill i de lluita.

Aquests moments, en el poema, solen coincidir amb la transició d'un episodi a l'altre, marcat amb la sobtada presència d'un missatger que anuncia una invasió, o el captiveri de Tallaferro, l'encantament i la mort de Gentil i per fi la mort de Tallaferro. El comte es distingeix per la veu dura i brusca en les preguntes que adreça, volgudament nodrida pel poeta amb mots procedents del vocabulari guerrer[5], que, val a dir-ho, no assoleix mai la continuïtat, ni l'espontaneïtat ni l'amplitud del costat terrè i humà dels mateixos personatges.

Per al començament del diàleg, fixem-nos en el fragment en què el jove Gentil demana d'entrar a la cavalleria, havent contemplat la imatge de sant Martí dins l'ermita.

—Mon pare —diu—, voldria ser cavaller com ell.

I continua la mateixa estrofa en un to més retòric, creixent en intensitat.

No he fet amb vós contra Almansor la guerra?
M'ha vist l'espatlla l'enemic? ¿La terra
no reguí jo amb sang meva i amb sang de sarraïns?
¿Per què l'elm i l'escut que a tants donàreu,
a mi, a mi sol, fill vostre, me'l negàreu?
No infanten ja les mares guerrers i paladins?

El vers sisè, a propòsit per a cloure l'estrofa, conté una de les imprecacions freqüents en els punts culminants dels relats. El diàleg dels dos cavallers germans és modèlic:

—Fill, hereu de ma glòria i mon llinatge,
ta petició m'agrada i ton llenguatge;
demana si a ton oncle li plauen com a mi.
—És hora tanmateix —diu l'altre comte—,
puix no és ja cavaller, que en sia prompte;
que vetlle anit les armes, jo lo'n faré al matí.—

La intervenció de l'ermità que presencia l'escena escau al mateix to, àdhuc amb un vers sentenciós que rebla l'estrofa.

—Per Déu batalla —l'ermità li crida—,
estima son honor més que ta vida,
com ploma ta arma escriga pertot la santa llei;
sies sempre capçal de la innocència;
si et dobla un vent, que sia el de clemència:
escut sies pel poble i espasa per ton rei.—

Després d'un bell passatge sobre els cants dels ocells i el repòs que segueix l'aplec, s'inicia l'enamorament de Gentil, i és l'ermità qui se n'adona.

Ple d'oracions son llavi que sospira,
l'ermità piadós a Gentil mira
des del portal del temple, rosats sos ulls en plor,
i girant-se al sagrari de l'Altíssim:
Salvau-lo —diu—, oh Pare amorosíssim!
les filles de la terra vos robaran son cor.—

Un cop descobert l'enamorament, quan les pastores s'han acostat a Gentil per oferir-li una corona de flors, apareix el dur Tallaferro amb els seus mots inquisitius: «Doncs a on vas?, «Doncs què fas?»; darrera els quals sonaran més dolços els ardits i sobris motius de Gentil.

Què té que veure amb tu aqueixa pastora?
—Pare —respon, és del meu cor senyora:
collint gerds i maduixes un dia l'encontrí;
ullpresos un de l'altre, ens estimàrem;
la promesa d'amor amb què ens lligàrem,
só cavaller, si es trenca, no es trencarà per mi.

Tot seguit arribarà el primer dels missatgers sinistres: anuncia que els moros són a la ciutat d'Elena. I aleshores:

—Anem a arrabassar-los —Guifre exclama,
aixecant-se vermell com una flama,
al temps que Tallaferro, muntat ja en son cavall,
diu: —Jo a copsar-los vaig sobre Porvendres;
llençau-me'ls aviat com anyells tendres
del Tec amb les onades a rodolons i avall.

Malgrat les presses i el remolí que promouen, veiem transcórrer un altre fragment de diàleg en una de les estrofes més plàcides, de seny i de llenguatge, de tot el poema.

—Jo vinc amb vós —lo bell Gentil li crida,
donant a son corser tota la brida.
Lo comte Tallaferro: —No vingues— li respon;
a qui et creava cavaller suara
serveix-lo un any o dos o més encara;
fill meu, que no li faces mai abaixar lo front.—

Els diàlegs transcrits resumeixen l'argument del primer cant; però se signifiquen per la caracterització dels dos interlocutors i per la generositat cavalleresca, alternada amb frases i imatges relacionades o procedents de la pagesia o del paisatge. Notaríem que no han calgut hipèrbatons ni pleonasmes, ni girs violents en les frases; ni la recerca d'un vocabulari especial. Un bell exemple és tota la darrera estrofa, amb els versos que clouen el cant, en què el poeta cerca un terme comparatiu del paorós brogit de la batalla, com se sent amb realisme cruel en tants poemes èpics. En el *Canigó* sona apagat «a l'hora en què somriu l'alba a la terra» i el poeta és atret tan sols per la contemplació silent dels llenyataires que se'n van a la feina.

II

Ja hem conegut el malcarat Tallaferro per les dues preguntes que ha adreçat a Griselda. Quan és a l'envista de la batalla i a punt de trobar-s'hi agafat, increpa els qui voldrien ajudar-lo.

