

**La recepció de *Canigó*, de Jacint Verdaguer,  
a Barcelona, València, Mallorca i Madrid  
(1886-1936)**

*Laura Vilardell Domènech*

TESI DOCTORAL

**Director: Dr. Ramon Pinyol Torrents**

Universitat de Vic  
Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes  
Departament de Filologia i Didàctica de la Llengua i la Literatura  
Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris  
Escola de Doctorat de la Universitat de Vic  
Programa de Doctorat en Traducció, Llengües i Literatures (2009-2010)  
Vic, juliol de 2013



A Ramon Pinyol, pel mestratge, la paciència, l'ajuda i els consells que tant m'han orientat. A ell també dec l'elecció del tema del treball i els estímuls perquè tot això fos possible.

A Jordi Larios i Ester Pou, per l'acollida a la Queen Mary University of London durant els tres mesos de la meva estada.

A Rafael Roca i Lluïsa Cotoner, per orientar-me amb les publicacions valencianes i mallorquines, respectivament, així com per acompanyar-me a les hemeroteques i biblioteques de les seves ciutats.

A l'actual comte de Cedillo, José Luis Pérez de Ayala, per la complicitat, l'entusiasme i l'ajuda que m'ha mostrat en tot moment.

A Carme Rubio, per deixar-me consultar una gran biblioteca de literatura infantil i juvenil, així com llibres escolars.

A Ronald Puppo, per assessorar-me amb la revisió anglesa del text.

A Montserrat Aguilar, de la Biblioteca Ricard Torrents de la Universitat de Vic, per ajudar-me a cercar llibres estranys i traduccions esparses.

A M. Àngels Verdaguer, Eusebi Coromina, Pilar Godayol i Manuel Llanas, pels consells que m'han donat i per no tenir mai un no per resposta.

Als mestres Ricard Torrents i Joaquim Molas, per haver encetat els estudis verdaguerians tal com els coneixem avui dia i per haver apostat per un poeta de la vàlua de Verdaguer.

Finalment, a la família, amb un esment especial als pares i al meu company Ricard.



Aquesta tesi doctoral està adscrita al Suprograma de Formació de Personal Investigador (Beques FPI, convocatòria 2009-2013), del Ministerio de Ciencia e Innovación, amb credencial BES-2009-017805 i associada al projecte d'investigació FFI2008-04830. També s'ha gaudit d'un ajut per a la realització d'estades breus a altres centres I+D, del mateix subprograma.



## Sumari

Prefaci .....	11
1. Marc teòric. El concepte de literatura i de recepció literària.....	13
2. Interès de l'estudi. Objectius.....	17
3. Estructura.....	19
4. Metodologia.....	21
I. Traduccions i traductors de <i>Canigó</i> al castellà des de 1885 i fins a 1936.....	23
I. 1 Consideracions prèvies.....	23
I.1.1 El lèxic de Verdaguer i especialment de <i>Canigó</i> .....	23
I.1.2 Les dificultats de traduir Verdaguer i concretament <i>Canigó</i> al segle XIX ..	28
I.2 Jaume Nogués i Tauler (Barcelona, 1850 - 1906).....	31
I.2.1 Biografia.....	31
I.2.2 Nogués, literat.....	33
I.2.3 Nogués, «traductor».....	34
I.3 Constantí Llobart (València, 1848 - 1893).....	41
I.3.1 Biografia.....	41
I.3.2 Llobart, literat. La relació amb Jacint Verdaguer.....	42
I.3.3 Llobart, traductor .....	46
I.3.4 Anàlisi de la traducció .....	48
I.4 Jerónimo López de Ayala, comte de Cedillo (Toledo, 1862 - Roma, 1934) ...	66
I.4.1 Biografia.....	66
I.4.2 El comte de Cedillo, literat .....	76
I.4.3 El comte de Cedillo, traductor.....	77
I.4.4 Anàlisi traductogràfica.....	88
I.4.5 Valoració general de la traducció del comte de Cedillo .....	116
I.5 Ramon Domènec Perés (Cuba, 1863 - Barcelona, 1956).....	118
I.5.1 Biografia. Ramon Domènec Perés, literat .....	118
I.5.2 Ramon D. Perés, traductor.....	120
I.6 Sebastià Trullol i Plana (Figueres, 1863 - Maià de Montcal, 1946).....	133
I.6.1 Biografia.....	133
I.6.2 Trullol, literat .....	135
I.6.3 Trullol, traductor.....	137
I.7 Joan Baradat.....	145
I.7.1 Biografia. La relació amb Jacint Verdaguer.....	145
I.7.2 Baradat traductor. Anàlisi de la traducció .....	147
I.8 Juan Laguía Lliteras (València, 1890/1891? - Madrid, 1936/1939?).....	154
I.8.1 Biografia. Juan Laguía Lliteras, literat .....	154
I.8.2 Laguía, traductor. La traducció de «La Maladeta».....	155
I.9 Lluís Guarner i Pérez (València, 1902 - 1986).....	161
I.9.1 Biografia. Lluís Guarner, literat i traductor.....	161
I.9.2 Anàlisi de la traducció de fragments del cant VII.....	162
I.10 Traduccions molt fragmentàries .....	166
I.10.1 Josep Ricart Giralt (1847 - 1930).....	167
I.10.2 Josep Reig i Palau (Vilabertran, 1863 - Barcelona, 1917) .....	174
I.10.3 <i>Álbum salón</i> .....	176
I.11 Comparació entre traduccions .....	178
I.11.1 Topònims que apareixen en el fragment «La Maladeta».....	178
I.12 Comentari global de totes les traduccions.....	180
I.13 A mode de conclusió.....	185

II. La recepció de *Canigó* a la premsa de Barcelona, Madrid, València i Palma de Mallorca entre 1885 i 1936.....**¡Error! Marcador no definido.**

II.1 Des de l'aparició del llibre fins a la mort del poeta (1885-1902).....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2 La recepció immediata de *Canigó* (1885-1887)**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.1 Ressenyes crítiques a Barcelona .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.2 Ressenyes informatives a Barcelona .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.3 Ressenyes crítiques a Madrid .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.4 Ressenyes informatives a Madrid.....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.5 Ressenyes crítiques a Mallorca.....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.6 Ressenyes informatives a Mallorca .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.7 Ressenyes crítiques a València.....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.8 Ressenyes informatives a València.....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.9 Reproduccions parcials... en les publicacions de l'època..... **¡Error! Marcador no definido.**

**Marcador no definido.**

II.2.10 Altres tipus de recepció .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.2.11 Algunes opinions d'intel·lectuals... a través de l'epistolari del poeta .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.3. La recepció posterior de *Canigó* fins a la mort del poeta (1888-1902).. **¡Error! Marcador no definido.**

II.3.1 Valoracions crítiques en articles i obres a Barcelona**¡Error! Marcador no definido.**

II.3.2 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Barcelona ... **¡Error! Marcador no definido.**

II.3.3 Valoracions crítiques en articles i obres a Madrid**¡Error! Marcador no definido.**

II.3.4 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Madrid..... **¡Error! Marcador no definido.**

II.3.5 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Mallorca ..... **¡Error! Marcador no definido.**

II.3.6 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a València..... **¡Error! Marcador no definido.**

II.3.7 Reproduccions parcials... en les publicacions de l'època..... **¡Error! Marcador no definido.**

II.3.8 Altres tipus de recepció .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.4 Des de 1903 fins a la Dictadura de Primo de Rivera (1923)**¡Error! Marcador no definido.**

II.4.1 Verdaguer vist pels noucentistes .....**¡Error! Marcador no definido.**

II.4.2 La recepció del poema.....**¡Error! Marcador no definido.**

II.4.3 Valoracions crítiques en articles i obres a Barcelona**¡Error! Marcador no definido.**

II.4.4 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Barcelona ... **¡Error! Marcador no definido.**

II.4.5 Valoracions crítiques en articles i obres a Madrid**¡Error! Marcador no definido.**

II.4.6 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Madrid..... **¡Error! Marcador no definido.**

II.4.7 Reproduccions parcials... en les publicacions de l'època..... **¡Error! Marcador no definido.**

II.5 Des de 1924 fins a l'esclat de la Guerra Civil (1936)**¡Error! Marcador no definido.**



II.5.1 El canvi de visió de la poesia verdagueriana	¡Error! Marcador no definito.
II.5.2 Valoracions crítiques en articles i obres a Barcelona	¡Error! Marcador no definito.
II.5.3 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Barcelona ...	¡Error! Marcador no definito.
II.5.4 Altres tipus de recepció .....	¡Error! Marcador no definito.
II.5.5 Valoracions crítiques en articles i obres a Madrid	¡Error! Marcador no definito.
II.5.6 Valoracions... de les reedicions i de les traduccions a Madrid .....	¡Error! Marcador no definito.
II.5.7 Reproduccions parcials... en les publicacions de l'època .....	¡Error! Marcador no definito.
II.5.8 A mode de reflexió final .....	¡Error! Marcador no definito.
III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de <i>Canigó</i> .....	189
III.1 Musicacions de fragments de <i>Canigó</i> des de 1885 fins a 1936 .....	189
III.1.1 Altres .....	198
III.2 Esborranys de projectes musicals .....	198
III.2.1 El drama líric en tres actes... adaptat per Claudi Martínez Imbert .....	198
III.2.2 L'esborrany de <i>Canigó</i> d'Enric Morera .....	200
III.2.3 El projecte d'Amadeu Vives .....	202
III.3 Altres projectes operístics de <i>Canigó</i> .....	205
III.3.1 La versió desconeguda de Josep Civil i Lluís Jou .....	205
III.3.2 El <i>Teatre de Natura</i> : la representació de <i>Canigó</i> .....	206
III.3.3 L'adaptació d'Antoni Massana .....	241
III.4 A mode de conclusió .....	243
IV. La presència de <i>Canigó</i> a les antologies, als manuals d'història de la literatura catalana i als llibres escolars. El cas d'Artur Martorell .....	245
IV.1 A les antologies de poesia catalana .....	245
IV.2 A les antologies de poesia verdagueriana en català .....	251
IV.3 A les antologies de poesia verdagueriana en castellà .....	255
IV.4 La presència de <i>Canigó</i> als compendis d'història de la literatura catalana ..	257
IV.5 Als llibres escolars (1886-1936) .....	264
IV.6 Un cas singular: Artur Martorell .....	266
IV.6.1 <i>Canigó</i> contat als infants .....	269
V. Conclusions .....	277
VI. Annexos .....	401
VII. Bibliografia .....	559
VII.1 Llibres, tesis i opuscles .....	559
VII.2 Capítols de llibre .....	566
VII.3 Articles de revistes .....	568
VII.4 Pàgines web consultades .....	570
VII.5 Fons consultats .....	572
VII.6 Fons digitalitzats .....	572



## Prefaci

Aquest estudi té el seu origen en el treball d'investigació de Doctorat *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, llegit el dia 11 de febrer de 2011 i dirigit pel professor Ramon Pinyol, de la Universitat de Vic. Després d'aquesta primera incursió als estudis verdaguerians, calia anar més enllà i vàrem pensar en la recepció de l'obra i en l'anàlisi de la interpretació dels receptors, perquè oferiria un camp per córrer relativament poc fresat i més afí a la nostra formació.

El meu interès per Verdaguer es remunta, però, a fa més de deu anys, quan vaig llegir per primera vegada *Canigó. Llegendes Pirenaïques del Temps de la Reconquesta*. Les històries i llegendes que conté, així com les descripcions magistrals de què l'autor dota el poema, em van commoure tant que no vaig dubtar que seria un dels meus llibres de referència. Me'l rellegia a estones i l'amor pel poema èpic va culminar en l'assistència al curs de Literatura Catalana a la Llicenciatura de Traducció i Interpretació de la Universitat de Vic, que el 2007 va impartir Ramon Pinyol, verdaguerista i director d'aquest treball. A continuació, el mateix any vaig entrar a la Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris com a becària, compaginant la carrera amb la feina. Allí vaig conèixer un dels iniciadors dels estudis verdaguerians i president de la Societat Verdaguer, Ricard Torrents, i la secretària de la mateixa entitat, M. Àngels Verdaguer.

La idea de confeccionar una tesi doctoral basada en les opinions publicades per la crítica, així com per traductors, músics o antòlegs, s'afrontava com un gran repte per omplir el buit que suposava la migradesa d'estudis en aquest àmbit, però també significava que calia treballar amb pocs models a seguir. D'acord amb el director, Ramon Pinyol, ens vàrem plantejar l'estudi sobre un esquema pautat i que indueix poc a l'error, ja que disposa de quatre capítols ben diferenciats, que pertanyen a àmbits força allunyats els uns dels altres, però que conformen en conjunt allò que podem entendre per *recepció*. El primer tracta el tema de la traducció, el segon el de la premsa i publicacions que ressenyen el poema canigonenc, el tercer el de les adaptacions musicals i escenogràfiques i el darrer està dedicat a les antologies i manuals d'història de la literatura catalana. Vàrem tenir en

compte, en aquest enfocament, la meua formació de base com a traductora i intèrpret, cosa que obria una perspectiva diferent a la del filòleg o a la de l'historiador de la literatura.

En el moment en què vàrem iniciar la recerca, la traducció al francès del poema estava essent estudiada per Núria Camps i la italiana per Ramon Pinyol i M. Àngels Verdaguer. Ens vam centrar, doncs, en les traduccions castellanes, que només havien estat parcialment estudiades, sobretot en el nostre treball d'investigació de doctorat, ja citat, sobre el traductor comte de Cedillo. Pel que fa a la premsa, Josep Paré i Isidor Cònsul van fer una primera aproximació a la recepció de l'obra verdagueriana —Paré es va centrar en la immediata i Cònsul en la dels crítics Josep Yxart i Joan Sardà, estudiats també per Rosa Cabré i Antònia Tayadella, respectivament. S'havia de fer, tanmateix, la recerca, amb voluntat d'exhaustivitat, i ordenar el material cronològicament. Pel que fa a la música, Francesc Cortès ja havia tractat bàsicament els projectes d'Antoni Massana i d'Amadeu Vives en diversos articles, que hem tingut molt en compte. I M. Carme Bernal i Carme Rubio s'havien ocupat de la recepció de Verdaguer als llibres escolars. La presència de *Canigó*, però, no havia estat estudiada ni en les antologies generals de poesia catalana ni en les verdaguerianes, i tampoc en els manuals d'història de la literatura catalana. El resultat era, doncs, un camp extens per recórrer i una base damunt la qual construir la tesi doctoral.

Un treball d'aquesta mena ha de ser fonamentat sobre una metodologia positivista, amb un gran corpus d'informació i tenint en compte els estudis anteriors, amb una anàlisi basada en el màxim rigor científic. Això implica documentar adequadament les nostres afirmacions i valoracions i, doncs, no estalviar ni les notes a peu de pàgina ni els aspectes complementaris que es presenten als annexos documentals.

*Canigó* va ser considerat a l'època, per molts, una mena de germà petit de *L'Atlàntida*, no només per l'estructura sinó també per la volada de la temàtica. Aquesta visió canvià, com veurem, a partir de 1923. Molts dels crítics consideraven el poema més humà i permetia que el lector s'hi sentís identificat, encara que els fets es produïssin vuit segles abans. Recórrer a les gestes medievals de la pàtria era un

tema força emprat al Romanticisme i Verdaguer, fill d'aquell període literari i compromès amb els ideals de recuperació nacional de la Renaixença, va veure la necessitat de contar els inicis de la història de Catalunya.

## 1. Marc teòric. El concepte de literatura i de recepció literària

Abans d'entrar de ple en els orígens de la recepció literària, convé fer un breu apunt sobre el concepte de literatura. Segons Josep Ballester,<sup>1</sup> la raó per la qual un escrit es pot considerar una obra literària és per les «valoracions socials extrínseques al text» que se li otorguen socialment, però no pas, a priori, per les característiques que conté, ni per les seves funcions lingüístiques. De fet, cal establir un paral·lelisme entre la intenció literària de l'autor del text i el consumidor d'aquest mateix escrit. Ballester acaba citant Umberto Eco, que deia que «la literatura no és, sinó que esdevé».<sup>2</sup> No cal dir, però, que l'art de l'escriptura, sobretot durant el segle XX, ha estat interpretat en una gran quantitat de formes, d'entre les quals l'autor destaca el formalisme i l'estructuralisme, la psicoanàlisi, la crítica feminista o la recepció. Tots els enfocaments han fet que l'art de l'escriptura no es concebés només com a text, sinó que es tenia molt en compte el contingut de l'obra.

Si ens centrem en l'impacte literari, podem dir que Hans Robert Jauss, del qual es parlarà més endavant, féu una gran campanya de desprestigi dels estudis històrics, perquè, segons ell, durant el segle XIX la societat no era capaç de separar el concepte de literatura del d'obra literària. Tal com constata Ballester, aquesta impopularitat és circumstancial i afecta només la metodologia, però no pas la «història literària».<sup>3</sup>

Un dia crucial per als estudis sobre recepció literària fou el 13 d'abril de 1967, quan Jauss va pronunciar la conferència titulada *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*<sup>4</sup> a la Universitat de Constança. Sembla que l'impacte creat en el

---

<sup>1</sup> BALLESTER, Josep. *L'Educació literària*. València: Universitat de València, 2007.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>4</sup> [Constança]: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag, 167. *La historia literaria como una provocación*, traducció castellana de Juan Godo Costa. Barcelona: Península, 1976. Josep Murgades va traduir el text al català de manera parcial, titulat «La història de la literatura com a provocació a la teoria literària». *Els Marges*, núm. 7 (1976), p. 13-34.

públic va ser tan gran que la declaració de Jauss es va considerar un manifest. En el discurs, va explicar que no sols s'havia de tenir en compte la història de la literatura tal com es coneixia fins llavors, sinó que també era important l'opinió dels receptors del missatge.<sup>5</sup> La visió es va fer extensiva a les obres literàries, el significat de les quals es podia veure alterat segons la nova interpretació del lector.<sup>6</sup>

Arran d'això, aquell any es va fundar l'anomenada Escola de Constança, amb personalitats com el mateix Hans Robert Jauss, o Wolfgang Iser. Aquests autors creien que era important d'estudiar tant la producció com la representació, l'impacte de l'obra i l'efecte que se'n derivava en el lector. Jauss va elaborar la teoria de l'estètica de la recepció sobre la base d'una sèrie de set premisses, que passarem a recollir succintament.<sup>7</sup>

1. D'entrada, tracta la història de la literatura i el fet que es fonamenti no només en l'objectivisme històric, sinó també en la lectura de les obres literàries per part dels receptors. 2. Després, es tenen en compte les experiències lectores del receptor anteriors i se'n fa l'anàlisi. D'aquesta manera, es pot conèixer si el receptor havia tingut algun coneixement previ sobre el tema que estava llegint per a una millor comprensió del text. 3. S'ha de tenir present el caràcter estètic d'una obra a partir de l'estudi de la manera com ha influït el text en els receptors. És per això que es pot afirmar que l'aspecte recepcional s'ha afegit a l'efectual, perquè no sols es té en compte l'efecte que produeix al públic, sinó també les reaccions als estímuls que emet. 4. El fet de reconstruir l'horitzó d'expectatives<sup>8</sup> fa veure de quina forma es va rebre l'obra en temps passats i com la va entendre el públic d'aleshores. És així com es pot veure la diferència entre com es va concebre el treball a la seva època i com es rep avui dia. Aquesta tesi té el seu origen en l'hermenèutica de Gadamer.<sup>9</sup> 5. En

---

<sup>5</sup> Per tot això, les idees principals d'aquest marc teòric estan manllevades de Jauss i d'altres contemporanis seus.

<sup>6</sup> Per fer aquesta petita introducció hem tingut en compte: HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor. «De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta». *FRAME*, núm. 6 (febrer de 2010), p. 196-218.

<sup>7</sup> Ens basarem en l'estudi de Luis A. ACOSTA GÓMEZ. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1989 i també en JAUSS, Hans Robert. *La Literatura como provocación*, op. cit.

<sup>8</sup> Segons Jauss és la barreja de l'experiència dels diversos lectors amb els diferents autors i crítics que s'han ocupat de l'estudi de l'obra, ja sigui molt recent o llunyana cronològicament.

<sup>9</sup> Per a més informació sobre aquest concepte vegeu GADAMER, Hans Georg. *Acotaciones hermenéuticas*. Traducció castellana d'Ana Agud i de Rafael de Agapito. Madrid: Trotta, 2002.

aquest punt s'explica la importància de la teoria de la recepció, ja que no sols serveix per entendre el sentit i la forma de l'escrit dins del context històric en què va ser redactat, sinó que també permet emmarcar-la en el que anomena «seqüència literària», que copsa els llocs i els significats històrics que portava implícits l'obra en qüestió. 6. Un cop vistos els resultats que ha mostrat la lingüística per diferenciar l'anàlisi diacrònica i la sincrònica, cal tenir present que la història literària concep aquest primer tipus d'anàlisi com a anàlisi comuna. Si la història de la recepció està relacionada amb la comprensió de les obres noves i el significat de les antigues, cal un tall sincrònic en un precís moment evolutiu per crear un sistema de relacions dins de la literatura i més concretament del moment cronològic que més convingui. Després d'aquest experiment, cal establir altres segments en la diacronia per entendre el canvi de l'estructura literària en moments pretèrits decisius. 7. En la història de la literatura s'ha de tenir en compte la funció social, ja que és clau perquè uneix l'experiència literària del lector amb la pròpia experiència vital, així com també la concepció del món que té el receptor. Tot això influeix decisivament en el comportament de l'individu dins de la societat.

Com que l'objectiu d'aquest marc teòric és només el de presentar resumidament la recepció literària, es podrien reduir les set premisses esmentades en tres, tal com fa Luis A. Acosta Gómez:

El primero de ellos [de les premisses] se refiere a una *concepción no sustancialista* de la obra literaria; el segundo a la *manera crítica de objetivación* de la misma; y el tercero, al concepto de *horizonte de expectativas*, directamente relacionada con el cual está la función social y comunicativa del fenómeno literario.<sup>10</sup>

No obstant això, la publicació d'aquesta teoria va suscitar moltes reaccions crítiques i comentaris, com ara els de G. Kaiser, Naumann o Warneken. Jauss, però, els va contestar per mitjà d'un epíleg a l'assaig que va escriure sobre les *Iphigenie*, respectivament de Goethe i de Racine,<sup>11</sup> en què a més de refermar les seves conviccions, aclaria alguns punts confusos de les premisses explicades anteriorment. Sobretot incidia en la concepció de l'art com a realitat no autònoma, o d'autonomia

---

<sup>10</sup> *El lector y la obra*, op. cit., p. 138-139.

<sup>11</sup> «Racines und Goethes Iphigenie—Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode». *Rezeptionsästhetik*. Munic: Rainer Warning, Fink, 1975.

relativa; el fet que en la història de la recepció confluïssin la realitat efectual i la realitzada pel destinatari era un procés dialògic i que s'havia de basar en el model de pregunta-resposta.

Abans d'acabar aquest apartat, farem una breu remissió a la relació dels estudis de la traducció amb la recepció literària. Per això, ens valdrem de les idees d'Assumpta Camps,<sup>12</sup> que, al seu torn, es basen en les d'Itamar Even-Zohar.

Camps explica que s'ha d'establir un pont entre les hipòtesis metodològiques de treball i les anàlisis de la situació cultural i històrica.<sup>13</sup> Aquesta idea sembla ser un sumari de les premisses establertes per Jauss, que s'han recollit anteriorment. En segon lloc, l'autora alerta del perill que té el fet d'analitzar la traducció tenint com a base paradigmes científics externs, que no són propis de la disciplina. És per això que s'haurien de sistematitzar els estudis en aquest àmbit, per no caure en el que ella i Delabastita<sup>14</sup> anomenen «falsos dilemes». A continuació, proposa els següents criteris metodològics, basats en la teoria de Van Rees, que no s'allunyen gaire dels que s'adopten en altres camps de la ciència: 1. Elaboració d'hipòtesis, 2. Recollida de dades, 3. Verificació de l'operativitat d'aquestes hipòtesis prèvies, i 4. Reelaboració del model inicialment adoptat.<sup>15</sup>

De fet, es pot veure clarament que es distingeix la part teòrica de la pràctica, de la disciplina de la traducció. En tercer lloc, Camps valora el context historicocultural del lector i estableix un enfocament que es basa en la teoria polisistemàtica d'Even-Zohar dels anys 70 i 80,<sup>16</sup> en què aquest estudiós afirmava

---

<sup>12</sup> *La recepción literaria*. Barcelona: PPU, 2002.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>14</sup> DELABASTITA, Dirk. «A false opposition in Translation Studies. Theoretical versus/and Historical Approaches». *Target*, vol. 3, núm. 2 (1991) p. 137-152. Citat per CAMPS, Assumpta. *La recepción literaria*, op. cit, p. 12.

<sup>15</sup> VAN REES, Kees. «Modelling the Literary Fields: From System-Theoretical Speculations to Empirical Testing». *Canadian Review of Comparative Literature (Revue Canadienne de Littérature Comparée)*, vol. 24, núm. 1 (març de 1997) p. 91-101. Citat per CAMPS, Assumpta. *La recepción literaria*, op. cit, p. 12.

<sup>16</sup> D'aquest autor vegeu «Polisystem studies». *Poetics today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, núm. 1 (1990), p. 1-235 [En línia]. Disponible a: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> [Darrera consulta: 30 de gener de 2013]. Vegeu-ne una nova versió a Even-Zohar, Itamar. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010 [En línia]. Disponible a: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005\\_2010.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf)> [Darrera consulta: 30 de gener de 2013].



que calia una investigació empírica formada per hipòtesis verificables i alertava de la diferència entre la investigació historicodescriptiva (aplicada al camp literari) i la crítica literària. El gran objectiu d'Even-Zohar és descobrir els principis de la traducció, com ara els models, les normes, etc. I també la funció de la literatura, sigui original o traduïda. Per tant, la validesa d'aquests principis rau en el fet que constantment qüestiona la legitimitat de la teoria empíricament. En darrer lloc, el quart punt és el dedicat a la recepció literària, o el que Camps anomena «el punto de vista del “observador” en la investigación».<sup>17</sup> En aquest sentit i citant Schmidt<sup>18</sup> puntualitza sobre els aspectes següents: el concepte del sistema, que depèn del punt de vista de l'investigador i, en segon lloc, que «la descripción de un fenómeno literario es una tentativa para dar respuesta a una función dentro de un marco conceptual».<sup>19</sup> Tot això ens porta a considerar l'«observador» com a base de significat per a criteris, deduccions, implicacions, etc. Per tant, sembla ser que l'objectivitat es deixa de banda per donar protagonisme a l'empirisme.

Finalment i pel que fa a la teoria dels polisistemes d'Even-Zohar, Camps afirma que ofereix unes eines molt útils per a uns majors resultats científics i assenyalava que la centralitat de la descripció empírica de la traducció literària, integra el pla especulatiu amb la formulació d'hipòtesis d'estudi, però no de forma determinant.

## 2. Interès de l'estudi. Objectius

Per justificar l'interès d'aquest treball, cal remuntar-se fins a la publicació de *L'Atlàntida*. És evident que tot i l'èxit que va experimentar aquest llibre, la crítica va ser dura amb el classicisme que presentava i Verdaguer, insatisfet, va voler esmenar-lo mitjançant una composició que fusionava l'estima cap a la terra catalana amb la seva passió pels viatges i, més concretament, per l'excursionisme. Ho feia a través de personatges com fades, herois, guerrers i monjos i cantant els orígens de la història

---

<sup>17</sup> Ibídem, p. 14.

<sup>18</sup> SCHMIDT, Siegfried J. «A Systems-Oriented Approach to Literary Studies». *Canadian Review of Comparative Literature (Revue Canadienne de Littérature Comparée)*, vol. 24, núm. 1 (març de 1997), p. 119-136. Citat per CAMPS, Assumpta. *La recepció literària*, op. cit, p. 15.

<sup>19</sup> Ibídem, p. 15.

de Catalunya, però trencant els motlles d'estil clàssic que havia seguit amb la confecció del poema de 1877. Per tant, intentà fer un nou llibre amb un concepte d'èpica innovador: la llibertat estructural i formal.<sup>20</sup> Per deixar testimoni d'aquest canvi de paradigma i refermar les idees anteriors, és il·lustratiu el judici que en féu Josep M. Miquel i Vergés:

«L'Atlàntida» per damunt de tots els seus defectes, els uns nascuts d'un excés de virtut poètica, imaginació, força indomitable de qualitats descriptives, tindrà sempre el gran mèrit d'haver transformat en aquella època vacil·lant, indecisa encara, una realitat de grans esperances la nostra renaixença literària. En «Canigó», altra prova de la seva fecunda inspiració èpica, poema de llegenda nacional, Verdaguer ha afinat més la seva sensibilitat; el conreu de la poesia lírica espontània, reflex de les impressions de la seva ànima mística, l'ha ajudat. «Canigó» no té els defectes de «L'Atlàntida»; l'autor prescideix encara de l'element humà, però el poema té més harmonia, i la part lírica, en dominar per damunt les altres, fa adquirir-li un to de més intensa força emotiva.<sup>21</sup>

Arran d'aquesta diferència de judici sobre els dos grans poemes èpics i partint de la modernor que semblava reflectir *Canigó*, els objectius d'aquest treball es poden resumir en l'ordenació i la recerca de documentació, sobretot contemporània a l'obra de 1886, però també amb posterioritat i fins a 1936, per donar a conèixer les opinions dels receptors sobre el volum verdaguerià en tots els àmbits. Una altra de les finalitats ha estat esbrinar quina fou la motivació per la qual els traductors castellans adaptaren la composició sencera o algun passatge i si en demanaren permís a l'autor. A continuació, s'ha intentat determinar si l'èxit de *L'Atlàntida* va ser clau perquè els crítics opinessin sobre *Canigó* i si aquests eren rellevants o no a l'època. També era imprescindible conèixer quines foren les publicacions que més atenció prestaren a l'epopeia i les seves filiacions ideològiques i estètiques, per saber si el volum va arribar a tots els públics de la mateixa manera. Igualment, ha semblat interessant saber quins fragments de l'epopeia són els més reproduïts a la premsa i si aquesta tònica continua al llarg de la cinquantena d'anys que s'ha establert com a segment cronològic. Pel que fa a la música, era d'interès descobrir la recepció de les musicacions, completes o fragmentàries, inspirades en el poema, així com veure si es conservava el mateix text verdaguerià o s'havia adaptat la lletra a la partitura.

---

<sup>20</sup> Ens hem basat en la presentació que en fa TORRENTS, Ricard. *Verdaguer: un poeta per a un poble*. Vic: Eumo Editorial, 2002, p. 75-85.

<sup>21</sup> Publicades a «Verdaguer primer valor internacional». *La Publicitat*, 19 d'agost de 1934.

Especialment, dins d'aquest àmbit, calia determinar quina fou la gènesi del *Teatre de Natura* —un model de teatre innovador i molt popular a l'Europa de finals del segle XIX—, tot servint-nos de cartes entre els organitzadors i els encarregats de l'execució de l'obra. Sobre les antologies, ens hem proposat d'esbrinar si les generals de poesia catalana, les de poesia verdagueriana en català i castellà, els llibres escolars i els manuals d'història de la literatura catalana feien un esment especial a *Canigó* o, en canvi, reproduïen més fragments d'altres obres del poeta de Folgueroles. I, finalment, s'havia de tenir idea de les reedicions del llibre, fins a 1936, per trobar si la composició canigonenca circulava sola com *L'Atlàntida* o bé en el marc de les obres completes del poeta.

### 3. Estructura

D'acord amb els objectius que s'han esmentat anteriorment, aquest estudi s'articula en quatre capítols, que concorden perfectament amb els àmbits als quals s'ha fet referència. Els continguts del treball, doncs, s'estructuren de la manera següent:

1. *Les traduccions castellanes.* Hi presentem i analitzem, segons el *Manual de traducció anglès-català* (al qual ens referirem més avall i que és de referència en els estudis d'aquest àmbit), les traduccions castellanes senceres i fragmentàries de l'obra objecte d'estudi, acompanyades d'un perfil biobibliogràfic dels traductors tan complet com ens ha estat possible.

2. *La premsa.* Aquí trobem la recepció de *Canigó* a les publicacions periòdiques del Principat —especialment centrada en Barcelona, però també amb un esment prou notori a Vic, ciutat que comptava amb el setmanari *La Veu del Montserrat*, un dels altaveus de les novetats verdaguerianes—, de València, de Palma de Mallorca i de Madrid, aquesta última ciutat, perquè fou el centre neuràlgic de la recepció verdagueriana peninsular. Després de veure la poca incidència de l'obra als mitjans escrits d'altres parts de l'estat espanyol, ens ha semblat més convenient el fet de delimitar geogràficament el treball d'aquesta manera, si bé puntualment es fa esment d'alguna publicació que hem jutjat rellevant de Salamanca o també de Galícia, per posar només dos exemples.

Hem establert tres grans eixos cronològics per analitzar el material obtingut a les hemeroteques i biblioteques: des de la publicació de *Canigó* fins a la mort del poeta (1885-1902); des de 1903 fins a l'inici de la Dictadura de Primo de Rivera (1923) i, finalment, des de 1924 i fins a l'esclat de la Guerra Civil (1936). Pel que fa a la selecció del material i atès que el primer dels segments temporals és el que conté més documentació, hem creat els epígrafs de *Ressenyes crítiques* —que es mantindrà a tots els apartats— i també de *Ressenyes informatives*,<sup>22</sup> que només tenen sentit fins a 1887 i que en les seccions posteriors recolliran la recepció de les traduccions i les notes sobre les reedicions del volum o qualsevol altra obra relacionada amb *Canigó*.

3. *Adaptacions musicals i escenogràfiques*. Aquest capítol està dedicat a les adaptacions musicals i escenogràfiques i, com en l'apartat de traducció, hi ha composicions senceres i també d'altres de fragmentàries. En aquest cas, s'ha fet una presentació molt breu de la biografia dels compositors, tots força coneguts en els cercles musicals del moment, per deixar pas, seguidament, als arranjaments musicals de l'obra, acompanyats de la incidència que va tenir la seva publicació a la premsa. El títol d'aquest bloc també recull les adaptacions escenogràfiques, atès que el *Teatre de Natura* (1910),<sup>23</sup> adaptat per Josep Carner, és un dels apartats que, per la seva singularitat, ha necessitat més espai.

4. *Antologies i llibres escolars*. I, finalment, el quart capítol està destinat a la recepció de l'epopeia a les antologies generals de poesia catalana, de poesia verdagueriana en català i en castellà, així com als llibres escolars i als compendis de literatura catalana del moment. En aquest apartat també es té en compte, per la seva singularitat, la versió de l'epopeia destinada als infants realitzada per Artur Martorell.

---

<sup>22</sup> Malgrat el títol només posarem atenció en aquelles publicacions que facin algun judici crític de l'obra, però que ni per l'extensió ni per l'elaboració no poden ser considerades crítiques.

<sup>23</sup> A finals del segle XIX, algunes ciutats mediterrànies van recuperar teatres clàssics i antics a l'aire lliure i hi van fer representacions massives, tot seguint l'estil wagnerià de l'art total. Per *Canigó* es diu que hi van haver unes cinc-cents persones entre figurants, membres de l'orquestra i dels cors, segons VIÑAS I FAURO, Francesc. «El Teatre de la Natura: els modernistes a la Garriga». *L'aurora: revista del Museu de Granollers*, núm. 13 (1997), p. 27-36. També ens n'informa Gedeón, revista de Madrid, a través d'un article anònim del núm. 563 (9 de setembre de 1906), p. 8: «Ahora en Francia están muy en moda las representaciones al aire libre, el teatro de la Naturaleza, en el que ilustres comediantes interpretan, alternando con las tragedias clásicas, poemas modernos y trasuntos bíblicos».

Finalment, i abans de la bibliografia, trobem vuit annexos documentals: 1) el resum-traducció de Jaume Nogués i Tauler a *La Hormiga de Oro* (núms. 10, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 30 i 34); 2) les traduccions que fins ara coneixem de Constantí Llobart; 3) l'epistolari del comte de Cedillo i Jacint Verdaguer, amb aportacions inèdites, juntament amb una llista de traduccions de l'escriptor toledà; 4) el text de la traducció de Sebastià Trullol i Plana, publicat a *La Hormiga de Oro* (núm. 10); 5) la traducció de Joan Baradat publicada a *La Oceanía Española*, de Manila, 9 de maig de 1886; 6) la bibliografia de les publicacions de l'època consultades i citades a cada capítol, a més de contenir l'especificació del lloc on es pot localitzar, la majoria a repositoris web; 7) el programa de mà de l'anomenat *Teatre de Natura*, estrenat a Figueres i representat, també, a Les Arenes de Barcelona i 8) una fotografia de Manuel de Falla llegint *Canigó*.

#### 4. Metodologia

Un treball d'aquestes característiques està enfocat sobre la base del positivisme metodològic. Per això, els tres passos bàsics per desenvolupar l'estudi han estat: a) la recerca de documentació; b) la interrelació dels resultats i c) la conclusió que se n'extreu. Cal deixar constància de la gran quantitat de citacions de què ens hem valgut per confeccionar aquesta tesi, ja que permetien de conèixer de primera mà l'opinió dels experts sobre l'obra en qüestió. En d'altres casos, però, s'han resumit les seves intervencions. Per poder realitzar la fase de documentació, hem investigat en fons públics i privats a Barcelona —Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona i Biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona—, a Madrid —Biblioteca Nacional, Hemeroteca Municipal, Archivo Histórico Nacional i Archivo General de la Administración, d'Alcalá de Henares—, a Palma de Mallorca —Biblioteca Bartomeu March i Biblioteca pública Can Sales— i, finalment, a València —Hemeroteca Municipal i Biblioteca Valenciana—, així com al Fons Pallàs-Amat de la Biblioteca Ricard Torrents de la Universitat de Vic i a la Casa Museu Verdaguer de Folgueroles. També cal destacar que ens hem valgut dels recursos electrònics que ofereix la premsa digitalitzada en línia, ja sigui d'hemeroteques de diaris concrets, *La*

*Vanguardia* i ABC o de conjunts, com l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Madrid, ARCA (Arxiu de revistes catalanes antigues, feta per la Biblioteca de Catalunya), la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), el Dipòsit Digital de Documents de la UAB, les col·leccions digitals del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Google Books, Internet Archive: digital library of free books, l'hemeroteca de la British Library de Londres, entre d'altres.

La segona part del treball consistia a ordenar i a interrelacionar tota la informació recollida en la primera i, també, al mateix temps, després de cada capítol, a fer una conclusió per tancar-lo, que *a posteriori* va servir d'orientació per poder redactar les consideracions finals del treball.

\*\*\*

Aquesta tesi vol ser una altra aportació als estudis verdaguerians des de la nostra formació de traductora i intèrpret i, per tant, parteix d'una perspectiva diferent de les que poden donar els filòlegs. Sembla, tal com va passar a partir de la recuperació del poeta el 1923, que en les últimes dècades *Canigó* és més protagonista que en anys anteriors. Segurament hi degué ajudar el centenari de la publicació, al 1986, en què va néixer l'*Anuari Verdaguer* i el I Col·loqui sobre Verdaguer, així com els nombrosos espectacles, llibres, edicions, etc. que se li van dedicar.

Ens considerem deixebles dels primers estudiosos de l'obra i la figura de Jacint Verdaguer, Ricard Torrents i Joaquim Molas i també de les generacions posteriors, Ramon Pinyol, Isidor Cònsul, Pere Farrés, Francesc Codina, M. Carme Bernal, M. Àngels Verdaguer i un llarg etcètera, però sense oblidar els primers que van apostar pels estudis verdaguerians, Joan Torrent i Fàbregas, Josep M. de Casacuberta i Josep M. Solà i Camps. Sense la feina de totes aquestes persones, ara no hauria estat possible d'oferir una anàlisi d'aquesta índole, que necessita els estudis filològics i crítics per construir la base sobre la qual edificar el treball.