—Baixau d'eixes altures, com llamp de Déu,
que puja un riu de moros per Argelès
si no baixau vosaltres, pujaran ells
a traure d'eix niu d'àligues los esparvers!—.

El poeta ha escollit per a aquest cant, el cinquè, el metre del romanç heroic, amb cesura ben marcada a la fi de l'hemistiqui (que conté una síl·laba àtona); per tant li resta un fragment de quatre síl·labes, de final agut, a propòsit per a les expressions violentes. El mateix Tallaferro té un breu fragment evocador de la maça de Roland, seguit d'una especial descripció del paisatge, bastida conscientment sobre metàfores guerreres. Som al punt del començ de la batalla, i el comte es troba perdut.

Com més lo comte lluita, més se veu clos;
son corser s'entrebanca i exclamen tots:
—Al pujar a migdia lo sol s'és post!
oh comte Tallaferro, Déu te perdó!.

La petició d'auxili es repeteix: el comte gairebé blasfema en veure's voltat tan sols de la fosca de la nit, que el poeta ennegreix amb tota la intensitat. Arran del deserper diu:

—En aquesta hora aidau-nos, oh Jesucrist!
ans que ser de Mahoma, volem morir!—

Una altra vegada, la petició de l'ajuda és corresposta per la presència de la jove gent camperola:

—En aquesta hora aidau-nos, oh Jesucrist!—
Jesucrist los ajuda, ne van sortint
les nines casadores i sos fadrins.

Vénen tots els fallaires de la contrada a rescatar llur senyors i el troben presoner dins una barca. La cruesa del relat es modifica, fins a fer somriure d'ingenuïtat. Ell els enardeix:

—Fallaires, a les falles de Sant Martí!—
Los moros no l'entenen, estan tranquils;
qui vetlla en la coberta del comte es riu,
qui dorm dintre la popa segueix dormint:
no dormiran pas gaire si resten vius,
d'una pedra foguera se veu l'esquitx
que encén un cap de falla bellugadís,

Un altre aspecte del llenguatge parlat és el de les fades: Flordeneu encisa el jove amb la veu —més que no pas amb els atractius sensuals de la seva persona— i, potser, pel mèrit poètic en les descripcions del vast panorama que li mostra. D'entrada té un to persuasiu, però enganyós. Les vastes muntanyes prou mereixen d'ésser descrites en amples odes, de sonores estrofes, bé que es cloguin en una expressió colloquial però contundent. De vegades aquests fragments semblen postissos, a part de l'argument del poema, i discrepants del to melós de les fades, fidel a una harmonia força més popular. Sentim-hi la veu d'una fada que li obre la curiositat:

—Qui és, doncs —li pregunta ell—. Vine-la a veure,
ja que has volgut, traïdor, agraviar-la:
la flor de l'hermosura que somnies
veuràs en quin jardí floreix i grana.—

Ja el tenen rendit. Ell els respon:

—Perdonau-me— li diu, reial princesa,
del gran pitxer d'esta muntanya rosa;
no fos una poncella que us retira,
vós de mon cor seríeu robadora.
—Gentil, ingrat Gentil, ja no em coneixes?
jo só, jo só eixa flor de ta memòria;
ton cor era lo gerd que jo cercava
quan veres-me, allí baix, gerdera hermosa,
amb ma falda vessanta de maduixes,
de gessamins endormiscada a l'ombra.
Astre del cel, tan sols per l'amor teva
deixí l'atzur de l'estelada volta;
fada, per tu me retallí les ales;
per tu em lleví, regina, la corona,
i de mes mans deixí esmunyir lo ceptre
sols per posar-te a tu cadenes dolces,

dolces cadenes per l'amor forjades,
manilles d'argent fi, grillons de roses.
Si vols volar pel cel, tindràs mos somnis;
si pel fil de les serres, ma carrossa.
En Canigó tu ets presoner des d'ara,
mes Canigó l'Olimp és de les goges.—

I la fada se l'enduu per mostrar-li el Pirineu, primer amb la barca, sobre el plàcid llac que el condueix a l'estatge de les fades, i després amb el carro volador per les altures.

Diríeu que tant la fada com el poeta reposen, abans d'enlairar-se cap a la grandiloqüència de les odes amb què descriu els panorames a vista d'ocell: com ell els veia, tot pujant les muntanyes i agusant l'observació i la imaginació, de dalt estant, com si ho veiés des d'un avió no inventat encara.

El cant IV enclou la magnífica descripció geogràfica que comença amb un panorama general del Pirineu. Com una oda en octava lírica, de decasíl·labs, de to descriptiu, perfecció ben assolida d'una possible ressenya inicial en prosa. Com una guia, tots els accidents amb llurs topònims. Tots els qualificatius serviran constantment per assenyalar llur singular mesura (*gegantina, immensa, portentosa, colossal, altívola, descomunal,* pràcticament fins a exhaurir-los).