Desitgem que aquesta obra es pugui considerar part dels estudis verdaguerians i que el fet de versar sobre la disciplina de la recepció literària pugui servir, també, com a tema d'investigació per a generacions posteriors. Hi ha un gran camí per recórrer en aquest àmbit, que fins avui ha estat només mínimament tractat.

## I. Traduccions i traductors de *Canigó* al castellà des de 1885 i fins a 1936

En aquest capítol es presenten totes les traduccions castellanques documentades des de 1886 fins a 1936, acompanyades d'una biografia del traductor —tan extensa com ens ha estat possible—, una presentació de l'original i també una anàlisi traductogràfica, que consisteix en la presentació dels procediments de traducció segons el *Manual de traducció anglès-català*,<sup>24</sup> de Jordi Ainaud, Anna Espunya i Dídac Pujol. Aquest treball, actualment de referència en els estudis sobre traducció, està basat en l'estilística comparada que Jean Paul Vinay i Jean Darbelnet varen descriure en l'obra avui ja clàssica *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958, amb edició revisada de 1987).<sup>25</sup> Aquests procediments tècnics de traducció, tal com els anomenaven els autors, van acompanyats d'una explicació preliminar i d'exemples il·lustratius, a més de contenir elements de la pragmàtica de la traducció com ara el fet de determinar si el traductor tenia en compte o no el públic receptor, el seu grau d'intervenció en el text, la traducció de termes culturals propis de la zona a la qual se situa l'acció, etc. S'han deixat per a una altra ocasió l'anàlisi exhaustiva de l'original verdaguerià i també el contrast interlingüístic (sobretot la microlingüística), perquè aquests aspectes per si sols ja haurien format una altra tesi doctoral. Cal deixar constància, també, que tots els versos esmentats de l'original verdaguerià s'han extret de *Totes les obres, II Poemes llargs. Teatre* (Barcelona: Proa, 2003).

### I. 1 Consideracions prèvies

Abans de començar, caldria tenir en compte la llengua del poeta i del poema i també les dificultats que tenien els traductors a l'hora de traduir un original català.

#### I.1.1 El lèxic de Verdaguer i especialment de *Canigó*

Passem a veure, de manera molt breu, la llengua emprada per Verdaguer a l'hora de compondre *Canigó*. De fet, aquí no es tracta de fer una edició filològica, sinó només deixar constància de la importància de la riquesa lèxica amb què comptaven les obres verdaguerianes. Per fer-ho ens basarem en l'article de Ramon

---

<sup>24</sup> Vic: Eumo, 2003.

<sup>25</sup> París: Didier, 1987.

Pinyol i Pere Quer «Les aportacions de Verdaguer a la llengua literària segons els seus coetanis»,<sup>26</sup> en el de Jordi Ginebra «La construcció de la llengua literària contemporània: què devem al segle XIX?»<sup>27</sup> i en les edicions crítiques de dues obres contemporànies del poema canigonenc: *Pàtria*, feta per Ramon Pinyol<sup>28</sup> i *Excursions i viatges*, de Narcís Garolera.<sup>29</sup> També ens hem valgut de l'anàlisi que en fa Isidor Cònsul al llibre *Jacint Verdaguer: Història, crítica i poesia*,<sup>30</sup> en què parla de la crítica contemporània del poeta, per saber què opinaven els autors coetanis del vocabulari emprat per Verdaguer.

D'entrada, cal tenir present l'etapa de decadència que la llengua catalana vivia abans i durant el segle XIX. Tal com explica Pinyol,<sup>31</sup> a l'època de Verdaguer el català literari estava empobrit i pendent de sistematitzar. D'aquest panorama, se'n fa ressò *La Publicitat*, de 6 de març de 1932, en un article signat per G. M. (la Fundació Foix assegura que l'autor és J. V. Foix),<sup>32</sup> en què destaca: «Diu Maragall que la glòria de Verdaguer, l'autèntica, consisteix en haver revifat el foc sagrat del verb català en un temps en què “la nostra llengua estava partida en dues: la literària i la dels baixos usos del poble.”» En aquesta mateixa línia caldria citar l'article titulat «Comentari. Avui fa trenta anys...» d'M. B., de *La Publicitat* de 10 de juny de 1932, en què afirma:

Gràcies a Verdaguer, Catalunya havia retrobat el seu idioma. Ell sol ha fet tant com tres generacions. El cas Verdaguer és un fenomen tan sorprenent que, com més anys passen, més sembla un miracle. [...] Verdaguer va recrear l'idioma català, el va treure de les entranyes de la terra, gairebé diria que se'l va inventar, tan incompreensible sembla avui aquest esforç. Guiat per un bon gust prodigiós va refer el lèxic i, a més de fer uns versos extraordinaris, va crear una prosa, miracle poc freqüent entre els primitius.

Aquesta idea és matisada per Pinyol i Quer, ja que apunten que el poeta va «crear un estil lingüístic propi anant a beure especialment de les fonts de la llengua popular».<sup>33</sup> La presentació d'aquest estil va «esclatar» amb *L'Atlàntida* i amb les obres

---

<sup>26</sup> *Anuari Verdaguer*, núm. 14 (2006), p. 401-418.

<sup>27</sup> *Anuari Verdaguer*, núm. 17 (2009), p. 309-334.

<sup>28</sup> VERDAGUER, Jacint. *Pàtria*. Vic: Eumo; Societat Verdaguer, 2002, p. 43-49.

<sup>29</sup> VERDAGUER, Jacint. *Excursions i viatges*. Barcelona: Barcino, 1991, p. 246-266.

<sup>30</sup> Barcelona: Edicions del Mall, 1986, p. 69-80.

<sup>31</sup> *Pàtria*, op. cit., p. 43.

<sup>32</sup> Vegeu «Foix periodista» [En línia]. Disponible a: <[http://foixperiodista.blogspot.com/2012\\_05\\_01\\_archive.html](http://foixperiodista.blogspot.com/2012_05_01_archive.html)>. [Darrera consulta: 18 de febrer de 2013].

<sup>33</sup> «Les aportacions de Verdaguer a la llengua literària segons els seus coetanis», p. 418.



que comprenen el període 1877-1886, fins arribar a *Canigó*, obra amb la qual, segons Joan Sardà i altres contemporanis seus, el català literari quedà fixat definitivament. Així, doncs, l'aportació del poeta folguerolesc a la llengua viva va ser decisiva per demostrar als altres escriptors que el català podia ser un idioma tan vàlid com el castellà o el francès. Així ho il·lustra l'esmentat Sardà, al judici que fa de *Canigó* a *La Renaixensa* d'1 de gener de 1886 (i reproduït a *Art y literatura*, de 8 de febrer del mateix any):

Si alló que'l català es un dialecte mitj mort é inhàbil pera esser instrument d'una literatura no fos ja un molí de vent que és més ridícul embestir y combatre, invocariam com á refutació concloent la derrera obra de Mossen Jascinto Verdaguer, lo poema *Canigó*.<sup>34</sup>

Segons Ginebra, Pompeu Fabra també va tractar aquest tema a una conferència pronunciada el 1897, en què deia que la prova per la qual el català no era un dialecte sinó una llengua era la publicació de *L'Atlàntida*.<sup>35</sup> I, encara, el 1924 el mateix gramàtic va remarcar la importància de l'aportació de Verdaguer al català literari en aquests termes: «Tots sabem que la llengua literària deu a Verdaguer, que sabé aportar-hi un gran cabal de mots desconeguts del parlar del ciutadà»,<sup>36</sup> sobretot una pila d'adjectius formats amb el sufix *-ívol*, que difícilment es trobaven a la llengua literària en temps anteriors al poeta folguerolesc.

No obstant això i essent conscient de tenir un llenguatge molt ric, però poc ordenat, Verdaguer intentà posar-se en contacte amb filòlegs de prestigi dins de les lletres catalanes per corregir els seus llibres. Tant és així que, en el cas de *Canigó*, foren Josep Balari i Jovany, Marià Aguiló i Francesc Matheu —aquest últim sense permís explícit de l'autor— els que van revisar-ne la primera edició. Pel que fa a Balari, en tenim testimoni per dues cartes que envià a Verdaguer, l'una del 20 de novembre de 1885 i l'altra de dos dies més tard.<sup>37</sup> En la primera, Balari explica que

---

<sup>34</sup> També citat a «Les aportacions de Verdaguer a la llengua literària segons els seus coetanis», op. cit., p. 410 i per «La construcció de la llengua literària contemporània...», op. cit., p. 312.

<sup>35</sup> Vegeu «La construcció de la llengua literària contemporània...», op. cit., n. 1, p. 312.

<sup>36</sup> Vegeu FABRA, Pompeu. *L'obra de depuració del català*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, [1924] i reproduït a FABRA, Pompeu. *La llengua catalana i la seva normalització*. Edició a cura de Francesc Vallverdú. Barcelona, ed. 62, 1980, p. 149-165. I inclòs a «La construcció de la llengua literària contemporània», p. 319.

<sup>37</sup> Aquestes, juntament amb els fulls d'observacions del filòleg, es poden trobar a l'*Epistolari de Jacint Verdaguer* (d'ara endavant EJV), a cura de Joan Torrent i Fàbregas i Josep M. de Casacuberta.

havia rebut, de mà de Narcís Verdaguer i Callís, les proves de *Canigó* (suposem que només una part, perquè a la carta següent, de 22 de novembre, diu «al tenir lo plaher de deleitarme llegint la continuació de la Llegendà»). Assenyala, també, que hi havia fet alguns canvis ortogràfics força notoris, per exemple: la introducció de la c trencada;<sup>38</sup> els accents els deixà tal com estaven, tot i que li semblava més correcte de posar-hi només els tòpics i el canvi de la *y* per la *ll*, perquè sinó sempre hauria d'escriure *y* i això «és molt local». La carta de 22 de novembre de 1885<sup>39</sup> conté informacions detallades de les correccions que féu a l'original, la majoria de les quals són noms propis, com ara *Roldan*, del qual digué que hauria de ser Rotllant o Rotllan. També l'alertà sobre l'ús del gerundi *vegent*, que «no pot esser perquè lo gerundi se forma de la radical del present y no de la del perfet. Aixís donchs ha d'escriures “vehent” ó “veyent”». <sup>40</sup> Després d'aquesta explicació i mitjançant la inserció d'altres exemples, Balari afirma que «no he tocat res en l'original. Crech que no estich equivocat en aquest punt». <sup>41</sup> Sembla, però, que en l'esmena, Verdaguer li féu cas. Sobre l'interès del poeta folguerolenc per la llengua, Pinyol afirma que «estava més preocupat per qüestions lèxiques o d'estructura gramatical que no pas pels problemes de grafies, que prou bé sabia que depenien d'una convenció o una altra». <sup>42</sup>

Tal com hem avançat anteriorment, José A. Gomis reporta el testimoni d'un altre corrector de les proves de *Canigó*, en aquest cas Marià Aguiló, que escriu a Tomàs Forteza, en una carta sense data: «Estich ajudant á corregir les proves del *Canigó* den Verdaguer, que hi ha buydat tot lo llenguatge que sab. Indubtablement farà forrolla». <sup>43</sup>

---

Barcelona: Barcino, vol. 5, 1977, p. 62 i 63; «Fulls d'observacions, autògrafes, de Josep Balari i Jovany a unes proves d'impremta de *Canigó*», EJV, vol. 5, p. 226-231.

<sup>38</sup> Vegeu l'article titulat «Ç ce trencada» de J. Casas i Carbó publicat a *L'Avens* (31 de desembre de 1890), p. 283, en què l'autor explica que Verdaguer a *Canigó* ha fet un «ús constant y racional» d'aquesta lletra.

<sup>39</sup> EJV, vol. 5, p. 63.

<sup>40</sup> EJV, vol. 5, p. 65.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Pàtria*, op. cit., p. 45.

<sup>43</sup> GOMIS, José A. «Mariano Aguiló y la “Renaixença” a través de un epistolario de 266 cartas a Tomàs Forteza (1867 - 1897)». *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. 38-39 (1966), p. 129.

Reproduït per EJV, vol. 5, p. 63, n. 1.

Sigui com vulgui, el que és cert és que Verdaguer tenia un especial interès per la llengua escrita als seus llibres i per això es valia de les persones que considerava més idònies per ajudar-lo en cada moment. Alguns membres de la crítica barcelonina ho destacaren, com ara en un article de 24 de desembre de 1885 escrit a *La Publicidad*, en què un redactor anònim afirmava que «[*Canigó*] fija de una vez el lenguaje literario catalán en lo que ha puesto especial cuidado el señor Verdaguer, confiando la corrección de pruebas al notable filólogo señor Balari». <sup>44</sup> Isidor Cònsul <sup>45</sup> explica, sobre aquest tema, que tant Joan Sardà com Josep Yxart, dos dels crítics que s'ocuparen del poema verdaguerià, «reconeixen la força de la llengua verdagueriana, el seu instint poètic i el domini de l'eina i la retòrica».

Finalment, cal reportar el cas de l'editor Francesc Matheu, el qual sembla que també va veure un dels jocs de proves de *Canigó* i en va fer unes observacions «amb un to realista i sense pal·liatius», <sup>46</sup> però no les va adreçar a Verdaguer. Aquestes esmenes es troben a continuació de les observacions de Balari i anaven sense signar, tot i que la lletra, segons els curadors de l'EJV, era, indubtablement, de Matheu. En els seus comentaris inclou sobretot crítiques negatives pel que fa a les repeticions d'imatges i comparacions, com el Pirineu amb una serp, que assegura que surt dues vegades. No obstant això, com a nota positiva, explica que la varietat de mètrica no és un problema i augura que el volum serà un gran èxit.

El resultat de tot plegat, doncs, segons el ja citat Joan Sardà, és:

La llengua del *Canigó* es una llengua feta, acabada, rica en vocabulari, abundant en matissos y mòduls, ab tota la escala de colors pera la descripció, ab tota la escala de tons pera la expressió d'afectes, dolça com la vibració d'un salteri, magestuosa com los acorts d'una orga, enérgica com l'espignet d'un clarí de guerra, dura y aspre com lo redoble d'un timbal en lo fort de la batalla. <sup>47</sup>

Aquest és, *grosso modo*, el procediment pel qual Verdaguer treballà els poemes i la llengua de les seves composicions. Per cloure aquest subapartat, manllevarem el text final de l'article, suposadament de Foix, citat anteriorment (*La Publicitat*, 6 de març de 1932, p. 3): «Exaltem en ell un dels primers restauradors de l'idioma, un

---

<sup>44</sup> També citat a EJV, p. 73, n. 3.

<sup>45</sup> *Jacint Verdaguer: història, crítica i poesia*, op. cit., p. 76.

<sup>46</sup> EJV, vol. 5, p. 233.

<sup>47</sup> També citat a «Les aportacions de Verdaguer a la llengua literària segons els seus coetanis», op. cit, p. 410-411.

dels primers prosistes de la nostra llengua —d'ara i d'adés— i el nom d'un precursor immortal de l'ideal dels catalans».

### **I.1.2 Les dificultats de traduir Verdaguer i concretament *Canigó* al segle XIX**

Per compondre aquest apartat ens hem basat en l'article, avui en premsa, de Ramon Pinyol i M. Àngels Verdaguer, «De la dificultat de traduir Verdaguer a l'italià en el segle XIX. El paper de dos mediadors: Lluís Carles Viada i Lluch i Joan Lluís Estelrich»<sup>48</sup> i el llibre *Panorama de la lexicografia catalana*, de Germà Colon i Amadeu-J. Soberanas.<sup>49</sup>

D'entrada, cal tenir present el problema de traduir la polimetria i la riquesa del llenguatge que ofereix *Canigó*. Justament, sembla que aquest fou un dels motius pels quals el públic italià no comptà amb una traducció íntegra de l'epopeia. L'altre seria, sens dubte, la manca d'instruments lexicogràfics i de referència de què disposava el traductor. I és que tant Josep Tolrà de Bordas, el responsable de traslladar el poema al francès, que alhora era catalanoparlant, com els italians Maria Licer i Luigi Bussi, enviaven llargues llistes de paraules als seus interlocutors catalans. El primer trametia els dubtes al mateix autor, Verdaguer, però els altres van preferir recórrer a dues persones que tenien un bon coneixement de l'italià, Lluís Carles Viada i Lluch i Josep Lluís Estelrich. Segons Pinyol i Verdaguer, abans de publicar algun fragment de traducció, els en remetien les versions autògrafes. Suposem que el traductor castellà, comte de Cedillo, devia demanar dubtes a Verdaguer en les visites, almenys una de documentada, que es feren.<sup>50</sup>

Podria ser que, per tots aquests factors, *Canigó* només hagués vist la llum, de manera sencera, en francès (1889) i en castellà (1898), perquè, encara que com veurem més endavant alguns dels crítics afirmen que és de tema molt local, és ben cert, com expliquen Pinyol i Verdaguer, que darrere de tot hi ha una història d'amor i d'aventures cavalleresques, temes ben universals.

---

<sup>48</sup> Els agraïm, des d'aquí, que ens hagin deixat treballar amb l'esborrany de l'article.

<sup>49</sup> Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986.

<sup>50</sup> Segons carta inèdita de Verdaguer al comte de Cedillo, datada a Barcelona el 17 de juliol de 1897 i que es reproduïx a l'annex 3.1.

A continuació relacionem els diccionaris i manuals de referència que podia tenir un traductor:<sup>51</sup>

1. AMAT, Fèlix. *Diccionario catalán-castellano-latino*. Barcelona: impremta de Tecla Pla vídua, administrada por Vicenç Verdaguer i publicat per ESTEVE, Joaquim; BELLVITGES, Josep; JUGLÀ I FONT, Antoni, 1803-1805, 2 vols.
2. FERRER, Magí. *Diccionario catalan-castellano*. Barcelona: Impremta i llibreria de Pau Riera, 1839.<sup>52</sup> Va ser reeditat pel mateix Pau Riera el 1854 i el 1856 per l'impremta Gorchs, de Barcelona.
3. ESTRADA, Salvador; MATAMALA, Antoni; PATXOT, Ferran; CORTADA, Joan; BORDAS, Lluís. *Diccionari català-castellà-llatí-francès-italià*. Barcelona: Impremta de Josep Torner, 1839.
4. LABÈRNIA, Pere. *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatina*. Barcelona: Estampa dels hereus de la Vda. Pla, 1839-1840, 2 vol. Reeditat i ampliat per una societat de literats el 1864-1865 i publicat per Espasa Germans. El 1888-1892 sortí a la venda una altra edició augmentada sota la direcció d'Ignasi Ferrer i Carrió, i il·lustrada per Apel·les Mestres, sota l'estampa d'Espasa i Companyia, editors.
5. J. G. y C. [=Joaquim Grases?]. *Nou diccionari manual català castellà*. Girona: Impremta de J. Grases, 1845.
6. D. y M. *Diccionario catalán-castellano: redactado en vista de cuantos se han publicado hasta el día*. Barcelona: Impremta de J. Roger, 1847.
7. SAURA I MASCARÓ, Àngel. *Diccionario manual ó vocabulario completo de las lenguas catalana-castellana*. Barcelona: Esteve Pujal, ed; F. Granell i A. Teixidor, impressors, 1851.
8. SAURA I MASCARÓ, Àngel. *Diccionario-manual ó vocabulario completo de las lenguas castellana-catalana*. Barcelona: Esteve Pujal, ed; F. Granell i A. Teixidor, impressors, 1852.
9. D. J. M. *Novísimo diccionario manual catalán-castellano*. Barcelona: Impremta i Llibreria de Tomàs Gorchs, 1856.
10. *Diccionari suplement de tots los diccionaris publicats fins ara de la llengua catalana*. Redactat per una societat de literats i revisat en la part científica per Antoni C. Costa. Barcelona: Germans Espasa, 1868.
11. BULBENA I TUSELL, Antoni. *Diccionari català-francès-castellà*. Barcelona: Stampa d'en Francesch Badía, 1905.
12. VIDAL I ROSICH, Cosme (amb el pseudònim de Josep Aladern). *Diccionari popular de la llengua catalana*. Barcelona: Francesc Baxarias, editor, 1904-1906, 3 vol.
13. ROVIRA I VIRGILI, Antoni. *Diccionari català-castellà & castellà-català*. Barcelona: Antoni López, 1913.
14. MASRIERA I COLOMER, Artur. *Diccionario de diccionarios, castellano, latino, francés, portugués, italiano, catalán, inglés y alemán*. Barcelona: Montaner & Simón, 1a ed. 1917, 2a ed. 1928, 4 vol.
15. VALLÈS, Emili. *Pal·las Diccionari català-castellà, francès amb vocabularis castellà-català francès-català*. Barcelona: Horta, S. A., s.d., però vers 1932.

---

<sup>51</sup> Vegeu «El segle XIX: pre-renaixença i renaixença al Principat». Dins: *Panorama de la lexicografia catalana. De les glosses medievals a Pompeu Fabra*, op. cit., p. 143-165.

<sup>52</sup> Va sortir com a complement del *Diccionario manual castellano-catalán*, del mateix autor i que havia aparegut tres anys abans a Reus.

El diccionari de Pere Labèrnia fou un referent per als escriptors renaixencistes i, de fet, va ser el predecessor del normatiu de Pompeu Fabra. Segons el pròleg, l'autor estava convençut que el vocabulari havia de servir per depurar la llengua catalana d'accents estranys i de locucions malsonants amb què es desfigurava sovint l'idioma. Tant és així que la darrera edició de 1888-1892 fou molt acceptada, però també va entomar crítiques adverses, sobretot per la quantitat de tecnicismes, de paraules de l'argot científic i de dialectalismes, segons ell «territorialismes».<sup>53</sup> Sembla ser que l'aprovació amb què comptava féu que l'editorial Salvat en publicqués altres edicions amb alguna modificació, però sense fer-hi constar el nom de Labèrnia, amb el títol *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondència castellana* (1911?) o *Diccionari enciclopèdic de la llengua catalana amb la correspondència castellana*, de 1930-1936 i publicat en quatre volums.

En un altre terreny, però prou útil si tenim en compte el lèxic del poema *Canigó*, trobem l'obra del naturalista Àngel Saura, *Diccionario manual ó vocabulario completo de las lenguas catalana-castellana*, que va tenir un gran èxit entre el públic receptor, potser perquè la seva intenció era fer un manual pràctic per a tothom i s'eximia d'incloure paraules que tinguessin una traducció fàcil.

Malgrat tot i després de considerar la llista anterior, cal destacar que en l'època en què sortí a la venda *Canigó*, el diccionari estrella encara era el de Labèrnia, que comptava amb una edició que sortí dos anys després de l'aparició del poema verdaguerià. Així, doncs, sembla que es corrobora la idea que els traductors tenien grans dificultats per traduir al castellà, perquè no comptaven amb vocabularis gaire especialitzats, molts dels quals eren antics i, per tant, es convertien en una eina poc útil. Tampoc no comptaven amb instruments gramaticals adients. I, a tot això, cal afegir-hi la riquesa lingüística de Verdaguer, que pouava tant de la llengua viva com de la llengua literària catalana clàssica com de la pròpia creativitat. Finalment, cal reportar el testimoni directe que ofereix el comte de Cedillo sobre la dificultat de traduir el poema èpic verdaguerià i que inserí al pròleg de la seva traducció: «sobre el

---

<sup>53</sup> Vegeu una llista dels dialectalismes o «territorialismes» que contenia el diccionari, amb algun comentari, a COLON DOMÈNECH, Germà. «Dialectalismes en el diccionari català de Pere Labèrnia (1839-1840)». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, LXII: Miscel·lània Albert Hauf; 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 117-135.

problema de una buena traducción es siempre arduo, el de una traducción del catalán de Verdaguer quizá entraña aún mayores dificultades.»<sup>54</sup>

## I.2 Jaume Nogués i Tauler (Barcelona, 1850<sup>55</sup> - 1906)

### I.2.1 Biografia

Va cursar la carrera d'advocat, però es dedicà principalment al periodisme i a la poesia. Tenia dos germans, Baltasar i Damià. Nogués va unir-se en matrimoni amb Magdalena Modolell (1848-1915) el 14 d'abril de 1883 en el cambril de la basílica de la Mare de Déu de la Mercè.<sup>56</sup>

Va formar part de la Joventut Catòlica<sup>57</sup> de Barcelona i fins i tot en fou vocal i president de la secció de Belles Arts i Literatura. Compromès amb les consignes de l'Església Catòlica, va ser el secretari de la Junta central de la Peregrinació a Roma que es va fer l'octubre de 1878 des de Barcelona. Aquesta celebració fou seguida amb detall per la premsa catòlica més integrista, com ara *El Siglo Futuro* o *La Ilustración Católica*. Gairebé tres mesos abans ja es començaven a donar informacions sobre les condicions del viatge, que es feia en vaixell, els preus i els dies.<sup>58</sup> També fou vocal de la Junta central de la Peregrinació a Lourdes, segons *La Ilustración catòlica*, de 25 d'agost de 1887, membre de la Junta Local Antiesclavista,<sup>59</sup> membre de la Comissió de propaganda de la Junta Diocesana de la Peregrinació obrera a Roma<sup>60</sup> i membre de la Junta per a la construcció del temple de la Sagrada Família,<sup>61</sup> en representació dels menors Dalmases Bocabella. Fou redactor del diari carlí *El*

---

<sup>54</sup> VERDAGUER, JACINT. *Canigó. Leyenda pirenaica del tiempo de la Reconquista*. Traducció castellana de Jerónimo López de Ayala y del Hierro. Madrid: Fortanet, 1898, p. XV.

<sup>55</sup> Segons l'*Enciclopedia Espasa*, tot i que Jaume Lligadas a *L'Herència de Magdalena Modolell: Viladecans 1915*. Viladecans: Grup Tres Torres, 2011, p. 23 afirma que nasqué el 1851.

<sup>56</sup> *Ibidem*. Cal destacar la bona posició econòmica de la família de Modolell.

<sup>57</sup> Per a més informació sobre aquest òrgan vegeu BONET, Joan; MARTÍ, Casimir. *L'integrisme a Catalunya: les grans polèmiques: 1881-1888*. Barcelona: Vicens-Vives; Fundació Caixa de Barcelona, 1990. També cal citar l'article d'Artur Masriera a *La Vanguardia*, de 2 de novembre de 1927, p. 9 titulat «La Génesis del Carlismo». Per a més informació sobre la premsa carlista, vegeu l'article signat per Francisco Carreras y Candi i titulat «De medio siglo atrás: La prensa diaria de Barcelona», *La Vanguardia*, 1 de febrer de 1931.

<sup>58</sup> Segons *El Siglo Futuro* de 16 d'agost de 1878, p. 1, el viatge valia 25 duros, 12 rals en primera classe i 16 duros i 10 rals en segona classe.

<sup>59</sup> Segons *La Dinastía*, 11 de juny de 1889.

<sup>60</sup> Segons *La Dinastía*, 23 de febrer de 1894.

<sup>61</sup> *La Vanguardia*, 18 de gener de 1915.

*Correo Catalán* des de 1876 fins a 1889. I és que el catolicisme era inherent en Jaume Nogués. De fet, tal com explica Josep Carner a la necrològica que li va dedicar a *La Hormiga de Oro* «Su fe era espaciosa, serena, optimista y por lo tanto fecunda en el seno de una sociedad irresoluta, preocupada y deshechada.»<sup>62</sup> Pel que fa a les relacions amb altres intel·lectuals de l'època, cal dir que fou deixeble i amic de Manuel Milà i Fontanals i Joaquim Rubió i Ors i, segons Artur Masriera, «realizaba el casi heroico prodigio de mantener cordiales relaciones de pura cortesía literaria con los escritores más jacobinos y exaltados que no pensaban como él».<sup>63</sup>

I és que Nogués era un home polifacètic: advocat de professió, amant de les lletres i integrista catòlic. És per això que Carner emfasitza el seu caràcter multidisciplinar en aquests termes:

Yo quisiera que admiráseis detenidamente á Nogués en sus varios aspectos de organizador y combatiente, de poeta y periodista, de hombre práctico y hombre doctrinal; pero entended que una tan rara complejidad de dotes fúndese en él por modo maravilloso formando una personalidad más alta de relieve insuperable; la del católico, la del católico completo, seguro en Dios, vibrante; la del católico orgulloso de su real prosapia en una sociedad envilecida; la del católico por antonomasia, la del católico que en sus palabras y sus actos glorifica al Señor con el esplendor de su magnífica dignidad humana.<sup>64</sup>

I el mateix Carner, sota el pseudònim d'Oleguer Recó, a *La Veu de Catalunya*, de 30 de gener de 1906, edició del vespre en fa aquest judici:

Periodista d'una agilitat y una destresa singulars, polemista infatigable, home de despatx, home d'acadèmia y home de món, en Nogués se conquerí un brillant prestigi a Barcelona. Sempre fou entusiasta amant de la nostra literatura.

Artur Masriera a *La Vanguardia* d'1 de setembre de 1914 el defineix d'aquesta manera:

[...] Sus refundiciones del teatro de Calderón acreditan su buen gusto y pericia, sus novelas castellanas, su celo ortodoxo y su candor ingenuos y sus poesías catalanas *Amor, La presa de Barcelona, Chor d'Àngels* y muchas otras laureadas en los certámenes referidos, le dan derecho a figurar entre nuestros buenos líricos y nuestros místicos más celebrados.

---

<sup>62</sup> (20 de gener de 1906), p. 38-40.

<sup>63</sup> *La Vanguardia*, 1 de setembre de 1914.

<sup>64</sup> *La Hormiga de Oro* (20 de gener de 1906, p. 40).



Jaume Nogués va morir el dia 13 de gener de 1906 a Barcelona i el dia 16 va ser enterrat al panteó familiar del cementiri de Viladecans. Sembla que la seva mort fou molt sentida en els cercles catòlics de l'època, com s'ha pogut veure en l'article necrològic de Carner, i fins i tot *La Vanguardia* del dia 17 de gener deia: «El Centro Moral Instructivo de Gracia ha enlutado sus balcones con motivo de la muerte de don Jaime Nogués y Tauler, antiguo presidente de la Juventud Católica y socio protector de aquella sociedad». *El Correo Catalán* se'n feu ressò a l'edició del vespre del mateix dia.

### I.2.2 Nogués, literat

L'any 1877 va guanyar el primer premi del certamen de la Juventut Catòlica de Barcelona.<sup>65</sup> De fet, no és d'estranyar que, amb la vinculació que hi tenia, en fos un fervent col·laborador i hi llegís poesies seves, per exemple, en l'avinentsa de la sessió inaugural del curs<sup>66</sup> o hi pronunciés conferències, com ara la del dia 19 de febrer de 1892 que versava sobre «El teatro contemporáneo» (segons el diari *La Dinastía*) o el 6 d'abril de 1893, que, segons *La Vanguardia*, féu una dissertació sobre «El arte de hablar».

Rebé un bon nombre de guardons poètics, com un accèssit al certamen celebrat el 25 de maig de 1881<sup>67</sup> a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona per una refundició de *El pintor en su deshonra*, de Calderón de la Barca o els tres premis concedits per la Joventut Catòlica de Barcelona, el primer dotat amb el broc de llaurer, l'any 1881, per la composició «Lo Comte Borrell», el segon fou la Flor

---

<sup>65</sup> Artur Masriera a *La Vanguardia*, de 9 de juny de 1912, explica així quin fou l'origen d'aquest certamen: «Varios adjuntos diéronse de baja en los Juegos Florares de Barcelona y en el año siguiente de 1879 la Juventud católica inició otros Juegos Florales con el título de *Certamen Catalanista*, que debían servir de desagravio de los supuestos ultrajes inferidos á la tradición y al decoro patrios. No anduvieron remisos los organizadores de la fiesta semiprotestante, y, tanto por el Jurado como por el número y calidad de premios ofrecidos, que lo fueron por más de 20 prelados, la fiesta prometió ser una solemnidad literaria. Y lo fué realmente, pero con la particularidad de que los organizadores del certamen no contaron con que era cosa difícil improvisar autores, y así fué forzoso premiar á los mismos que concurrían á los otros Juegos Florales. [...] Los elementos tradicionalistas, entonces numerosos y muy bien disciplinados en Cataluña, echaron el resto en punto á actividad y generosidad, y durante diez años celebraron en el patio de la Universidad Literaria su *Certamen Catalanista*.»

<sup>66</sup> Segons *La Dinastía*, 10 de desembre de 1892.

<sup>67</sup> I reportat per *La Vanguardia*, 27 de maig de 1881.

Natural en el cinquè Certamen Catalanista de la mateixa associació.<sup>68</sup> Va col·laborar, l'any 1881, a la corona poètica que els escriptors van oferir a la Mare de Déu de Montserrat amb la poesia «Una flor per la corona de la Mare de Deu de Montserrat»,<sup>69</sup> a més de participar a molts certàmens literaris.<sup>70</sup> L'any 1882 va publicar el llibre *Peregrinación a Tierra Santa: Reseña de la peregrinación nacional española*,<sup>71</sup> del qual *La Ilustración Católica*<sup>72</sup> afirmava que: «es un excelente itinerario [...] para el devoto peregrino de los santos lugares». Sembla, doncs, que la premsa afí es va ocupar mínimament del llibre publicat per Nogués i *El Siglo Futuro* en reproduí un fragment, concretament el de «Jerusalen», el dia 10 d'abril de 1884.

### I.2.3 Nogués, «traductor»

Nogués va publicar un resum en castellà de l'argument del poema a *La Hormiga de Oro* als números 10, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 30 i 34, de 1886,<sup>73</sup> que sembla que es va reproduir al *Correo de las Aldeas* (Bogotà), amb data de novembre i desembre de 1887, i de gener de 1888.<sup>74</sup>

Una valoració sintètica del treball de Nogués, que segons ell és un «trasunto del argumento» de *Canigó*, porta a considerar-lo una adaptació del poema, més que no pas una traducció, ja que omet fragments i n'adapta d'altres a criteri, se suposa, dels imperatius de la revista o del públic receptor. Així, doncs, estariem d'acord amb l'afirmació de Ramon Pinyol i Pere Quer, que a l'article «Les traduccions al castellà de les obres de Verdaguer. Una aproximació»,<sup>75</sup> asseguren que «no es pot qualificar

---

<sup>68</sup> *La Ven del Montserrat* (5 de maig de 1883). Del darrer se'n feu eco *La Dinastia*, de 25 d'abril de 1892, que anuncià que la mateixa Joventut Catòlica li concedí un accèssit.

<sup>69</sup> Per a més informació vegeu *L'herència de Magdalena Modolell*, op. cit., p. 73.

<sup>70</sup> Com ara el del Centro Católico de La Bisbal, que exercí com a vocal (*El integrista*) o el vuitè premi del Certamen que es va celebrar el dia 1 de gener de 1888 a l'església de Santa Maria del Pi, de Barcelona.

<sup>71</sup> Un exemplar d'aquest llibre, que anava adreçat a Jacint Verdaguer, es conserva, amb dedicatòria de l'autor, a la Biblioteca de Catalunya, amb el topogràfic Verd. 1-I-14.

<sup>72</sup> (5 d'abril de 1883).

<sup>73</sup> Concretament corresponen a la primera i tercera setmana de març, primera, segona i quarta d'abril, segona i quarta de maig, segona i quarta de juny, quarta de juliol i tercera d'agost.

<sup>74</sup> No s'ha pogut accedir a l'original d'aquesta publicació, ja que no es localitza a cap biblioteca o arxiu català, si bé Antoni Rubió i Lluch a la secció «Notes literaries» de *La Ilustració Catalana* de 30 de novembre de 1889 assegura haver vist al *Correo de las Aldeas* la traducció de Nogués i altres composicions del poeta català. L'article de Rubió es va reproduir a *Lo Catalanista* de 2 de febrer de 1890, p. 15.

<sup>75</sup> *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 372.

pròpiament de traducció». En canvi, Lluís Guarnier a la «Bibliografia general de Jacint Verdaguer»,<sup>76</sup> inclosa al llibre *Jacint Verdaguer – Obres completes* afirma que es tracta d'una «traducció en prosa».<sup>77</sup>

En el resum de l'argument, un dels procediments de traducció més usats per Nogués és la *compensació*, que, segons la informació del *Manual de traducció anglès-català*, es tracta del canvi de lloc dels mots que conformen l'original. De fet, és evident que en les traduccions de poesia a prosa es necessita una recol·locació dels elements originals perquè el públic receptor pugui entendre bé el missatge. És per això que Nogués emprà aquest recurs, com es pot veure, per exemple, al primer vers del tercer cant:

Text original:

Entre els arbres de l'illa deleitosa / l'enamorat Gentil està adormit

Text traduït:

El enamorado Gentil está dormido entre los árboles de la deliciosa isla.

Per tant, el missatge és el mateix, però la col·locació dels elements és diferent. També hi ha moments en què emprà *manlleus*, ja que no deu trobar cap equivalència en castellà de la paraula que necessita, com per exemple en el cas del mot «fallaire». En alguns altres casos, troba l'equivalència del mot català, però, com que no n'està del tot segur, fa una nota a peu de pàgina, per exemple amb el títol del primer cant, «L'aplec», que gira com «La romería» i que presenta d'aquesta manera «CANTO I / La romería (l'aplech)» amb la justificació següent:

La palabra *romería* no es la verdadera traducción de *aplech*, pero se le aproxima mucho: por esto, y sobre todo porque no hemos sabido dar con otra más apropiada, que tal vez exista, la adoptamos.

*Aplech* es la fiesta que se celebra en una ermita ó santuario en épocas fijas, á donde acuden en romería los pueblos de las cercanías. La palabra *romería* ó peregrinación, que también son catalanas, no tienen épocas señaladas y su fin es puramente religioso, mientras la primera acostumbra ir acompañada de algunos regocijos que sirven de expansión al pueblo, como bailes y comparsas tradicionales, feria de golosinas, etc. El idioma catalán, que es riquísimo, aun cuando algunos no lo

---

<sup>76</sup> Barcelona: Selecta, 1947, p. 1532.

<sup>77</sup> També esmenta que aquest treball es va reeditar a Bogotà l'any 1887 i 1888 al periòdic *El Correo de las Aldeas*, però és una dada que no ha pogut ser contrastada.

presumen, distigue perfectamente ambos significados con sendas palabras propias, que tal vez en castellano sólo pueden expresarse con la palabra *romería*.<sup>78</sup>

També posteriorment el comte de Cedillo va utilitzar la paraula *Romería* per a l'encapçalament del primer cant, igualment amb una explicació en nota a peu de pàgina, com en el cas de Nogués. De fet, aquest és el recurs que anirà seguint al llarg de tot el seu treball, amb algunes *omissions*, com explica en el text citat anteriorment. L'altre procediment que empra amb força assiduïtat és la *modulació*, o sia l'alteració del contingut literal d'un fragment de l'original sense que canviï el sentit per poder adaptar la traducció a les preferències expressives pròpies de la llengua meta,<sup>79</sup> com per exemple en la primera estrofa del novè cant (v. 1-5).

Text original:

Com als vells paladins en la batalla, / quan l'ombra de la mort los amortalla / del cristià penó sota el capçal, / los solia sortir vestit de malla / d'un àngel la figura celestial;

Nogués ho tradueix de la manera següent:

Del mismo modo que, cuando la sombra de la muerte amortajaba á los viejos paladines bajo el pendón cristiano, solíales salir la figura celestial de un ángel vestido de malla;

Alguns dels procediments de traducció de què es va servir Nogués, tot i que amb menys freqüència que els explicats anteriorment foren: a) la *traducció paraula per paraula*, per exemple en el sisè vers de la segona estrofa del primer cant.