La descripció de l'estatge (ja al cant VI), en una cova arran de l'aigua, té el do de la fantasia que embelleix el misteri de l'espelunca sorprenent (per contrast també amb la naturalitat expressiva). Bé pot correspondre a les meravelloses descripcions engrandides dels habitatges de mags i fades, habituals en les narracions cavalleresques, en què els poetes s'esforcen per crear l'arquitectura de corredors, columnes de joncs i palmeres, voltes, sostres, en grans sales i recòndits recambrons, tot adornat d'esmalts, cristalls i marbres, alabastres, d'or i d'argent, on troben cants d'ocells, sonades d'orgue, d'arpes i lires, i fins i tot la font de l'oblit[6]. Gentil és presoner de les fades, i elles canten pel seu encís, en el ritme típic de la cançó popular (heptasíl·labs), sense cap complicació ni afectació ampul·losa. Li mostra un entorn d'aigües i fluids, voltats de garlandes i de branques florides i plenes d'ocells, de papallones, d'oreigs i sentors, tot il·luminat i inefable si no és amb aquests mots d'artifici. I ací hi ha una altra vessant del llenguatge verdaguerià per explicar uns mons de pura suggestió, tantes vegades identificats amb el cel, sense una lògica aparent, sinó com un transport espiritual d'una harmonia absoluta (potser lamartiniana). Precisament el *Cant de Gentil*, en el ple de l'encís, quan es veu obligat a cantar per complaure les fades[7], ha estat ben lloat per aquest aire subtil que l'acosta a la poesia mística; o millor, és com un d'aquells idil·lis jovenívols dels quals recorda el metre i les imatges i tot.

Gentil canta sol, amb l'arpa que li ha ofert la fada de Lanós. En fer-li l'ofrena, els seus mots encerten el to de franquesa ben col·loquial, sense forçar per res el patró de la cançó popular, que és l'escollit pel poeta.

Sols per fer-vos un present,

de llevant fins a ponent
he seguit la terra mia;
vos ne porto una arpa d'or
que fa passar la tristor,
que fa venir l'alegria.
Cada cop que la toqueu
vos hi respondrà una veu,
la veu de l'ànima mia.

La presència de la cançó popular, igualment espontània, també la trobem en les altres fades, sobretot en la de Banyoles, i persisteix en els conjunts plàstics dels vols que fan sota el cant comú de «Muntanyes regalades». Com ho serà del quadre escènic de la redempció de la muntanya per l'acció dels cavallers cristians i dels monjos que les en faran fora.

El motiu de l'alegria que el cant comporta, ací al·ludit, és freqüent en el cançoner popular; i apareix en els llavis de les donzelles empresonades en el combat amb els alarbs (cant V):

—Cantau, cantau —los deia moro burler—
les cançons que entonàveu vora la Tet.
—¿Com cantarem, lo moro, com cantarem,
si sols tenim cadenes en mans i peus?

i torna a aparèixer en el diàleg de Guisla amb la pastora enamorada (cant X).

La presència de la cançó popular s'amaga subtilment en alguns passatges reminiscents, no pas per la mètrica, sinó per algun concepte o idea que procedeix de la llegenda adoptada. Així és amb la referència al nombre de les ferides de guerra, al·ludit per Tallaferro quan el pastor el vol guarir:

—De nafres com aquestes, pastor, me'n ric;
dinou mon cos ne duia i ara en duc vint[8].

L'oració guaridora, tant més que el to col·loquial dins el poema, té el valor d'una transcripció de les que deien encara quan el poeta recorria el Pirineu per documentar-se a propòsit, i és inserida en un dels manuscrits de Verdaguer a la Biblioteca de Catalunya[9].

La influència salutífera, en aquest fragment, és tan efectiva que Tallaferro, dur de fets i aspre de mots, s'ablaneix pel record del fill, tal vegada perdut com ell en la guerra:

No és per mi si sospiro, que és per Gentil,
quan penso, pobre pare!, què fa el meu fill.

Arriba, per fi, la trobada dels dos lluitadors germans: Tallaferro, perdut, (cant VIII) havia invocat l'altre comte perquè el salvés dels moros, i ho feia amb frases apressants:

—Oh Guifre, el comte Guifre, mon bon germà!
atura'ls tu i fereix-los, ara si mai.—

I el poeta, amb pocs mots, mostrarà el contrast entre l'ardit lluitador capaç de travessar l'enemic amb la seva espasa i l'atribolat Tallaferro que, com ja hem remarcat, es distingeix pels esbroncs i les rudes maneres. Les quals, en aques-

tes i altres narracions de combats, s'ajusten al duríssim metre del romanç heroic, en versos seccionats que dificulten les efusions líriques.

III

Un altre aspecte colloquial indicador de la personalitat pot ser reconegut en els parlaments del pacificador abat Oliba, que s'explica «ignorant l'art ferotge de la guerra», com diu el mateix poeta, enfront dels dos cavallers quan coincideixen en l'enterrament, a la «Fossa del Gegant»:

Ignorant l'art ferotge de la guerra,
humil doblega sos genolls en terra,
pel comte Guifre demanant socors,
i quan aquest al Goliat aterra
a Oliba diu: —Qui l'aterrà dels dos?