Text original:

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

Text traduït:

□ Padre mío, quisiera ser caballero como él

En aquest cas, però, hi ha l'excepció de l'*omissió* de l'incís original; b) l'*adaptació*, que consisteix a substituir elements del contingut de l'escrit per tal de garantir la comprensió de l'original.<sup>80</sup> Aquest recurs es presenta, normalment, amb notes a peu de pàgina per assegurar la plena comprensió del text per part dels lectors de la llengua d'arribada o, per exemple, amb *amplificacions*, com ara «Al terminar la

---

<sup>78</sup> *La Hormiga de Oro*, núm. 10 (primera setmana de març de 1886), p. 154.

<sup>79</sup> Segons *Manual de Traducció...*, op. cit., p. 27.

<sup>80</sup> Informació extreta del *Manual de traducció...*, op. cit., p. 29.

danza (*sardana*)». Així, doncs, Nogués tenia clar que els lectors de la revista on hi ha inserida la seva versió de *Canigó* potser no coneixien aquesta dansa<sup>81</sup> i se'ls havia d'explicar, cosa que no fa Verdaguer quan diu «al desencadenar-se la sardana»; c) l'*omissió* i la *substitució* d'alguns elements no essencials del poema, com ara en el tercer i quart vers de la primera estrofa del cant III:

Text original:

Són los flonjos coixins a on reposa / de farigola i xuclamel florit.

Text traduït:

Las blandas almohadas en que descansa son de tomillo y otras flores.

Potser fa aquesta substitució lèxica per no trobar equivalent en castellà de la paraula «xuclamel». En tot cas, trobem a faltar una nota a peu de pàgina que expliqui que a l'original no eren «otras flores», sinó que n'era una d'específica i, a més, florida.

També cal destacar que Nogués conserva l'estil directe dels diàlegs, així com la *traducció literal* del principi i del final de cada cant, a excepció del cant IV, que omet i que justifica de la manera següent:

El canto cuarto comprende el viaje de los amantes en la voladora carroza y el autor describe en él de un modo magistral el Pirineo. Siendo nuestro propósito dar un trasunto del argumento, dejaremos este canto lírico lleno de nombres propios y cuajado de bellezas casi intraducibles, pues vertido en prosa castellana perdería todo su encanto y resultaría demasiado extenso. Al terminar este canto, deja el autor á los amantes al pié del Canigó en el prado de la Bullosa y pasa á ocuparse en el canto siguiente de la hazaña de Tallaferro, como vamos á ver.<sup>82</sup>

Així, doncs, Nogués, en la seva versió de l'epopeia no va pensar en la forma, sinó que tenia com a objectiu que el públic receptor entengués el contingut del poema. Finalment, cal assenyalar que una altra de les característiques visualment més rellevants de la versió és la presència de notes al text, algunes del traductor i d'altres

---

<sup>81</sup> Certament, aleshores no era coneguda arreu del territori. Per a la gènesi, vegeu «L'Empordà» a *Pàtria*, op. cit., p. 144, v. 7-8, en què Pinyol reproduceix, en nota, un fragment dels *Estudis sobre Verdaguer*, de Josep M. de Casacuberta (Vic: Eumo, 1986) que no ens podem estar d'incloure: «En les festes populars hom ballava a dojo, tradicionalment sardanes de pocs compassos, al so de la cornamisa o d'un reduït nombre d'instruments; però hi era desconeguda la sardana llarga, que es desenvolupà meravellosament a l'Empordà a mitjans del segle passat [...] gràcies a la transcendental reforma de la cobla promoguda per Josep Ventura.»

<sup>82</sup> *La Hormiga de Oro*, núm. 15 (segona setmana d'abril de 1886), p. 230.

de Verdaguer, tot i que quan són d'aquest últim, ja ho indica la mateixa nota, bé sigui dient «según el autor» o mitjançant expressions paral·leles.

### **I.2.3.1 «Lo ram santjoanenc»**

Dins del primer cant de l'adaptació de Nogués hi ha la *traducció literal* en vers de «Lo ram santjoanenc», publicat la primera setmana de març de 1886. La versió és força ajustada a l'original. Comentem a continuació alguns dels mecanismes de traducció que utilitza. D'entrada, veiem les *compensacions*, força habituals en la traducció d'aquest poema. Aquest procediment, com comprovarem en altres traductors, és força comú. Per il·lustrar-ho, prendrem com a exemple els versos setè i vuitè (v. 199-200).

Text original:

tenia una estrella al front / i a cada galta una rosa.

Text traduït:

con dos rosas por mejillas / y por frente hermosa estrella.

En aquest cas, doncs, els dos versos s'han intercanviat d'ordre i també s'ha marcat amb un subratllat més gruixut una *amplificació*, en concret d'un adjectiu, que Nogués va inserir i que no era al poema original.

Justament pel que fa a les *amplificacions*, veurem un exemple força evident, en aquest cas d'inserció de versos (v. 17-20).

Text original:

Un ramellet cull de flors, / millor ventura no troba, / floretes de Sant Joan, / de romaní i farigola,

Text traduït:

Un ramo coge de flores, / mejor ventura no encuentra; / florecillas de San Juan / bien olorosas y tiernas / del romero y del tomillo.

Aquí es nota clarament que el vers marcat és una *amplificació* del traductor, perquè l'autor no fa aquests matisos sobre les flors que troba. Hi ha un exemple en què es produeix una *adaptació*, però que el traductor sospita que no acaba de funcionar i per això insereix una nota. Es tracta dels versos 201-204.

Text original:

Un fallaire li ha caigut / a l'ull, malhaja la brossa!; / n'apar un esparverot / que fa l'aleta a una tórtora.

Text traduït:

Un fallayre le cayó / en gracia; ¡Maldito sea / el gavilán que á la tórtola / sigue haciéndole la rueda!

L'adaptació es produeix justament al tros subratllat i Nogués insereix aquesta explicació en nota a peu de pàgina:

Literalmente dice: «Un fallayre le cayó en el ojo; ¡malhaya la mota!». Modismo en catalán que no tendría sentido en castellano.

Un altre dels mecanismes més usats és la *modulació*. La trobem, per exemple, als versos 211-214.

Text original:

floretes de Sant Joan, / de romaní i farigola, / i amb elles fent una creu / del mas la llinda en corona.

Text traduït:

floreillas de San Juan / bien olorosas y tiernas / del romero y del tomillo. / Una cruz forma con ellas / y por corona la pone / en el dintel de su puerta.

En aquest cas, es veu clarament que el sentit tant de la llengua d'arribada com el de la de sortida és el mateix i, per tant, encara que hagi canviat una mica la manera d'expressar les idees, el missatge que es vol transmetre és molt semblant.

Per acabar amb els mecanismes de traducció, cal destacar la *condensació*, que, encara que no sigui un recurs emprat gaire habitualment, creiem que val la pena d'esmentar-lo i es pot trobar, per exemple, als versos 215-218.

Text original:

Quan arriba el seu galant / a la casa entrar no gosa; / ella li diu des de dins: / – Doncs, per què et quedes defora?

Text traduït:

Al llegar allí el galán, / no se atreve á entrar por ella, / y la muchacha le dice: / □ ¿Por qué te quedas ahí fuera?

Aquest cas mereix una atenció especial, ja que al mateix temps hi ha una *condensació* i també una *amplificació*. El primer recurs omet «des de dins» del text

original, suposem perquè Nogués devia pensar que ja s'entenia si es continuava el fil de la història, però és que també hi ha una *amplificació*, perquè en català Verdaguer diu «ella» i en castellà Nogués diu «la muchacha». Sí que és cert que el sentit és el mateix, però sobta que en un moment condensi el vers original i en canvi faci una *amplificació* quan ja s'està parlant d'aquests dos personatges.

En definitiva, doncs, Nogués recull l'esperit de Verdaguer en aquesta traducció/adaptació i totes les imatges del poema estan plasmades al text castellà. També cal remarcar l'esforç del traductor a l'hora de girar la composició per adaptar-la al públic castellanoparlant, ja que cal recordar que *La Hormiga de Oro*, encara que fos estampada a Barcelona, es difonia per tota la Península.

Pel que fa a la traducció, doncs, Nogués segueix fil per randa el text original i a vegades també fa aclariments de paraules que són de difícil traducció, com el refrany del qual hem parlat anteriorment.

Sospitem que aquesta versió és la mateixa que tretze anys després veié la llum a *El Sarriánés*,<sup>83</sup> anònima, perquè les diferències són mínimes entre l'una i l'altra, ja que només difereixen en quatre aspectes: dues *amplificacions*, una al primer vers i l'altra al segon (v. 193-194), una *compensació* (v. 197-198) i una substitució lèxica:

Text de *La Hormiga de Oro* (1886):

El día de San Jüan / es un día de gran fiesta

Text de *El Sarriánés* (1899):

En el día de San Juan / que es un día de gran fiesta

Noti's que en el primer vers de la versió de *La Hormiga de Oro*, Nogués va haver d'inserir una dièresi a la lletra u de Juan, per qüestions mètriques. Suposem que aquesta solució no la va trobar gaire reeixida i és per això que va fer aquestes *amplificacions* tretze anys després de veure la llum la primera versió, per tant, tampoc és tan estrany de notar-hi alguns canvis. L'altra diferència és un canvi d'ordre dels elements de la frase, sense cap més alteració, concretament al cinquè vers del poema (v. 197-198).

Text *La Hormiga de Oro* (1886):

---

<sup>83</sup> (24 de juny de 1899), p. 2.



desde que una hubo allí / de ojo azul y rubia ceja

Text *El Sarriánés* (1899):

desde que allí hubo una / de ojo azul y rubia ceja,

I l'última diferència és a l'avantpenúltim vers de la traducció (v. 235), que en el primer cas Nogués escriu «Pirineo» i a *El Sarriánés* surt «Pirene». Si descomptem aquestes lleus diferències que no incideixen en el sentit global del poema, podríem dir que una i altra versió són idèntiques, llevat de la nota a peu de pàgina que fa a la versió de *La Hormiga de Oro* i que no insereix a *El Sarriánés*. És per això que pensem que Nogués en podria ser el traductor.

Per últim, ens fixarem en la forma.<sup>84</sup> El poema verdaguerià és un romanç de quaranta-quatre versos heptasíl·labs, mentre que la traducció de Nogués conté quaranta-vuit versos octosíl·labs amb la mateixa rima. Conserva els diàlegs i els personatges principals del text de sortida.

### I.3 Constantí Llobart (València, 1848 - 1893)<sup>85</sup>

#### I.3.1 Biografia

Carmel Navarro i Llobart, conegut amb el sobrenom de Constantí Llobart, fou poeta i activista polític, a més de ser el fundador i promotor de l'entitat Lo Rat Penat, instaurada a València l'any 1878 i que tenia per objectiu realitzar activitats culturals per difondre les idees de la Renaixença Valenciana. També va ser fundador dels Jocs Florals de la mateixa institució, certàmens poètics que se celebraven anualment a València i que s'inauguraren l'any 1879. Així, doncs, es convertí en un dels capdavaners més destacats de la recuperació de la llengua i la literatura valencianes, juntament amb Teodor Llorente i Olivares (València 7 de gener de 1836 - 2 de juliol de 1911). Rafael Roca, un dels grans estudiosos dels dos intel·lectuals, classifica l'obra de Llobart en dos blocs: «el popular o festiu i el

---

<sup>84</sup> Totes les consideracions sobre la forma del poema estan basades en l'estudi de VIDAL I ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes». Dins: POLLS, Esteve (dir.). *Canigó de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Obra cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, 1979, p. 7-9.

<sup>85</sup> L'obra més completa i recent sobre el nostre personatge és ROCA, Rafael; ESCARTÍ, Vicent Josep. *Constantí Llobart i el seu temps*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2005, que conté una àmplia i actualitzada bibliografia. Tenim constància, també, que Josep Enric Estrela dedicarà la tesi doctoral a aquest escriptor.

jocfloralista o academicista, històric; que més o menys coincideixen amb les etapes de joventut, el primer i de maduresa, el segon».<sup>86</sup>

### **I.3.2 Llobart, literat. La relació amb Jacint Verdaguer**

Com que Llobart és un personatge força conegut i estudiat (del qual ja s'ha donat bibliografia en nota a peu de pàgina), ens centrarem a establir la relació entre el poeta valencià i Jacint Verdaguer. L'inici del contacte d'aquests dos intel·lectuals es remunta, encara que abans n'hi hagués hagut algun de forma esporàdica, a la publicació de *Canigó* (desembre de 1885, tot i que a la portada hi figura com a data 1886). De fet, segons Josep M. de Casacuberta,<sup>87</sup> va ser amb la tramesa d'aquest volum quan van establir un lligam prou fort. Tant és així que Llobart, en carta de 27 de gener de 1886<sup>88</sup> no només va agrair-li l'enviament del poema, sinó que, a més a més, va insinuar-li el següent:

No estranyeu, puix, qu'animat per vostra noble conducta, al llegir lo *Canigó*, haja pres pera intentar una empresa superior á mes reduhides forces ¡Perdoneume l'atreviment! Casi sense adonármén de lo que fea, he començat a traduir en versos castellans vostre magnífic poema, y seria pera mi un immens honor poder dur aqueix treball a terme ¿No será massa ambicionar que m'autoriseu pera realitzar tal dificultós projecte? Tinch ja traduïts varios fragments, y pera que vos pugau jutjar, dintre pochos dies vos remetré los cants denominats *Flordenen* y *Nuviatge*. Lo final també está ja traduït.<sup>89</sup>

Verdaguer va donar permís a Llobart perquè el traduís, i no pas a Teodor Llorente, que havia publicat uns estudis molt elaborats sobre el poema a *Las Provincias* i aspirava a poder-lo versionar al castellà. *La Veu del Montserrat*, de 13 de febrer de 1886 publicà el següent sobre aquest afer: «diu lo mateix periódich [*Las Provincias*] que'l conegut lletrat valencià D. Constantí Llobart ha sigut autorisat per lo Rnt. Verdaguer per traduhir en Castellá lo *Canigó*.» I, de fet, el dia 28 de febrer de 1886, *El Mercantil Valenciano* publicava la versió castellana del cant X, «Guisla», i el dia 26 de setembre del mateix any hi sortia el cant III, «El hechizo». D'aquesta manera, doncs, el director de *Las Provincias* devia anar veient com les seves

---

<sup>86</sup> LLOMBART, Constantino. «Mis primeros versos». *Almanaque «Las Provincias» para 1889*, València, 1888, p. 11.

<sup>87</sup> *Estudis sobre Verdaguer*, p. 76.

<sup>88</sup> Vegeu EJV, vol. 5, 1977, p. 112. A la nota 3 d'aquesta mateixa carta, el curador assegura que els fragments d'aquests cants són conservats per Ramón Andrés i Cabrelles. Segons les indicacions de Rafael Roca, a hores d'ara ja no es conserven aquests retalls.

<sup>89</sup> EJV, vol. 5, p. 77.

aspiracions per a traduir el poema canigonenc s'anaven esvaint. Sembla ser que l'explicació seria que «durant aquells primers mesos de 1886 Verdaguer preparava un viatge a Terra Santa que finalment realitzà durant abril i maig, i s'oblidà de comentar amb Llorente el compromís adquirit amb Llombart.»<sup>90</sup> De fet, en saber que Llombart seria l'escollit per versionar *Canigó*, l'autor del *Llibret de versos* va demanar explicacions al poeta de Folgueroles, i en carta de 7 de febrer de 1887 Verdaguer li contestà de la manera següent:

V. sabrá que en Llombart está acabant la traducció en vers de mon *Canigó*. Fou lo primer que m ho demaná; jo n volia parlar ab V., mes mon viatge á Terra Santa me n distragué y li doní autorisació. Sa traducció no es pas com les de V., mes, alabat sia Deu, tampoch mes obres ne son mereixedores.<sup>91</sup>

Per al pròleg de la traducció canigonenca, Llombart volia emprar els articles que publicà Llorente a *Las Provincias* sota el pseudònim de Valentino (31/12/85-17/01/86) i que analitzaven detalladament l'obra del cantor de *L'Atlàntida*.<sup>92</sup> En veure que els articles no arribaven, Llombart va connectar amb Verdaguer per notificar-li la demora de l'enviament del treball del director de *Las Provincias* i també li constatà que com a conseqüència d'això s'endarreriria l'edició de la traducció. El poeta de Folgueroles, que tenia moltes ganes de veure publicada la seva obra girada al castellà, va enviar una carta a Llorente per saber què passava, tot argumentant que li sabia greu que per problemes entre ells el públic castellà hagués de renunciar a la seva obra. A la mateixa carta de 7 de febrer de 1887, suara citada, Verdaguer diu a l'autor del *Llibret de versos*:

Lo que m dol es que Llombart no estiga be ab V., lo que ns priva del plaher de veure reproduhits davant de la obra castellana, com á prólech, los sis magnífichs articles publicats en «Las Provincias».

Llombart m ha escrit per segona vegada que li demane á V., com per iniciativa meva, dientme y tot que li n parlará també l editor D. Pascual Aguilar. Jo, ignorant los motius que allunyan á V. del traductor, no puch deixar de dirli que obre ab tota llibertat, puig mes que l *Canigó* y totes mes obres fetes ó per fer, estimo la seva amistat.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Vegeu *Constantí Llombart i el seu temps*, p. 95.

<sup>91</sup> EJV, vol. 6, p. 25.

<sup>92</sup> Vegeu el comentari dels articles llorentins a l'apartat II.2.7 d'aquest mateix treball.

<sup>93</sup> EJV, vol. 6, p. 25.

Sembla ser, segons Rafael Roca, que finalment Llorente va accedir a trametre els articles publicats a *Las Provincias* com a pròleg de la traducció, perquè Verdaguer li ho demanà.<sup>94</sup>

Malgrat tot, els esforços no serviren de res, ja que l'any 1893 amb la mort del fundador de Lo Rat Penat també cau l'intent de publicar una traducció íntegra al castellà de *Canigó*. Casacuberta<sup>95</sup> afirma que arran de la desaparició de l'autor de *Los fills de la Morta-Viva*, l'editor valencià Pascual Aguilar va fer «descompondre els motlles que de temps esperaven el tiratge en la seva impremta». Això faria suposar que, efectivament, la traducció de Llombart era sencera i no pas fragmentària, com s'havia especulat. De fet, el mateix Casacuberta afirma que «un cop enllestida la versió —almenys en la seva major part, o potser quan sols hi mancava una revisió per afinar detalls i polir l'estil—, començà l'etapa de la impressió [...] que no arribà a ésser del tot superada».<sup>96</sup> Josep Enric Estrela, biògraf de Constantí Llombart i al qual dedica la seva tesi doctoral, avui en curs, en una carta ens fa aquesta afirmació: «a data de hui, em sembla correcta la teoria que Llombart va fer una traducció fragmentària del *Canigó*». Aquesta hipòtesi no s'ajusta a la idea dels motlles de la impremta que va explicar Casacuberta al seu article. També, cal prendre com a base de tesi la missiva datada de 5 d'agost de 1889<sup>97</sup> en què Llombart dóna les gràcies a Verdaguer per haver-li enviat la traducció francesa de *Canigó* i afirma:

La fama de vostre immortal llibre s'esten mes cada dia, y sensible es que á les hores, per causes de que exclusivament no tinch jo la culpa, no haja vist encara la pública llum la pobra traducció castellana del mateix que tinch feta.

Aquesta afirmació, que tenia enllestida la versió castellana, discrepa de la que explica Ramon Andrés Cabrelles a *La Il·lustració Catalana* (15 de maig de 1893), p. 131 en motiu de la mort del poeta valencià, en què li dedicà una biografia que incloïa els mots següents:

Dexa sens acabar lo *Diccionari valencià-castellà*, la *Gramatica llemosino-valenciana*, la traducció del poema *Canigó* de Mossen Jacinto Verdaguer y algunes altres obres, qual terminació nos encarregá al entregarnos son testament literari.

---

<sup>94</sup> «Teodor Llorente i *Canigó*». *Anuari Verdaguer*, núm. 18 (2010), p. 187.

<sup>95</sup> *Estudis sobre Verdaguer*, p. 79.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>97</sup> EJV, vol. VII, p. 53-54.

Això sembla que canvia algunes de les hipòtesis que han anat sorgint i que s'han comentat. Malgrat tot, el que no s'acaba d'entendre és que el mateix Llobart digui que té feta la traducció sencera de *Canigó* i que Casacuberta, encara que no hagués vist tota la composició sencera, defensi que també estava tot traduït.<sup>98</sup> És ben cert, però, que hem de creure'ns Cabrelles, ja que ell fou l'hereu literari de Llobart i, per tant, qui sabia de primera mà les obres que havia finit i les que no.

Dit això, presentarem en forma de taula allò que va poder Casacuberta a casa de Ramon Andrés Cabrelles el febrer de 1946:<sup>99</sup>

Fragment del cant I (tres versos de la primera estrofa i la narració «Lo ram Santjoanenc»).
Cant IV segona estrofa. A la «Calaixera verdagueriana», hi ha una fitxa que conté aquesta informació: «Cant IV 8 versos del començament (la segona estrofa)».
Cant V el començament fins al vers 10 de la p. 63 de l'edició popular (p. 312 de TO) i a més els versos 6 a 9 de la p. 67 (TO v. 160-163, p. 292). A la calaixera verdagueriana, la fitxa diu «a més dels versos 7, 8, 9 de la p. 67», per tant, no fa esment del sisè.
Cant VI la llarga descripció de la Cova de Sirac, p. 71-76 (TO, p. 295-298) i de la qual hi ha dos esborranys), el recitat de la Goja de Galamús, p. 83-84 (TO, p. 305), la primera meitat (a la fitxa de la calaixera verdagueriana no esmenta quina meitat) del de la de Ribes, p. 84-85 (TO, p. 306) i diverses estrofes i versos solters de la descripció «Lo Rosselló», p. 76-81 (TO, p. 299-302). Aquest darrer esborrany és molt fragmentari i desordenat, amb estrofes i versos incomplets.
Cant VII composicions «Lo Passatge d'Aníbal», p. 94-98 (TO, p. 313-316), amb dos esborranys, un dels quals fragmentari, «Noguera i Garona», p. 99-101 (TO, p. 316-318) i la part final del cant, tot el que segueix al «Cant de Gentil», p. 109-115 (TO, p. 324-329).
Cant IX els versos 5 a 8 de la p. 154 (a les fitxes de Casacuberta de la «Calaixera Verdagueriana» diu que el cant IX el va veure tot sencer).
Cant IX (a les fitxes de la «Calaixera Verdagueriana» diu X) els versos 5 a 8 de la p. 154 (concorda, perquè la pàgina 154 de l'edició popular de <i>Canigó</i> és al cant X) (TO, v. 191-194, p. 358).
Una bona part del cant XII. A la fitxa de la «Calaixera Verdagueriana», Casacuberta en fa aquest recordatori: «(recordem que la versió d'aquest cant fou publicada sencera a la revista <i>Aparici</i> )»
Les notes corresponents als cants I al VII, menys les primeres del cant I. A la «Calaixera Verdagueriana» hi ha més informació que no podem passar per alt: «(menys les primeres del cant I, perquè manca el primer de la sèrie de set fulls que contenen aquestes notes, en el qual devien ser les del començament del cant I).»

<sup>98</sup> Resulta curiós el fet que a l'anomenada «Calaixera Verdagueriana» del Fons de Reserva de la BC (d'ara endavant «Calaixera Verdagueriana») hi ha, mecanografiat per Casacuberta, el fragment suara citat de *La Il·lustració Catalana*. Per tant, Casacuberta tot i conèixer aquesta declaració, encara sostenia que la traducció era sencera i estava acabada.

<sup>99</sup> *Estudis sobre Verdaguier*, p. 80. Si no hi ha cap indicació, es tracta del text de Casacuberta publicat l'any 1949 i fa referència a l'edició popular de *Canigó*, publicada per la Il·lustració Catalana el 1913, vol. V.

Després de prendre en consideració aquesta taula, sembla ser que el que es conservava quan va veure el material era fragmentari i, per tant, no es tractava de l'original sencer de l'obra. Com és, doncs, que Casacuberta que ha vist que els esborranys no eren sencers digués que l'obra estava enllestida? A continuació, explica que va veure la portada de l'obra «acuradament escrita per Llombart», que portava data de 1888.

### **I.3.3 Llombart, traductor<sup>100</sup>**

Josep M. de Casacuberta<sup>101</sup> explicava que el treball de Llombart no s'havia perdut totalment, ja que Ramon Andrés Cabrelles, deixeble de l'autor de *Los fills de la Morta-Viva*, en conservava la major part. Rafael Roca, no obstant això, assegura que la capsa que, teòricament, contenia la traducció de *Canigó* actualment és buida. El que sí que encara es conserven són alguns retalls de premsa de diaris valencians en què apareixien fragments de la traducció llombartiana, tota en vers. Segons Lluís Guarnier<sup>102</sup> sembla ser que els tres primers cants es van publicar com a fulletó a *Las Provincias*, afirmació discrepant de la del comte de Cedillo, el qual explicà a la seva traducció<sup>103</sup> que els dos primers cants els va estampar Pascual Aguilar i que el tercer es va publicar com a fulletó al diari llorentí. De fet, i gràcies a l'ajut de Rafael Roca, podem constatar, fins ara, que no es publicà cap cant de la traducció de *Canigó* a *Las Provincias*, però sí al *Mercantil Valenciano* on veieren la llum «Guisla» i «El hechizo». També se sap que aquest darrer cant es va editar per segona vegada a la revista llerària *La Ilustración Valenciana*, de 15 de gener de 1887, vol. 1, núm. 1. I recentment s'ha sabut que al Fons Verdaguer-Panadès de l'Arxiu Nacional de Catalunya (codi de referència: ANC2-73-T-717) hi ha un seguit de publicacions periòdiques —suposem que foren rebudes per Verdaguer— que també contenen fragments de la traducció de Llombart, i que es presenten a la llista següent:

---

<sup>100</sup> Per a més informació sobre la seva faceta traductològica, vegeu ESTRELA, Josep Enric. «Constantí Llombart, traductor y difusor de la literatura en catalán». Dins: ESCARTÍ, Vicent Josep (coord). *Escribir y persistir. Estudios sobre la literatura en catalán de la Edad Media a la Renacimiento*. Buenos Aires; Los Angeles: Argus-a, 2013, vol. 3, p. 89-102.

<sup>101</sup> *Estudis sobre Verdaguer*, p. 79.

<sup>102</sup> *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid: la Academia, Tomo XXIV, cuaderno CXVI (septiembre-diciembre de 1945), p. 154.

<sup>103</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit.

I. Traduccions i traductors de *Canigó* al castellà des de 1885 i fins a 1936

Títol de la publicació	Data de publicació	Cant traduït
<i>El Mercantil Valenciano</i>	28-II-1886	Cant X. Guisla
<i>El Mercantil Valenciano</i>	26-IX-1886	Cant III. El hechizo
<i>La Ilustración Valenciana</i>	15-I-1887	Cant III. El hechizado
<i>El Mercantil Valenciano?</i>	?	Alguns fragments del cant VII
<i>Aparisi</i>	7 d'agost de 1887	Primera meitat del cant XII
<i>La correspondencia literaria</i>	?	Cor final
Segons Josep M. de Casacuberta ( <i>Estudis sobre Verdaguier</i> , op. cit., p. 75-83)		
Publicació	Data	Cant traduït
<i>El Correo de Valencia</i>	28-II-1886	Cant VII fins a l'arribada de Guifré al cim del Canigó, menys els episodis «Lo passatge d'Aníbal» i «Noguera i Garona» els quals, afirma Casacuberta, possiblement Llobart traduï després i figuren [...] entre els manuscrits conservats.
<i>Aparisi</i>	7 i 14 d'agost de 1887	Cant XII sencer.
?	?	Fragment del cant I (des del vers 10 de la p. 11 al vers 3 de la p. 14).
<i>Las Pronovicias?</i> (segurament és el cant III publicat a <i>El Mercantil Valenciano</i> )	III-1886	230 versos del cant III.

Pel que fa a la valoració dels versos, val la pena de reproduir l'opinió de Casacuberta:<sup>104</sup>

Aquesta [la traducció] fou feta en vers, generalment amb els mateixos metres que en els corresponents fragments de l'original. La lectura del text permet de comprovar que Llobart procurà de seguir fidelment el seu model i que particularment s'esforçà a emprar un llenguatge correcte i un estil fluid. Sens dubte, en molts casos aconseguí d'ajustar-se a aquestes normes; les excepcions, però, no semblen ésser rares: un examen rigorós permetria de registrar en els fragments conservats una partida d'interpretacions errònies i de passatges de redacció no prou reeixida. No res menys, si en general els versos d'aquesta versió són correctes, no es pot dir d'un bon nombre d'ells que conservin la frescor, la precisió, el poder suggestiu de l'original català, ni que facin gala de la puresa i l'elegància d'estil d'altres versions castellanques d'escriure verdaguerians.

Al següent apartat s'exposa l'anàlisi de la traducció dels fragments coneguts de Llobart i es fa una valoració que, de fet, ja avancem que conté algunes de les mancances recollides per Casacuberta, però també la idea que el poeta valencià intentà imitar fidelment i fil per randa el model verdaguerià. És evident, però, que en

<sup>104</sup> *Estudis sobre Verdaguier*, p. 80-81. També es troba a les fitxes de la «Calaixera Verdagueriana».

traducció poètica no sempre és possible seguir estrictament la mètrica, el ritme i la rima a l'hora que es trasllada també el contingut.

### **I.3.4 Anàlisi de la traducció**

Comencem, per ordre cronològic, analitzant primer el cant X («Guisla»), després el cant III («El Hechizo»), alguns fragments del cant VII i finalment el cor final (cant XII).

#### **I.3.4.1 Cant X («Guisla»)**

En aquest cas, la traducció respecta molt l'original, i si bé canvia el lèxic per adaptar-se al públic receptor, ho fa traduint sentit per sentit. En molts casos trobem *compensacions*, sobretot d'un vers cap a l'altre, per exemple als v. 72-73.

Text original:

al monestir que l'enviudà tan jove / vol portar, virtuosa, alguna pedra.

Text traduït:

Virtuosa llevar quiere al monasterio / Que tan joven la envuida, alguna piedra.

Aquí, el fenomen es produeix d'un vers a l'altre, tot conservant només un determinant i un substantiu de cada línia. Vegem-ne un altre cas, en què el canvi es produeix en mots aïllats, no pas en sintagmes, concretament als versos 65-66 del mateix cant.

Text original:

caiguts sos braços d'ufanós magnoli / que en sa florida esbrosta la tempesta,

Text traduït:

Con sus caidos brazos de florida / Magnolia que desgaja la tormenta,

Aquí es pot apreciar clarament la *compensació* entre una banda i una altra dels versos. En el conjunt de la traducció també abunden les *modulacions*, ja que després d'haver llegit la versió castellana hom s'adona que no hi ha cap necessitat de prendre en consideració el text de sortida, perquè és totalment autònom. Sí que és cert que hi ha moments en què Llobart canvia un xic el matís de la frase, com per exemple als v. 3-4.



Text original:

que els en troba de tristos aquells marges / on al sol de l'amor ahir tot reial

Text traduït:

Cuanto al sol de amor le sonreía, / Triste, en aquellos márgenes, lo encuentra!

En aquest cas, com que també s'ha produït una *compensació* entre els dos versos, sembla que el significat n'ha quedat una mica afectat, ja que en castellà no sabem quin és el subjecte quan hi ha escrit «triste, en aquellos márgenes, lo encuentra». En canvi, al vers original es veu clarament que és ell mateix qui troba tristos els marges, per tant, el pronom hauria de ser en forma plural.

En alguna ocasió també es produeixen *condensacions*, que consisteixen a resumir el vers perquè quedi d'una manera més sintètica. Per exemple, trobem aquest mecanisme als v. 23-24.

Text original:

entre els dos gerros de clavells que a riure / surten quiscun en sa clavellinera;

Text traduït:

Entre dos clavellinas que sonrientes / En sus clavellineras se le muestran;

Aquí, la *condensació* es troba en la simplificació del sintagma «gerros de clavells» que Llombart tradueix com «clavellinas», tot i que a l'edició de 1884 del *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*<sup>105</sup> defineix el terme «clavellina» d'aquesta manera: «1. Flor sencilla ó de pocas hojas del clavel común 2. Planta semejante al clavel común, pero de tallos, hojas y flores más pequeños», per tant, sembla ser que Llombart amb aquesta *condensació* va afinar força el significat, però va ometre el matis de «poques fulles», que recull la RAE. Caldria destacar el terme *clavellineras*, presentat en cursiva a la traducció i que, de fet, es tracta d'un *manlleu* d'un mot català per no trobar cap equivalent prou vàlid a la llengua d'arribada. Noti's, però, que la traducció i el text original no acaben de tenir el mateix sentit, ja que en el primer cas, la imatge és molt clara: hi ha dos gerros de clavells i de cadascun en surt la seva clavellinera. En canvi, en castellà, com que no

---

<sup>105</sup> Duoécima edición. Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884.

conserva la paraula «gerro», costa molt més de veure ben bé la imatge que l'original verdaguerià vol transmetre. Llobart també emprà altres recursos, com ara l'*amplificació*, per exemple als versos 62-64.

Text original:

l'espectre glaçador de la viudesa, / amb son cabell estès sobre la cara / i arrossegant la mantellina negra.

Text traduït:

De la fría vuidez la sombra térrica, / Negro manto arrastrando, sobre el rostro / Extendida la larga cabellera

A part de l'*amplificació*, per tant, de l'explicació al públic receptor d'allò que al text original es dedueix, trobem també una *modulació* en aquests tres versos, però sobretot entre el segon i el tercer, però sense perdre cap de les imatges del text original. Un altre exemple de *modulació* és als versos 161-162.

Text original:

anà amb los moros a lluitar i prompte / deurà arribar, puix sa bandera arriba.

Text traduït:

Moros fue á combatir, mas su bandera / Ya regresó, y espera aun su venida.

Així, en aquest cas sembla una mica ambigu el vers castellà, ja que en català diu que ja vindrà, perquè arriba la seva bandera i en castellà, en canvi, diu que la bandera «ya regresó», per tant, el temps verbal és diferent i també distorsiona una mica el sentit original.

Finalment, cal tenir present la forma en què es presenta el poema. Primer de tot, s'ha fet un recompte de versos i s'ha arribat a la conclusió que en la primera estrofa hi ha una inserció de dos versos en la traducció respecte del text original, ja que Verdaguer n'escriví 106 i Llobart 108. En la segona, la diferència és d'un vers (de 31 a l'original canigonenc a 32 a la traducció llobartiana). En la penúltima, el canvi és força més notori, ja que passa de 59 en el cas de la llengua de sortida a 52 a la llengua d'arribada, per tant, set versos menys. I la traducció de l'última només difereix d'un vers més respecte del text original (passa de quinze a setze). La

distribució de les estrofes, com també explica Ingrid Mosquera al seu article<sup>106</sup> és important perquè «la forma suele ser portadora de contenido». En aquest cas concret, com que la forma i el contingut estan íntimament relacionats veiem que, a excepció d'un cas concret, la majoria de les estrofes entre original i traducció gairebé no tenen diferències, i es podria arribar a la conclusió que és una traducció que ha sabut respectar la distribució original. Al comentari general de les traduccions ja tindrem ocasió de parlar més distesament d'Hilaire Belloc, el qual discrepa de l'argumentació de Mosquera i assegura que no es pot crear un paral·lelisme entre el text de sortida i el d'arribada, perquè aquest últim sempre serà més llarg: haurà de contextualitzar situacions que en la llengua original se sobreentenen.<sup>107</sup> Mosquera també recalca aquesta màxima: «El traductor no crea, ni recrea, ni realiza paráfrasis, el traductor traduce, y es una simple cuestión terminológica de fácil comprensión».<sup>108</sup> Aquesta afirmació es pot enllaçar fàcilment amb el text analitzat anteriorment, ja que en aquest cas i en els posteriors, Llobart intenta ser «transparent» per donar protagonisme a l'autor i no pas a ell mateix.

Pel que fa al metre dels versos, però, canvia, ja que en l'original es tracta de versos decasíl·labs amb rima assonant als parells, mentre que en el cas del poeta valencià, empra versos hendecasíl·labs amb una rima semblant a la del poema original.

#### **I.3.4.2 Cant III («El Hechizo»)**

Passem ara a analitzar la traducció del cant III («El Hechizo»), publicada per primera vegada a *El Mercantil Valenciano*, de 26 de setembre de 1886.<sup>109</sup> Primer de tot, es prendrà en consideració el títol del cant, ja que per si sol és una *transposició*. En català, el cant III s'anomena «L'encís» i Llobart primer el tradueix com «el hechizo», per tant, la categoria gramatical del terme no canvia, però a la darrera

---

<sup>106</sup> «Características propias de la traducción poética», p. 814.

<sup>107</sup> GALLÉN, Enric, et al. *L'Art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic: Eumo, 2000, p. 377.

<sup>108</sup> Més endavant es veurà que aquesta afirmació ha estat debatuda pels grans teòrics de la traducció.

<sup>109</sup> Noti's que aquesta versió castellana va ser la primera de dues, la segona dels quals va ser publicada a *La Ilustración Valenciana* (15 de gener de 1887), sota el títol de «El hechizado». Considerarem, però, per a l'anàlisi, la primera versió publicada, si bé tindrem en compte alguns aspectes rellevants de la darrera.

publicació de la versió castellana<sup>110</sup> es decanta per «el hechizado», perquè potser té més sentit si ens centrem en l'argument del capítol. Sigui com vulgui, en el segon cas estem davant d'una mínima *transposició*, ja que a l'original era un substantiu i en canvi a la traducció es converteix en un participi substantivat, perquè porta l'article a davant. Un cop explicat el títol, passarem a analitzar-ne el contingut, tenint en compte, sobretot, la primera versió del text. Per començar, ja als v. 3-4 hi ha una adaptació força notòria, que s'exposarà tot seguit.

Text original:

són los flonjos coixins aon reposa / de farigola i xuclamel florit.

Text traduït:

Son los blandos cogines do reposa / De florido romero y tomillo.

Aquí cal comentar dos aspectes: el primer i més rellevant és el canvi d'una flor per una altra, per adaptar-se al públic destinatari. *Canigó* és una obra plena de llegendes i sobretot de noms propis de la natura, ja siguin plantes, muntanyes, animals, etc.<sup>111</sup> És per aquest motiu que creiem més meritori el fet de conservar aquest caràcter de lliçó natural que té implícit el poema, que no pas el fet de traduir noms de plantes i animals en els quals el públic receptor està poc familiaritzat per d'altres de més populars. Sí que és cert, però, que el nom d'una planta no interfereix al significat global del cant, però sí al lèxic que pot anar adquirint el lector. Si Verdaguer en aquest moment del poema hagués decidit d'incloure-hi la paraula «romanó» en lloc de «xuclamel» hagués estat una traducció correcta, però li va semblar més adequada aquesta última opció. Així, doncs, la voluntat del traductor hauria de ser la de «complaire» l'autor i posar «madreselva» en lloc de «romero». Aquest, però, no és un cas aïllat i n'hi ha d'altres. Per il·lustrar-ho, es comenta un altre exemple, situat al vers número vint-i-nou, en què Verdaguer diu «molses» i Llobart tradueix el mot per «césped». A vegades, Llobart usa el mecanisme de l'*omissió* per lliurar-se d'alguna traducció d'elements de la natura difícils d'entendre

---

<sup>110</sup> *La Ilustración Valenciana* (15 de gener de 1887).

<sup>111</sup> Per a més informació, vegeu l'article de Joan Tort i Donada, «Materials per a una interpretació geogràfica del poema "Canigó", de Jacint Verdaguer». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 31 (desembre 1991), p. 153-167.

pel públic receptor (de fet, tampoc es disposava de diccionaris gaire precisos). És el cas del vers trenta-tres, que en català sona així:

Text original:

Així en son bres de vímets i ridorta,

Text traduït:

En su cuna de mimbres primorosa

Per tant, amplifica un nou element, l'adjectiu «primorosa» per no haver de traduir «ridorta», que en castellà existeix i es diu «vilorta». Aquest fet, com ja hem esmentat anteriorment, no distorsiona el text original, però sí que l'empobreix, perquè el lector castellà no té accés a tot el ventall d'elements de la natura que presenta Verdaguer.