—Ni l'un ni l'altre —li respon lo savi
abat, obrint al nom de Déu son llavi:—
Déu és qui abaixa l'home i l'enalteix;
qui aterra l'enemic no és pas lo glavi,
sinó la fèrrea mà que el dirigeix.—

La referència evangèlica atenua el diàleg entre els dos cavallers germans; preguntes i respostes seques:

—On és mon fill? —el comte Tallaferro
pregunta al de Cerdanya germà seu,
entre peons i cavallers de ferro
mirant encara si, sortós, lo veu.

—Gentil, lo meu nebot —Guifre contesta,
de vergonya acalant los ulls i testa—,
de Canigó s'haurà quedat pel cim—.
I li fa esment de tot lo de la festa,
li esbrina tots los fets, menos son crim.

I després d'un breu esplai de meditació i hipèrbole, Tallaferro reprèn el diàleg en el mateix to:

—Qui ha mort mon fill? —cridant amb veu de tro;
vers l'ermitori Guifre se retira,
mes confós i lleial respon-li: —Jo!—

El bon Oliba presideix l'enterrament, com presencià l'enfrontament dels dos guerrers i en propicià la reconciliació per la fe que tots professen. Guifré demana perdó al germà, aquell perdó generós, vingut de Déu, tal com l'havia invocat altres vegades:

—Puix Déu m'ha perdonat, també perdona'm
o bé la mort que jo he donada dóna'm,

—de genolls a sos peus Guifre li diu—:
xafa'm o al corb mortífer abandona'm
que em rosega lo cor de viu en viu.—

El bisbe, en el moment de la sepultura, fa als presents una crida exemplar, mentre els assenyala el cos de Gentil amb la crossa: «Tot —exclama— en lo món és vanitat», com a enunciat de l'estrofa següent que ve a ésser una glossa digna dels càntics de la mort que Verdaguer dictà en la seva jovenesa.

Però Guifré, malgrat el perdó rebut, se sent acusat per ell mateix i per la natura entera que li crida: «Ton homicidi, oh Guifre, jo el vegí!», i es disposa a l'expiació tot fent el vot magnífic de construir el monestir i viure-hi com a monjo. Anà a separar-se piadosament de la seva esposa Guisla.

Quan el comte va a prendre'n comiat (cant X) transcorre un bell passatge colloquial del poema, sobri, en decasíl·labs blancs. El diàleg de la separació no té grans exclamacions ni dramàtiques protestes: és un cant d'eterna fidelitat a l'enamorada. I és també l'anunci de la determinació que ha pres:

—Adéu —diu ell—, esposa de ma vida;
a l'arrencar-me del teu cor, se trenca
mon cor emmalaltit, com una branca
que de son tronc un braç cruel esqueixa.
—No te'n deixaré anar, respon sa esposa,
no te'n deixaré anar, ta vida és meva.
¿Davant l'altar lo jorn del desposori
estimació sens fi no m'has promesa?
—T'estimaré com sempre t'he estimada,
mes, ai de mi!, serà des d'una celda
d'un monestir que sobre l'oratori
de Sant Martí de Canigó s'aixeca.
Allí morir devia en una forca,
menjat per corbs enmig de cel i terra;
a Déu, que em torna compassiu la vida,
bé li puc oferir lo que me'n resta!—

Fins a la dama, quan el sofert marit ja és fora, arriba la veu d'un cant pel qual es revifa la seva inquietud i l'esperança alhora. És el cant d'una pastora, o d'«una noia amb la veu viva» (com digué Maragall uns quants anys després)[10], una veu pura capaç de promoure una redempció:

—¿Qui serà —diu— aqueixa dona o àngel
que alegre canta quan tothom sospira?
Voldria anar a veure-la: tal volta
tindria per mes penes medecina.—

Vet aquí el diàleg entre les dues dones, la pastora i la comtessa:

—Què té? —diu condolguda a ses donzelles—
S'haurà plantada al peu alguna espina?

—Me l'he plantada al cor —diu la comtessa—;
tu cantes dolçament i jo estic trista,
jo que só la comtessa de Cerdanya,
d'aqueix bocí de Pirineu, pubilla.
¿Hauries tu trobat en eixos boscos
pels afligits la font de l'alegria?
—Un dia la hi trobí de primavera,
dia de cel que l'ànima no oblida;
mes, ai!, l'enyorament abans de gaire
sos puríssims cristalls enterbolia.
—Qui és, doncs, lo teu gojat? —diu la comtessa.
—És la flor dels donzells d'aqueixa riba;
l'àngel hermós dels cavallers del comte.
Sols vós no el coneixeu que li sou tia?
—Gentil? —diu esglaiada la comtessa.
—Gentil! —respon tot sospirant la nina;
i com pel llamp corsecador tocada,
cau l'esposa infeliç de l'homicida,
sos llavis de carmí tornant-se gebre,
les roses de ses galtes satalies.

El fragment transcrit, en bella parla colloquial, té com una saviesa escondida pels motius populars que intercala. En primer lloc, els mots de la comtessa «tu cantes dolçament i jo estic trista», molt semblants a un vers de la cançó tradicional de l'Estudiant de Vic[11]. La mateixa sensació de tristesa que impedeix el cant a les noies presoneres dels moros. Ve l'allusió a la font que torna l'alegria, o que capgira els sentiments, esmentada sovint a les rondalles o als llibres de cavalleries[12]. I cap al final, la reconeixença de la persona estimada de totes dues dones: el jove Gentil, «la flor dels donzells d'aqueixa riba», un plançó, germà petit del casal de Dela, en la dolça complanta de Milà i Fontanals, en tantes coses mestre de Verdaguer. (Planyeu-vos camps de Dela serra d'Espill, / la vostra flor més bella no la teniu...)[13].

Així arriba a Griselda la revelació de la mort del seu enamorat i es troba a punt d'embogir sense conhort, eixuta de cants i de plor:

No pot plorar així Griselda hermosa,
que, senzilla com és, tot ho endevina:
no pot plorar aixís, que sempre és seca
la més crua tempesta de la vida;
i no podent sa pena desfogar-se,
va a enterbolir sa testa jovenívola
fent-li perdre lo seny, hermosa estrella
que s'acluca en la nit de la follia.

El poeta acaba el cant així: l'únic cant que es clou amb mots de tristesa, a la inversa de tots els altres, referits a l'alba. Però sense que hi manqui, al vespre, la claror fidel de l'estrella.

Mentre Oliba explica el pla de construcció del monestir de Ripoll, apareix un altre dels portadors de males noves: el missatger endolat que anuncia la mort de Tallaferro. Parla amb presses, però en el conjunt de les tres estrofes no manca un punt just d'epopeia, d'un to noble i colloquial ensems:

—És mort! És mort, lo comte Tallaferro!
la Provença s'endola en son enterro
i el cel mateix sembla desfer-se en plors.

Volgué passar lo Rose una vesprada,
de sobte revingué la rierada,
falleix la terra a son fogós cavall
que sota l'esperó s'adreça i gira,
enllà el genet d'una sacsada tira
i amb ell a capbussons va riu avall.

Cercant lo poltro que amb la mort batalla,
braceja agonitzant, lluita i badalla,
son arnès enfonsant-lo a cada punt.
Una hora aprés, en la fatal ribera,
d'un salze de verdosa cabellera
dormia a l'ombra el meu senyor difunt.—

Els mots colloquials devien ser ben vius en la parla del poeta, i no cerca d'ennoblir-los més. Per exemple: el verb *badalla*, en el sentit de morir, tal com es diu en la frase de *L'Atlàntida*, quan descriu la mort de Pirene: «sobre un roc, mal coberta d'un mant de cabells rossos / de por i esgarrifances fent lo darrer badall». Una expressió encara ben viva en la parla actual, si bé desproveïda de valor literari; perquè aquest li han de donar els poetes[14]. Però si tornem a llegir el fragment citat, veurem com a la darrera estrofa la qualitat literària s'eleva, fins al punt que els tres últims versos —sense ser final de cant— són d'aquella harmonia, digna de Tasso, que Verdaguer ateny sovint en el seu *Canigó*.

IV

En aquesta apressada revisió dels fragments colloquials de *Canigó*, no podem pas deixar de referir-nos a aquells recursos de què el poeta èpic se serveix per subratllar-los amb models de contrast. N'hi ha força, procedents de dites populars, més o menys alterades, com el reny de Tallaferro al seu fill, tot just l'ha armat cavaller. «Doncs de ton cor esborra aquesta imatge / o *et tornaré de cavaller a patge*», degradació que en la pagesia té el seu equivalent en la frase «d'amo, em tornaré mosso».

O una dita popular: *qui pega primer pega dos cops*, realçada amb mots adients amb el to poètic: «Qui pot ferir de sobte fereix dos colps».

O bé la literal referència a l'Evangeli ampliada amb una breu moralitat; però en aquest aspecte, el poeta, fidel a ell mateix, sempre té a punt ressons sentenciosos, inspirats en la seva pregona intimitat:

puix no he sabut del viure la ciència,
deixau-me apendre ací la de morir,

que ho posa en boca de Guifré. Més enllà, quan l'obra del monestir del Canigó és iniciada, el bisbe el troba «furgant la roca viva». Uns versos de diàleg planer, un poc forçat només fins que encerta el punt per envolar-se:

—En què emplees —li diu— ta forta destra?
En obrir —li respon— una finestra
per aguaitar sovint a l'altre món.—

Un darrer vers que el nostre gust literari col·locaria al costat del dantesc «Ficcar lo viso nella luce eterna», sempre tan admirat.

Corresponent també a la construcció, el poeta relata l'anècdota del manobre que maleïa un carreu massa pesant que li havien carregat. Treballava de mala gana, doncs. I un ermità que ho veia li digué:

—Llança aqueix roc,
no faria en mon temple paret bona,
un mal floró maleja una corona:
llança'l ben lluny o torna'l a son lloc—.

«Doncs jo só aqueixa pedra maleïda
en la casa de Déu que he construïda»,
digué lo comte-monjo sospirant.
«De viure amb sants lo pecador no és digne,
no fan bona parella el corb i el cigne,
lo carbó no s'avé amb lo diamant.»

Sota aquesta admonició, Guifré es lliurà a la construcció del monestir.