Segons Mosquera,<sup>112</sup> s'ha de tenir en compte el públic al qual va adreçat la traducció, però sense deixar la transparència que s'explicava a l'anàlisi del poema anterior, ja que, segons ella, «Muchos profesionales consideran que en ese último caso [dirigir la traducción al público potencial] no estaría hablando de traducción, sino de versión o adaptación». Aquesta afirmació discrepa de la de Walter Benjamin,<sup>113</sup> ja que «el concepte d'un receptor "ideal" és dolent en totes les troballes, ja que pressuposen en termes generals l'ésser i l'existència dels homes». En aquest cas, Benjamin reclama que l'autor d'una obra d'art no ha de tenir en compte els receptors d'aquesta peça, doncs, tampoc els traductors han de tenir en compte el públic de la llengua d'arribada.

El tema en si és controvertit, perquè no sabem fins a quin punt per a Llobart era interessant que no es reproduïssin tots els termes més específics de la natura que Verdaguer s'havia trobat en la seva excursió al Canigó. Creiem, però, que aquests exemples, força recurrents al llarg de tota la traducció, com que no incideixen de ple en el contingut del missatge central que es vol transmetre, no s'ha de considerar una versió lliure diferent del text de Verdaguer, ni tampoc creiem que es pugui plantejar el fet d'anomenar-la adaptació, perquè són canvis irrellevants per

---

<sup>112</sup> Op. cit., p. 815.

<sup>113</sup> *L'Art de traduir*, op. cit., p. 339.

al desenvolupament del poema en si i, també, perquè la majoria dels lectors potencials de la traducció no calia que tinguessin el text original a la mà i, per tant, no s'havien d'adonar d'aquesta mancança lèxica que es presenta en el text d'arribada. Vegem-ne un altre exemple (v. 85-86):

Text original:

L'estany se divideix en amples braços, / com en branques i brots roure aglaner,

Text traduït:

Como en ramas la encina de bellota / Divídese el estanque en anchos brazos.

En aquest últim cas d'adaptació, cal veure que en català Verdaguer ens explica que hi ha roures aglaners, per tant, una varietat d'aquests arbres que fan aquest tipus de fruit i, en canvi, en castellà, Llombart, canvia el roure per l'alzina, per tant, dos tipus d'arbre diferent però que fan un fruit que s'anomena de la mateixa manera. Sembla ser que per aquest motiu tradueix «roure» per «encina».

Hi abunden força les *compensacions*, per exemple la que trobem als v. 55-56.

Text original:

eixam d'abelles que volen / del teu hermós a l'encalç.

Text traduït:

De tu amor volando en torno / Como un enjambre de abejas.

Aquest és un dels molts exemples de canvi de lloc que hi podríem trobar. Passem a considerar les *modulacions*, que com ja s'ha explicat anteriorment, són també força recurrents en aquest traductor. Vegem, per exemple, els v. 57-58.

Text original:

Los somnis són unes ales / per volar dintre l'Edem;

Text traduït:

Las alas con que volamos / Por el eden son los sueños;

Aquest és un exemple força eloqüent de *modulació* i és que amb els elements gairebé idèntics, es poden formar versos totalment diferents pel que fa a la forma, però sense alternar-ne el contingut, que és el que ha fet l'autor de *Los fills de la Morta-Viva*.

Per últim, cal destacar les pèrdues de matís entre una llengua i l'altra, ja que en algun cas, com s'ha explicat anteriorment no afecten al significat global del poema, però no acaben de ser totalment fidels al text de sortida. És el cas, per exemple, del vers 239.

Text original:

és com la neu sa pedra menos blanca,

Text traduït:

Blanca es su piedra cual la nieve pura,

En el primer cas, Verdaguer assegura que les pedres menys blanques són com la neu, però no parla de les més blanques, en canvi Llombart les aplega totes sobre un mateix paraigua i diu que la pedra és blanca com la neu pura. Aquest matís no infereix al sentit global del poema, però distorsiona, ni que sigui d'una manera molt insignificant, el text de sortida.

Finalment, cal considerar la forma. En català Verdaguer empra cinquanta-sis quartets decasíl·labs amb rima encadenada A'BA'B consonant en el primer i tercer vers i assonant en el segon i el quart. Malgrat això, les estrofes 13-17 són quartets d'heptasíl·labs amb rima consonant a'ba'b. Llombart, en castellà, fa servir el mateix nombre de quartets en versos femenins hendecasíl·labs amb rima ABAB, encara que els parells rimen en assonant. Pel que fa a les estrofes 13-17 són quartets d'octosíl·labs que rimen els versos parells en assonant.

#### **I.3.4.3 «Desencantamiento» (fragments del cant VII)**

Com en els casos anteriors, els fenòmens més habituals són: *adaptacions*, *compensacions*, *modulacions* i, en aquest cas concret, també *condensacions* i *amplificacions*.

Com a valoració introductòria, val a dir que la traducció no traeix el sentit original del text, seguint la tònica dels altres casos, però en algun moment no aplica la precisió que sí que té el poema de Verdaguer, per tant, recorre a l'adaptació, però empobreix una mica el text de sortida, amb noms més genèrics que els que trobem al text original. Vegem-ne un exemple situat als v. 15-16, dins del discurs de Flordeneu.

Text original:

i envien valls i turons / onades d'alens balsàmics;

Text traduït:

Y ondas de eflúvios balsámicos / Envían valle y pensil;

En aquest cas, a part d'haver-hi una *compensació*, perquè els elements de la frase s'han col·locat de manera diferent, també trobem un matis de significat diferent, ja que on Verdaguer diu «turó», Llombart ho denomina «pensil» que, segons el *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1884) és «1. Pendiente o colgado en el aire. 2. (*fz*) Jardín delicioso», per tant, sembla que el primer significat, amb el matis de pendent, concorda més amb el text original, que no pas la segona accepció.

Anteriorment, s'ha parlat dels canvis de lloc, o sia de les *compensacions*. En el recull de fragments del cant VII aquest mecanisme de traducció és molt habitual. Prenguem com a exemple el setè i el vuitè vers del discurs de Flordeneu.

Text original:

jo seré ta dolça flor, / tu seràs ma abella hermosa.

Text traduït:

Tú serás mi abeja hermosa, / Yo tu dulce flor seré.

En aquest cas, la *compensació* es produeix a la totalitat dels dos versos i també cal notar-hi, dintre de cada vers, el recurs de la *traducció paraula per paraula*. Hi ha altres moments, però, en què només canvien de lloc una part dels elements, com ara als versos 17-20 del discurs de Flordeneu:

mentres lo sol surt del mar, / daurant aquest promontori, / com il lumina l'altar / lo brandó del desposori;

Text traduït:

Mientras que este promitorio / Dora el sol dejando el mar, / Antorcha de un desposorio / Iluminando el altar.

Aquest cas difereix de l'anterior pel fet que en la majoria de les ocasions el desplaçament no afecta sintagmes sencers, sinó paraules aïllades, tot i que hi ha una excepció: el vers «Iluminando el altar» gairebé està compensat totalment, però amb l'única diferència que en català hi trobem l'adverbi «com».



La *modulació* també és un recurs força emprat per Llobart, perquè com que té poc espai ha d'intentar fer tot el possible per poder-hi encabir el contingut sencer del text de partida. Vegem-ne un parell d'exemples, el primer situat als versos 376-378, del «Cant de Gentil».

Text original:

Porta'm vers on surt com poncella / que s'esbadella / pel firmament.

Text traduït:

Llévame, dónde, allá en el firmamento, / Su disco abre / Como una flor.

En aquest cas, doncs, Llobart va captar el sentit del text i va desenvolupar-lo en ordre diferent i també mitjançant altres mots.

Les *condensacions*, o sia, la reducció de paraules per expressar les mateixes idees i també el seu oposat, les *amplificacions*, en aquesta traducció en concret són més habituals que en els exposats anteriorment. És per aquest motiu que, per tal d'il·lustrar-ho, inserirem un exemple de cada mecanisme. La *condensació*, per exemple, la trobem als versos 5-6 del discurs de Flordeneu.

Text original:

Te donaré lo meu cor, / lo cor i la mà d'esposa;

Text traduït:

Yo, con mi mano de esposa, / Mi corazón te daré;

Llobart omet la repetició que hi havia al text original i la condensa per expressar el mateix que als versos de sortida. Pel que fa a les *amplificacions*, en trobem una als primers tres versos del cor de fades, concretament als v. 205-208.

Text original:

Ah!, Lampègia, tu, que has vista, / dona d'aigua de Lanós, / abraçar en hora trista / lo cadavre de l'espòs;

Text traduït:

Tu, mujer de agua de Lanós, que viste / A la hija del duque de Aquitania, / A la infeliz Lampegia en hora triste / De su esposo al cadáver abrazada;

En aquest cas, veiem dues *amplificacions* que no apareixen al text original. Sobta, també, que en el primer cas sigui tot un vers, però és que Llobart opta per

versos d'onze síl·labes, quan en català Verdaguer emprà versos de set síl·labes. Per tant, aquesta és l'explicació per la qual el traductor ha d'inserir més informació que no pas en el text original: per qüestions mètriques.

Finalment, cal destacar el tema de la forma. Com que no es tracta d'una traducció sencera d'un cant concret, sinó de fragments d'un mateix capítol, el procediment que seguirem és l'anàlisi fragment per fragment. Començarem, doncs, pel discurs de Flordeneu, que és el primer que trobem a sota del títol del cant. En el cas del poema original, es tracta de sis quartetes de versos heptasíl·labs ab'ab' amb rima consonant. En la traducció de Llobart, es tracta de quartets octosíl·labs amb rima A'BA'B consonant, amb una excepció a l'última estrofa, ja que el primer i el tercer vers no rimen i es trenca la rima masculina en els parells.

Pel que fa al cant de fades, Verdaguer emprà versos heptasíl·labs a'ba'bc'dc'd amb rima consonant. Llobart, en canvi, fa servir versos hendecasíl·labs amb rima consonant als senars i una rima assonant especial als parells. La història tràgica «Lampègia» està estructurada en romanç. El poema està dividit en dues parts, presentades com «I» i «II». La primera part consta de dues estrofes, l'una de quaranta-dos versos i l'altra de noranta-quatre. Llobart, que tradueix la composició sencera, també respecta les divisions proposades per l'autor original, i el nombre de versos de cada estrofa en el primer cas, perquè en el segon insereix dos versos més. Pel que fa a la forma, Verdaguer emprà versos heptasíl·labs amb rima assonant als parells (en *á-a* a la part I i en *í-a* a la II) i Llobart fa servir versos octosíl·labs amb la mateixa rima que a la llengua de sortida.

En penúltima instància, trobem el cor de fades introductori al «Cant de Gentil». En aquest cas, es tracta de tres quartets de rimes encadenades i vers decasíl·lab A'BA'B C'DC'D E'FE'F. Constantí Llobart el tradueix en versos hendecasíl·labs amb rima consonant als senars i assonant als parells.

Per últim, considerarem la forma del «Cant de Gentil». El poema original està compost en «estrofes de quatre octosíl·labs i dos tetrasíl·labs, segons l'esquema a a

b, agut, c c b».<sup>114</sup> El traductor en lloc de presentar els quatre primers versos en octosíl·labs ho fa en hendecasil·labs, amb rima assonant en el vers tercer i sisè.

#### I.3.4.4 «Cor final» (fragment del cant XII)

A continuació ens fixarem en el «Cor final». Atesa la llargada del poema, que és força més sintètic que els altres cants analitzats anteriorment, els procediments de traducció que esmentarem també seran més reduïts, ja que hi ha poc text per fer-ne una anàlisi més exhaustiva. En aquest cas, però, hem trobat sobretot *compensacions*, *condensacions*, *amplificacions* i *modulacions*. S'ha de tenir en compte, abans de començar, que es tracta del cor final del poema, que donava per tancat el llibre (recordem que l'epíleg de «Los dos campanars» va aparèixer a la versió de 1901, per tant, Llobart ja no va veure'l publicat a *Canigó*).<sup>115</sup>

En conjunt, la traducció segueix fil per randa el contingut del text original i, de fet, hi ha molta més *traducció literal* que en d'altres cants, suposem perquè Llobart era conscient que es tractava del cor de cloenda del poema. Vegem-ho amb els exemples de cadascun dels mecanismes de traducció esmentats anteriorment. Començarem per les *compensacions*, que són les més habituals en les traduccions de Llobart, concretament en trobem una al segon vers del «Cor Final» (v. 426).

Text original:

que altívola és, que forta al despertar!;

Text traduït:

¡Qué fuerte al despertar! ¡Oh, qué altivéz!

En aquest cas, es veu clarament el canvi de lloc dels elements del vers. També, però, hi ha dos recursos traductològics més. El primer és l'*amplificació*, en aquest cas de la interjecció «Oh», per donar més èmfasi al text i el segon és la *transposició*, per tant, el canvi de categoria gramatical, en aquest cas d'adjectiu («altívola») a substantiu («altivéz»).

---

<sup>114</sup> VIDALI ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes», op. cit., p. 9.

<sup>115</sup> Sí que el va poder llegir, però, al volum *Pàtria* (1888).

El segon mecanisme del qual deixarem constància és la *condensació*, el segon per ordre de rellevància dins de la traducció. La trobem, per exemple, al primer vers de la darrera estrofa (v. 441).

Text original:

Avant: per monts, per terra i mars no et pares,

Text traduït:

Avanza en tierra y mar! trono menguado

En aquest moment del poema, Llobart intenta resumir les paraules de Verdaguer per poder avançar-se al vers següent, per això insereix «trono menguado», perquè en català diu «ja t'és petit per trono el Pirineu». Aquest vers marca l'inici del següent procediment de traducció emprat pel poeta valencià: l'*amplificació*, ja que la trobem en els versos 442-444.

Text original:

ja t'és petit per trono el Pirineu, / per ésser gran avui te despertares / a l'ombra de la Creu.

Text traduït:

El Pirineo es ya á tu excelsitud; / Para ser hoy más grande, has despertado / A la divina sombra de la Cruz.

En aquest cas, doncs, els elements subratllats són les addicions que Llobart fa al text de sortida per fer entendre més bé el missatge als lectors del text meta. De fet, en aquest cas, es tracta de mots emfasitzadors, perquè no incideixen a l'entesa del missatge, però sí al matís de grandiositat.

Finalment, pel que fa a la forma, es tracta d'un poema de quatre quartets decasíl·labs amb rima consonant A'BA'B «i una darrera estrofa similar, però acabada, per èmfasi, amb un hexasíl·lab».<sup>116</sup> La traducció, en canvi, està distribuïda en cinc quartets hendecasíl·labs amb rima consonant als versos imparells i assonant als parells.

---

<sup>116</sup> VIDALI I ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes», op. cit., p. 9.

#### I.3.4.5 «La Cruz de Canigó» (traducció de la primera part del cant XII)

Aquesta traducció, que consta de la primera part del cant dotzè, des de l'inici fins als quatre primers versos del parlament dels mojos de Banyoles, v. 1-204, p. 370-377 del volum de *Totes les obres, poemes llargs. Teatre*, s'ha trobat a la «Calaixera Verdaguèria» del Fons de Reserva de la BC. De fet, és un dels fragments que Casacuberta esmenta que veié al febrer de 1946 a casa de Ramon Andrés Cabrelles. Es tracta de la publicació *Aparisi, semanario político literario* (València), núm. 2, de 7 d'agost de 1887. La segona part del cant no s'ha pogut localitzar i després de fer una estada de recerca a l'hemeroteca de València i a la Biblioteca Valenciana, no en vam obtenir cap resultat.

Els procediments de traducció més habituals en aquesta traducció de Constantí Llobart són la *compensació* i l'*amplificació*. El primer recurs és força emprat en traducció poètica, perquè d'aquesta manera el traductor es cenyeix més als imperatius mètrics i de rima del text original. D'altra banda i per no perdre cap matís de significat, moltes vegades recorre al mecanisme de l'*amplificació* per incloure encara més informació, que mai és transcendent per al contingut del poema.

Vegem-ne alguns exemples, primer de tot dels dos recursos esmentats a l'apartat anterior (v. 5-8).

Text original:

La nuvolada obscura, / mortalla immensa d'un gegant difunt, / abrigo ja l'altura, / apagant d'una a una les estrelles;

Text traduït:

El oscuro nublado, / Mortaja inmensa de un gigante és, / Con la que el firmamento encapotado / Vá, una á una, apagando sus estrellas;

En aquest fragment trobem tres mecanismes diferents: el primer, il·lustrat amb un subratllat simple, és la *compensació*, per tant, el canvi de lloc dels elements d'una frase sense que aquesta en perdi el sentit. Veiem que els mots traduïts són els mateixos, però que el lloc on estan distribuïts a la traducció varia, potser per imperatius mètrics. En segona instància, trobem una *omissió*, marcada amb un doble subratllat només en el text original, i és que l'adjectiu «difunt» Llobart no el va tenir en compte. En tercer lloc, i marcat amb un subratllat més fort, trobem

L'*amplificació*, en el primer cas d'un vers sencer, que com que en el primer vers ja es parla d'una nuvolada obscura, és evident que el firmament estarà ennovulat, per tant, una inserció més de significat que no altera el contingut del text global. I, al vers següent, la inserció, també d'un verb («vá»), que en el text original ja se sobreentén.

Passem ara a considerar els recursos que no són tan emprats però que també són rellevants per a l'anàlisi de la traducció. Es tracta de la *modulació* i la *condensació*.

Un exemple força il·lustratiu del primer cas és el que trobem al fragment següent (v. 35-37):

Text original:

Però la Creu nos guia: / de nostra companyia / ni de nostres cabells no en caurà un;

Text traduït:

Mas si la cruz nos guía, / A ninguno de nuestra compañía, / Ni uno de sus cabellos caerá:

Aquí hi ha dos exemples de *modulació*: el primer és el marcat a l'adverbi «si», per tant fa passar una frase que en el text original estava feta en present d'indicatiu a condicional, per tant, el sentit canvia, perquè denota que no estan segurs que la creu els guiï i només podran aconseguir els seus objectius si ella els guia. En canvi, el sentit en català és que el seu desig és ferm. El segon cas és també una *modulació* perquè transporta una frase afirmativa a negativa. Cal recordar que el text de sortida fa la frase negativa un vers més avall, però el d'arribada la fa ja al vers anterior.

Per al segon dels mecanismes de traducció, cal que ens fixem en els v. 48-50.

Text original:

nostra muntanya és presa / al so d'himnes monàstics i cantúries / de cent campaneries al repic.

Text traduït:

Presas es nuestra montaña, / Al son de himnos monásticos, / Y de campanas cien á los repiques.

En el primer dels casos subratllats, tornem a trobar el procediment de la *compensació*, perquè la distribució dels mots entre una i altra llengua és diferent. En segon lloc, trobem la *condensació*, per tant, la reducció d'informació del text de sortida

sense que el text d'arribada en perdi cap matís. En aquest cas trobem que «cantúries» i «campanaries» s'han reduït a «campanas», sense que això influeixi en el text resultant.

Abans d'acabar amb l'anàlisi traductogràfica d'aquest fragment, cal deixar constància que Llobart no va traduir igual sintagmes idèntics. Prenem en consideració els v. 9-10 i 39-40.

Text original:

mes nos guia la Creu més alta que elles; / en nom de Déu, amunt!

sense que Déu ho vulla. / En nom de Déu, amunt!

Text traduït

Mas nos guia la cruz más alta que ellas: / En el nombre de Dios, arriba pues.

Hoja de árbol se mueve: / En nombre, pues, de Dios, arriba ya.

Pel que fa a la forma, Verdagner utilitza l'estrofa anomenada silva (combinació mètrica en què alternen versos hexasíl·labs i decasíl·labs distribuïts de manera arbitrària amb rimes que no segueixen un esquema determinat i amb la possibilitat de trobar-hi versos blancs). En tots els casos, Llobart tradueix el cant en heptasíl·labs i hendecasíl·labs.