Va pel camí de les hipèrboles i en el cant titulat «Oliba» s'hi llença a pler tot contemplant la construcció del monestir. Les comparances, amb llur grandesa de vegades fora de context, són com una represa d'alè del poeta i de repòs per al lector:

Com una maça en lo tió que estella,
cauen uns punys damunt la porta vella,
que amb cruixidera i gemegor respon;
al primer colp la fusta se clivella,
mes golfos i muntants de ferro són.

Entre les referides a l'obra, hi ha la curiosa hipèrbole invertida, per la comparança amb els esforços de les formigues que traginen i giren els grans d'un a un, oposada a les feixugues tasques dels obrers en colles, que abaten arbres, caven fonaments, escairen i enlairen les grosses pedres. Ell diu:

En temps d'estiu ¿heu vistes les formigues

quan daura el sol i esgrana les espigues,
anar, venir i córrer pel rostoll?
l'una el gra abasta, l'altra se'l carrega,
esta l'empeny, aquella l'arrossega,
i s'atresora el gra, i es llença el boll.

Per això, a continuació de la grandesa constructora, que igualment havia de ser cara al fundador de convents i ermites i constructor del campanar de Vic, comença a descriure ordenadament una part de l'obra encara imaginària, com podia ser la portalada, perquè ell l'expliqués com si ja la veiés feta:

Mirau-la aquí —los diu; i la Portada
contemplen per son geni dibuixada,
la història de la santa religió,
en pedra escrita per la mà de Roma,
una crossa de bisbe n'és la ploma,
n'és lo paper un flanc de Canigó.

De pas, remarcant-se dins el didàctic parlament d'Oliba, van apareixent frases bíbliques pròpies dels personatges esculpits: «Homes ingrats, mirau si us estimí!», o bé «Alabau-lo tots los pobles, / cel, mars i terres, alabau-lo amb mi». Per això pogué dir, dins la mateixa descripció, que era

la Bíblia al cor de Catalunya impresa,
present, passat i esdevenir del món.

Els darrers versos de la descripció reblen les afirmacions patriòtiques sota la fe cristiana. I és llàstima que l'estrofa corresponent no tingui una rima poètica i brillant en els dos primers versos, (i ací els esborrem per tal d'enfortir el nostre argument). El temple és com una ara de triomf del cristianisme:

Catalunya l'aixeca a Jesucrist.
Qui et passarà per sota aqueixa arcada
bé podrà dir que, en síntesi sagrada,
lo món, lo temps i eternitat ha vist.

En la seguida dels versos, tantes vegades constrets per la narració, cenyint l'argument sense poder esplaiar-s'hi, el gran poeta troba el moment hiperbòlic d'inflar el pit per atènyer un ressò més ampli, i, sense moure's del seu vocabulari colloquial, teixeix a vegades passatges de contrast i harmonia. En aquest aspecte destaca el cant VII, quan descriu la caiguda de Gentil giravoltant a causa de la forta empenta que l'oncle li ha ventat. Sentim la conscient repetició dels mots en lloc destacat. Podem escoltar, després que Guifré ha estimbat el seu nebot, com el poeta juga amb els mots per enfondir el moviment de la caiguda i el greu renou extingint-se. I només és el cos de l'estimat Gentil, amb la seva arpa, colpit pel seu oncle Guifré:

A la primera empenta que li dóna
lo capbussa i rebat per l'estimball,
a on un ai! de moribond ressona
omplint de pena i de tristor la vall.

L'arpa rodola amb ell de timba en timba,
ferint-les amb trencada gemegor,
gemegor que s'allunya i minva, minva,
d'acord encara amb aquell pit que mor.

Sospirs o notes minven i s'apaguen,
sonant per darrer colp més tristament,
alè de dues vides que naufraguen,
esvaint-se plegades en lo vent.

No gens lluny d'aquest fragment, cap a la fi del cant, narra el desconsol de Flordeneu, contemplant el seu lloc com un jardí, com un verger, entre els colors brillants de resplendor i de joia. Ella i les companyes ploraren tres dies, fins que el paisatge grandiós tornà a mostrar-los la bellesa: senten la mort passada i el conhort en el plor: «Ai, l'astre que se'ns pon fou ben hermós!» mediten. I a partir d'ací el cant s'amara de tristor i d'ombres en negre, fins que enfront del desig de venjança d'aquelles enciseres, es van esfumant els aires plàcevols i un vent de misteri plana i arriba a la darrera estrofa:

Ella els demana d'un a un venjança
contra Guifre, i amb boires de tardor,
del cel esborra l'iris de bonança
que coronar solia el Canigó;

amb branques de llorer l'aigua tranquil·la
bat de l'estany, amb ses mateixes mans,
congria el torb d'ales de foc, i apila
los núvols sobre els núvols udolants.

L'exemple ens ha conduït als bells versos èpics estratègicament situats, a la fi dels cants o de fragments solemnes, com és el cas que acabem de citar. Una altra característica de la mateixa estrofa és la referència còsmica, esplèndida, mostrant l'escena sota les llums del vespre, o bé de l'alba. Semblantment succeeix a la fi del cant primer, en què una mena de pau virgiliana recupera aquells paratges plens de missatgers que se'n van a la campanya,

cridant a vells i joves, peons i cavallers,
per sortir de Conflent en so de guerra,
a l'hora en què somriu l'alba a la terra,
a l'hora en què a fer llenya se'n van los llenyaters.

Al cant segon, l'aurora és vista pel soldat fidel amb un esguard de pietat que el duu a uns versos propis de la poesia devota de temps anteriors al poeta:

en sa finestra d'or apunta l'alba,
sembrant, com jardinera de l'Altíssim,
per terra i cel les roses de sa falda.

Una altra albada és a la fi de «Lo Rosselló», enjoiada per la vivacitat de les abelles entorn de l'ametller: la visió de l'alba naixent, amb els insectes al seu entorn, resplendents com les primeres estrelles del vespre:

A eixams així a trenc d'alba les àurees abelles
murmurioses volen vers l'ametller florit.
Oh! mira-les com pugen, que càndides i belles!
no són més eixerides al vespre les estrelles
quan pugen al zenit.—

L'alba és el seu cant d'optimisme, almenys per la continuïtat de l'esperança, fins a l'eternitat; es troba en la llegenda i va esdevenint ensems en el bell paratge la fermança de la fe cristiana, en la grata història de glòries renovantse. Curiosament passa en diversos cants, però amb semblants imatges i consonàncies, bé que variats per la distinta disposició mètrica:

Passaren anys, passaren centúries i centúries
abans que s'abrigassen de terra i de boscúries
aqueixes ossamentes dels primitius gegants,
abans que tingués molsa la penya, flors les prades,
abans que les arbredes tinguessen aucellades,
les aucellades cants.

I és així mateix l'afermament de la fe, pel rescat del Canigó, explicat segons el temps de la Reconquesta, i afermat en el cant final, quan els monjos i els fidels envaeixen la muntanya i en fan fora les fades enganyoses. És una proclama novament promesa:

—Tots hi anirem los monjos d'eixa terra
—Oliba li respon—, i al front la serra
durà com temple el signe de la Creu;
i amb los salms desniant-se les cantúries
los Àngels hi vindran a voladúries
eix colomar de fades a fer seu.—

Acomplerta l'obra redemptora amb la collocació de la creu al cim de la muntanya, el poeta entona amb bona veu el cant patriòtic latent en tot el poema. A més, la reconstrucció del monestir de Ripoll, malmès segles abans, era empresa com una obra collectiva de la Renaixença. Com una restauració també de l'impuls que tingueren els comtes fundadors:

Pàtria, et donà ses ales la victòria;
com un sol d'or ton astre es va llevant;
llança a ponent lo carro de ta glòria;
puix Déu t'empeny, oh Catalunya!, avant.

Avant: per monts, per terra i mars no et pares,
ja t'és petit per trono el Pirineu,
per ésser gran avui te despertares
a l'ombra de la creu.

V

El poeta ja havia volgut clamar pel seu reialme pirinenc partint dels seus monuments decrèpits o arruïnats, que són el motiu del tan conegut cant *Los dos campanars*, premiat en un concurs de Perpinyà pel desembre de 1886, quan el poema essencial ja havia estat publicat amb gran èxit. Aquesta composició havia estat el punt d'arrencada per al magne poema pirinenc, però el perfeccionament, en complexitat, de la idea inicial, el féu quedar al marge, sense acabar. Per fi, vista l'acollida i l'èxit justificadíssim de la magna elegia dels dos campanars, restà incorporada al poema en l'edició de 1901, com un epíleg indissoluble. La crida vehement del poeta, resultà tan colpidora que el bisbe de Perpinyà inicià la reconstrucció dels dos monestirs del càntic.

I és que en aquest bell cant tornen a aparèixer girs i versos que ja eren esparsos i trencats dins els cants anteriors del poema. Però ara l'amplitud de les estrofes noves els ha donat un relleu especial i ha fet que els remarquéssim en els versos primitius. Des d'aleshores, les respostes epilogals resplendeixen com un do de llenguatge colloquial perfectament ordenat, ric de vocabulari i de sonoritats, espontànies o intencionades, àgil i distribuït amb tota la naturalitat dins l'estructura mètrica d'uns decasíl·labs volgudament mancats d'artifici, però plens de l'esforç i d'estudi per dissimular-ho. Només la rima hi marca un volgut punt d'insistència, discretament, fins al darrer vers, com una afirmació contundent ajustada a totes les exigències i intencions del poema. És pariona en el sentit a altres asseveracions semblants, dins les grans odes verdaguerianes, però dites com qui alça la veu de la convicció sense ofendre ni violentar el to del colloqui en què s'ha mogut durant tot el poema. Serva el ritme inicial de l'*andante*, bé que amb un altre compàs:

> Així's un vespre els dos cloquers parlaven;
> mes, l'endemà al matí, al sortir lo sol,
> recomençant los càntics que ells acaben,
> los tudons amb l'heurera conversaven,
> amb l'estrella del dia el rossinyol.
>
> Somrigué la muntanya engallardida
> com si estrenàs son verdejant mantell;
> mostrà's com núvia de joiells guarnida;
> i de ses mil congestes la florida
> blanca esbandí com taronger novell.

I el cant retòric de l'afirmació i l'esperança, renaixent sobre les valors i les muntanyes eternes:

> Lo que un segle bastí, l'altre ho aterra,
> mes resta sempre el monument de Déu;
> i la tempesta, el torb, l'odi i la guerra

al Canigó no el tiraran a terra,
no esbrancaran l'altívol Pirineu.

La llegenda, el territori, el reialme, havien esdevingut un símbol, que seria de gran exemple i bon fruit en les lletres catalanes. I penso també que el to colloquial, l'harmonia de la parla, la naturalitat de la versificació, feia que el poema pirinenc de Verdaguer fos un avenç que preparava, com ja s'ha dit, la rebrotada de la poesia de la muntanya i de la llegenda.

Notes

1. Manuel de MONTOLIU, *La Renaixença. Els Jocs Florals. Verdaguer*, Barcelona, 1962, p. 173.

2. Id., p. 171.

3. Sempre comptant els versos fins al darrer accent, prescindint doncs de les síl·labes àtones que puguin seguir-lo.

4. Ramon ARAMON i SERRA, *Frederic Mistral i la Renaixença*, Barcelona, 1985, p. 40.

5. Vegeu-ho a les pàgs. 333 i 367. Per a la localització dels versos citats utilitzem la 5a. edició de les «Obres Completes» de Verdaguer, Editorial Selecta, Barcelona, 1974.

Notem-hi també la gran desfilada de cavallers i guerrers al començament del cant VII («Passatge d'Hannibal»), comparable a la del primer cant de la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Les referències a les armes i ginys són més breus perquè a més dels cavallers hi intervenen els pagesos, amb el vocabulari que era més conegut i estimat pel poeta.

6. El text del poema menciona en concret la cova de Sirac, que probablement li fou coneguda: el poeta descriu els bacins de les encantades, o sigui uns petits llacs o safareigs que hi ha dins. Altrament, l'afecció a les coves, a part dels precedents literaris esmentats, es veia estimulada a mitjan segle XIX pel naixent excursionisme català, que pujava als cims i visitava coves i en feia ressenyes de valor científic i imaginatiu, com les que havien merescut les coves de Collbató, sota Montserrat, actualitzades per Víctor Balaguer, el qual donà noms fantasiosos als espais interiors i a les roques, noms que Verdaguer seguí en la seva *Llegenda de Montserrat* (*II. Lo pou del diable*). Sense comptar que les roques dins les coves, i a Montserrat també els penyals de la muntanya, suggereixen denominacions semblants, també és possible que el poeta conegués les coves de Bedeilhac, a l'Arieja, prop de Tarascó. Almenys a la seva biblioteca s'ha conservat un llibret anònim titulat *L'Ariège* (Foix 1863), que conté una bella descripció de la cova (pàg. 134), d'on retindríem la frase «les *orgues* sont là, qui semblent n'atteindre que la main savante qui les aimera» per recordar-la en l'expressió verdagueriana: «La trona espera una veu, / l'orgue una mà que l'inspira», cant VI, w. 69-70.

7. La impossibilitat del cant, a causa de les penes, és el motiu de moltes cançons populars. El *Romancerillo* de Milà i Fontanals en recull tres: *L'estudiant de Vic, L'encís del cant* i *La presó de Lleida*, que li foren aportades per Verdaguer. Vegeu J. M. de CASACUBERTA, *Jacint Verdaguer, collector de cançons populars*, dins «Estudis sobre Verdaguer», Vic-Barcelona, 1986. És indubtable que n'existeixen moltes altres.

8. Recompte de les ferides semblant al que surt en algunes cançons tradicionals, com *Don Joan i Don Ramon*. Veg. Joan AMADES, *Les cent millors cançons populars*, Barcelona, 1948.

9. Manuscrit 386-III de la Biblioteca de Catalunya. Oracions semblants són descrites en gran nombre per Esteve BUSQUETS i MOLAS, *Oracions, eixarms i sortilegis*, Barcelona, 1985, pàgs. 171 i ss.

10. MARAGALL, *El Comte Arnau* (final). Dins *Seqüències*, 1909.

11. Aquest vers correspon a la cançó de *L'estudiant de Vic* (vegeu nota 7), però el poeta l'esmena introduint-hi la paraula *dolçament* per igualar la mètrica amb els altres del context.

12. Ja al·ludida més amunt (vegeu la nota 6). Aquestes fonts són mencionades sovint a les rondalles i als llibres de cavalleries i tenen la virtut de fer que el qui beu les aigües del seu dolí oblidi els fets anteriors que ha viscut, en especial els amorosos. O bé s'enamora de la primera persona que li surt al pas, etc.

13. Tenim notícia que en els primers esborranys del poema, el jove personatge duia el nom de Guillem (com Guillem de Dela), substituït després per Gentil.

14. En el fort de la batalla, Tallaferro, veient-se vençut, crida «Agambe qui puga». El DCVB registra el verb a Berga, en el sentit de salvar-se. Anàlogament és viu encara en la frase «campi qui pugui» que el mateix Diccionari recull de diverses procedències. També en l'admiratiu «Samsó que alguna Dàlila ha xollat»: el verb *xollar* resulta despectiu, per tal com no s'aplica sinó a l'acció de tondre o esquilar les bèsties.