El «Cor de Monjos, sota la muntanya» està distribuït en deu versos amb rima consonant i alternança de versos decasíl·labs i hexasíl·labs 6a', 10B, 10A', 10B, 6c', 10D, 6c', 10E', 10E', 6d. En el cas de la traducció, Llobart fa servir una estrofa de deu versos, com Verdagner, però els quatre primers els fa hendecasíl·labs, el cinquè heptasíl·lab i els cinc darrers hendecasíl·labs i amb rima, en la primera estrofa, assonant, i a la resta consonant amb l'esquema A'BA'B C'DC'E'E'D.

El «Cor de Fades, dalb» —també de deu versos— està distribuït de forma semblant i combina versos decasíl·labs i hexasíl·labs amb l'esquema 10A', 10B', 10A', 6b', 10C', 6c', 10D, 10E', 6e', 10D. La traducció conté dotze versos —l'original comptava amb deu— alternant versos hendecasíl·labs i heptasíl·labs i bàsicament rima assonant excepte els dos primers versos senars (11A', 11B', 11A', 11B', 11-, 11C', 7d', 7c', 11D', 7e', 7d', 11E').

El «Cor de monjos», de rima consonant, conté vint versos 10A', 10B', 10A', 10B', 6c', 10B', 10C', 10D', 6d', 10E', 6e', 10F', 6f', 10D', 6g', 6g' 10H, 6i', 6i', 10h. El poeta valencià ho resol amb vint-i-quatre versos, quinze dels quals són hendecasíl·labs i nou heptasíl·labs amb cap tipus de pauta mètrica regular.

El «Cor de goges» està distribuït en catorze versos onze dels quals són decasíl·labs i tres hexasíl·labs, amb l'esquema següent: 10A', 10B, 10A', 6a', 10B, 6c', 10D, 6c', 10-, 10D, 10E', 10F, 10E', 10F i la traducció combina, com en els altres casos, vint-i-un versos, nou dels quals hendecasíl·labs i dotze heptasíl·labs. Pel que fa a la rima, Llombart no segueix cap esquema regular.

El «Cor de monjos» està format per vuit versos decasíl·labs i vuit d'hexasíl·labs amb rima consonant (10A', 10B, 6a', 10B, 6c', 10A', 6b, 6c', 6d', 10D', 10B, 6e', 6e', 6f, 10D', 10F). La traducció conté 16 versos en rima assonant i està formada per set heptasíl·labs i nou hendecasíl·labs (7a', 11B', 11A', 11B', 7c', 11D', 11C', 7f, 7d', 11F', 11D', 7g', 7-, 7g', 11-, 11G').

«La Goga de Mirmanda» també està formada per dinou versos decasíl·labs i hexasíl·labs de rima consonant (10A', 6b, 10A', 10A', 6b, 10C', 10B, 10D', 6c', 6d', 6e, 10D', 6d', 10E, 6g', 10G', 10H, 10G', 6h). Llombart ho tradueix en 20 versos combinant heptasíl·labs i hendecasíl·labs sense rima regular.

«Los monjos del Monestir del Camp» té vint versos entre decasíl·labs i hexasíl·labs amb rima consonant 10A', 10B', 6b', 6a', 10A', 10B', 10C', 10C', 6d', 10D', 10E, 6f, 6d', 6f, 10E, 10G', 10H, 10G', 6g', 10H. La traducció compta amb 22 versos, 9 d'heptasíl·labs i 13 d'hendecasíl·labs amb rima irregular, coincident, en alguns casos, amb l'original.

«La goja de Galamús» té onze versos amb rima consonant 10A', 10B, 6a', 6a', 10B, 6a', 10C, 6a', 10C, 6-, 10C. La traducció consta de setze versos distribuïts d'aquesta manera: quatre versos heptasíl·labs, un hendecasíl·lab, un altre heptasíl·lab, un hendecasíl·lab, un heptasíl·lab, un hendecasíl·lab, tres heptasíl·labs, un hendecasíl·lab, dos heptasíl·labs i un hendecasíl·lab. Els versos tenen rima irregular i coincideix, en alguns casos, amb l'original.



«L'ermità de Galamús» conté dotze versos, amb rima consonant 6a', 6b', 6a', 6-, 6b', 6c', 10B', 6d', 10C', 10D', 10E, 6f', 6e', 10F', 6f', 6e. La traducció —de 16 versos— comprèn deu heptasíl·labs i sis hendecasíl·labs amb vers de rima irregular.

«La fada de Ribes» té vint versos hexasíl·labs i decasíl·labs en rima consonant 6a', 6b, 10a', 6c', 10B, 10c', 10D, 10C', 6e', 10D, 6e', 10F', 6d, 6f', 6d, 10G', 6g', 6h, 10G', 6h. La traducció consta de vint-i-cinc versos —l'original de 20—, sis dels quals són hendecasíl·labs i la resta heptasíl·labs. S'hi poden trobar algunes rimes consonants que són coincidents amb l'original.

«Oliba» té 16 versos en rima consonant 10A', 6a', 10B, 10A', 10B, 10C', 6d', 6c', 10D', 6e, 10C', 10E, 10F', 6b, 10F', 10B. La traducció està distribuïda en 21 versos, nou hendecasíl·labs i dotze heptasíl·labs. Els versos 9 i 11 tenen rima consonant, així com el dinovè i el vintè. Els altres, són escrits en vers lliure.

«La de Fontargent» és un sextet amb rima consonant que coincideix amb l'esquema 6a', 6b', 10C, 6a', 6b', 10C. La traducció té la rima lliure, però amb l'excepció dels versos 5 i 8, que rimen consonànticament. En aquest cas, Llombart utilitza una octava i la distribueix en quatre versos heptasíl·labs, un hendecasíl·lab, un altre heptasíl·lab i els dos últims, hendecasíl·labs.

«L'ermità de Meritxell» és una composició de 14 versos amb rima consonant 10A', 6a', 10B, 10C', 10D', 10C', 6b', 6e', 10D', 10E', 10D', 10D', 6f', 10F'. El traductor castellà hi insereix un vers més i la presenta en rima consonant 11A', 7a', 11B, 11C', 11A', 11C', 7b, 11E', 11F', 11E', 7-, 7f', 11F', 11G', 11G'.

«Les fades de Roses i Banyoles» és una octava amb rima consonant 10A', 6a', 10B', 6b', 10C', 10D, 10C', 6d. La traducció consta de nou versos que fan les mateixes combinacions sil·làbiques que en altres fragments de poema (dos de 7, dos d'11, 7, tres d'11 i l'últim de 7). Pel que fa a la rima, hem trobat una combinació d'assonant i consonant (-A'B'B'a'CD'Cd').

«Los monjos de Banyoles». En aquest cas, només farem l'anàlisi dels quatre primers versos de la composició, perquè són els únics que ha traduït Llombart. A l'original trobem que els quatre versos són decasíl·labs amb rima consonant A'B'B'A'. Llombart, que també tradueix aquesta part en el mateix metre —en hendecasíl·labs—, no presenta cap rima.

## **I.4 Jerónimo López de Ayala-Álvarez de Toledo i del Hierro, comte de Cedillo (Toledo, 1862 - Roma, 1934)**

### **I.4.1 Biografia**

Jerónimo López de Ayala-Álvarez de Toledo i del Hierro, comte de Cedillo, vescomte de Palazuelos, marquès de Villanueva del Castillo i baró d'Hermoro, va néixer a la ciutat de Toledo el dia 4 de desembre de 1862. Els seus pares foren Luis López de Ayala Álvarez de Toledo y Dusmet,<sup>117</sup> comte de Cedillo, i Buenaventura del Hierro y Barrera, filla dels vescomtes de Palazuelos.<sup>118</sup>

Segons les biografies consultades,<sup>119</sup> sembla que l'ambient familiar de López de Ayala era molt devot i tradicional, i fins i tot el seu pare era el cap dels carlins de Toledo.<sup>120</sup> D'altra banda, segons les *Memorias de casi una sesentona*,<sup>121</sup> a casa seva s'hi solien reunir intel·lectuals i artistes, fet que sens dubte va influir en la formació del futur traductor de Verdaguer.

Quan tenia nou anys d'edat va morir la seva mare i, al cap de quaranta-cinc dies, el seu avi matern, que era vescomte de Palazuelos. La mort d'aquest últim va fer que n'heretés el títol immediatament. És per això que les seves primeres obres les signà com a «Vizconde de Palazuelos» i no pas com a «Conde de Cedillo», ja que en fou més tard (després de la mort del seu pare, que va tenir lloc el dia 12 de gener de 1896).

---

<sup>117</sup> Fou el fill gran de la comtessa de Cedillo i després es convertí en el quinzè comte de Cedillo. Va néixer a Madrid el 9 de març de 1833 i morí a la mateixa ciutat el 12 de gener de 1896. Es va casar amb Buenaventura del Hierro y Barrera el 24 de setembre de 1854, a la capella del Palacio Arzobispal. Vegeu LÓPEZ DE AYALA Y DEL HIERRO, Ramona. *Memorias de una casi setentona*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2003, p. 14.

<sup>118</sup> Per a més informació sobre la família d'aquest personatge, vegeu VILARDELL, Laura. *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*. Treball de recerca de Doctorat inèdit, llegit a la Universitat de Vic el dia 11 de febrer de 2011, p. 8-12.

<sup>119</sup> QUÍLEZ, Silvio. *El Conde de Cedillo: ensayo biográfico y nota bibliográfica*. Madrid: Cleto Vallinas, 1925; CASTAÑEDA, Vicente. *El Conde de Cedillo. Bio-bibliografía*. Madrid: Tip. de Archivos, 1934; *Memorias de una casi setentona*, op. cit. en la n. 117 i *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991.

<sup>120</sup> Ho deixa ben clar Ramona López de Ayala en el seu llibre: «Tots eren partidaris acèrrims de Don Carlos, així també pensaven els meus pares i a nosaltres ens educaren en aquest ambient.» (Op. cit. supra, p. 89).

<sup>121</sup> Op. cit. en la n. 117.

Més endavant, el dia 8 de desembre de 1885 es va casar amb María Dolores de Morenés y de García-Alesson,<sup>122</sup> filla de Carles de Morenés i de Tord,<sup>123</sup> baró de les Quatre Torres,<sup>124</sup> i María Fernanda García-Alesson y Pardo de Rivadeneyra, sisena comtessa de l'Asalto i cinquena baronessa de casa Davalillo.<sup>125</sup> Tot just després de casar-se, el matrimoni establí la seva residència a Tarragona, durant gairebé una dècada i va tenir dues filles, María Josefina<sup>126</sup> i Constanza —aquesta última, posteriorment, es casà amb el seu cosí, el marquès de Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala.<sup>127</sup>

Pel que fa a la seva formació, als nou anys entrà intern al Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, dels jesuïtes, a Urduña (Biscaia).<sup>128</sup> Va estudiar-hi primària durant el curs 1872-1873, primer de batxillerat entre 1873 i 1874 i segon de batxillerat en el curs següent.

Després d'aquests anys i a causa de la tercera guerra carlina, el seu pare va decidir d'enviar-lo, també com a intern, al Colegio de Santo Domingo d'Oriola (Orihuela) —regit també per la Companyia de Jesús— durant els cursos 1875-1876 i

---

<sup>122</sup> Vegeu ROVIRA GÓMEZ, Salvador. «Els Morenés vuitcentistes». *Paratge*, núm. 22 (2009), p. 33. Malgrat que el seu nom era María Dolores, el seu nét, José Luis Pérez de Ayala, l'anomena María de Morenés.

<sup>123</sup> Nascut a la Nou de Gaià (Tarragonès).

<sup>124</sup> Fou senador per la província de Tarragona entre les legislatures 1876-1877, 1877, 1884-1885 i 1891-1893.

<sup>125</sup> Vegeu LODO DE MAYORALGO, José Miguel. «Los Pickman y la Cartuja de Sevilla». *Hidalguía* [Madrid], núm. 186 (setembre-octubre de 1984), p. 656.

<sup>126</sup> Malgrat que José Luis Pérez de Ayala, el seu fill, l'anomenés «Josefina», Jerónimo López de Ayala, el seu pare, la designava «María Josefina» en un poema que li dedicà al seu llibre *Ocios Poéticos*. Toledo: Sebastián Rodríguez, Impresor, 1925, p. 7.

<sup>127</sup> Va néixer a Segòvia l'any 1893 i va morir a la mateixa ciutat l'any 1978. Es va doctorar en Dret i Filosofia i Lletres per les Universitats de Madrid i Salamanca. També fou catedràtic d'Història d'Espanya i d'Art a les Universitats de Madrid, València i Navarra. A més de la seva coneguda i rellevant faceta d'historiador, fou també poeta. De fet, es considera una peça clau en l'estudi de la història de l'art espanyol. Per a més informació sobre el personatge, vegeu la pàgina web del Ministeri de Cultura del Govern d'Espanya [En línia]. Disponible a: <www.mcu.es> [Darrera consulta: 12 de maig de 2011]. Al llibre *Ocios Poéticos*, el comte de Cedillo li dedicà un poema: «A mi querido sobrino el marqués de Lozoya» // Yo te quiero decir, Juan de Contreras, / que de las buenas partes el concierto / que por dote te cupo, augurio cierto / fue para ti de dichas verdaderas. // Tú laboras feliz, oras y esperas, / libre estás de borrascas en tu puerto, / y en letras y artes y en historia experto / por ellas llegarás donde tu quieras. // Y demás desto, la castiza Musa, / la Musa de Berceo y Santillana / que a otros ingenios su favor rehusa, / al invocarla tú, surgió loanza, / te proclamó su verbo y sonriente / con un beso de amor selló tu frente. // Noviembre de 1922.»

<sup>128</sup> Aquest va ser un cop dur per Ramona, la seva germana, ja que estaven molt units, però veia que era una manera de progressar per a ell. Vegeu *Memorias de una casi setentona*, op. cit., p. 118.

1878-1879. El títol de batxillerat li va atorgar l'Institut de segon ensenyament d'Alacant, on devia estar adscrit aquell centre.

Després del fracàs de no entrar ni a l'escola d'Enginyers de Camins ni a l'Academia de Caballería de Valladolid,<sup>129</sup> López de Ayala va endinsar-se en el món de la intel·lectualitat de l'època. Entre 1880 i 1885 va estudiar a l'Escuela Superior de Diplomática, on es formà com a historiador, arqueòleg, bibliotecari i arxiver i després ingressà a la Universidad Central de Madrid per obtenir el grau d'Arxiver, Bibliotecari i Antiquari (1882) i, tres anys més tard, el de Filosofia i Lletres. Cal deixar constància que entre 1883 i 1885, a més d'estudiar, va treballar a la Biblioteca provincial de Toledo, després a la Biblioteca Nacional de Madrid i més tard a l'Escuela Superior de Diplomática en què exercia de professor auxiliar de càtedres i on va impartir Història de les Belles Arts. Un any després, es va doctorar en Filosofia i Lletres, amb una tesi titulada *Los Concilios de Toledo*, amb una qualificació d'excel·lent, que va sortir publicada dos anys més tard a Barcelona. D'entre els professors que van marcar-lo en aquesta etapa destaquen Juan de Dios de la Rada y Delgado,<sup>130</sup> Manuel Bartolomé Cossío<sup>131</sup> i Marcelino Menéndez y Pelayo. D'aquest últim, anys més tard, va manifestar que se'n sentia deixeble.

De la conversa que vàrem mantenir amb el seu nét, José Luis Pérez de Ayala, el dia 27 de juliol de 2009, s'ha de destacar un aspecte que va remarcar molt: la vocació de servei a la societat, de compartir allò que ell sabia amb altres conciutadans seus. Segons el seu nét, no era un home mesquí, ni tampoc egoista, sinó que sempre pensava en el proïsme. Prova d'això és no només tots els llibres

---

<sup>129</sup> Vegeu *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, p. 13-14.

<sup>130</sup> (Almeria, 1827 - Madrid, 1901). Fou arqueòleg i escriptor. Es doctorà en dret i va entrar al cos d'arxivers. Va ser catedràtic de l'Escuela de Diplomática i més endavant en fou el director. També fou catedràtic de Disciplina eclesiàstica a la Universidad Central, president de la Comissió tècnica del Centenari del descobriment d'Amèrica, senador, acadèmic de la Real Academia de la Historia, etc. Encara que estigui gairebé oblidada, també cal destacar la seva vessant poètica i literària, tot i que pel que més se'l recorda és per la seva labor com a erudit. Vegeu *Enciclopedia Espasa*, s.v. *Rada y Delgado*. Fou una de les persones que més influència tingueren a l'hora d'incentivar els estudis arqueològics del comte de Cedillo.

<sup>131</sup> (Haro, 1858 - Colla de Mediano, Madrid, 1935). Pedagóg, deixeble de Giner de los Ríos. Estudià dret a Madrid, fou professor de Pedagogia a la Universitat de Madrid i a la Institución Libre de Enseñanza, i dirigí el Museo Pedagógico de Madrid durant 45 anys. Escriví *La enseñanza primaria en España* (1897). Vegeu *Enciclopèdia Espasa*, s.v. *Bartolomé Cossío*.

que va publicar sobre descobriments històrics i artístics que va fer de la província de Toledo, sinó que també la traducció de *Canigó*, pel que declara ell mateix, la va fer per tal que en poguessin gaudir tant com ell els espanyols que no coneixien el català.

Pel que fa al seu vessant acadèmic, el comte de Cedillo va ser membre de número de la Real Academia de la Historia (RAH), tot i que gràcies a l'arxiu d'aquesta institució ubicat a Madrid, s'ha descobert que abans en fou acadèmic corresponent, gràcies a la proposta del seu amic i mestre, Juan de Dios de la Rada i Delgado, a més de Francisco Fernández González i Fidel Fita, feta a la sessió del dia 7 de desembre de 1888.<sup>132</sup> Va ser elegit membre corresponent el 4 de gener de l'any següent. No obstant això, fins al 2 de desembre de 1898 no va ser nomenat acadèmic de número, presentat per Eduardo Saavedra, Eduardo de Hinojosa i Juan Catalina García. Va llegir el preceptiu discurs d'entrada, titulat *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las comunidades*, a la sessió del dia 23 de juny de 1901. Va ser respost per Juan de Dios de la Rada y Delgado.<sup>133</sup> Com tots els altres membres de la institució, es va convertir en col·laborador habitual del *Boletín de la Real Academia de la Historia*.<sup>134</sup> També fou secretari interí de la RAH<sup>135</sup> i bibliotecari interí d'aquesta institució.<sup>136</sup>

Fou soci fundador de la Sociedad Española de Excursiones, juntament amb Enrique Serrano Fatigati —com a president— i Adolfo Herrera —vocal— i director del seu *Boletín*<sup>137</sup> des del primer número (datat de l'1 de març de 1893) fins al dia 1 de febrer de 1900.<sup>138</sup> També en fou secretari des de l'inici fins a la seva mort, el 15

---

<sup>132</sup> Vegeu document número 4 de l'expedient de Jerónimo López de Ayala y del Hierro de l'arxiu de la Real Academia de la Historia.

<sup>133</sup> Vegeu *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las comunidades*. Madrid: Imp. de los hijos de M. G. Hernández, 1901.

<sup>134</sup> Vegeu *El Conde de Cedillo. Ensayo biográfico*, op. cit. a la n. 119, p. 41, i sobretot *El Conde de Cedillo. Bio-bibliografía*, op. cit. a la n. 119, p. 9-38.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Vegeu CASADO, Daniel. *José Ramón Mélida* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006) «La aparición de este boletín hay que relacionarla con la Exposición Histórica Europea, celebrada para conmemorar el centenario del descubrimiento de América, y el desencadenamiento de una promoción del mundo editorial español.» (p. 112, n. 533).

<sup>138</sup> Vegeu la nota que va sortir a la «Sección oficial» del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 8 (gener de 1900), p. 24, en què s'explica el següent: «Obligado por muchas de sus ocupaciones, ha dejado el Sr. Conde de Cedillo la dirección de este BOLETÍN, que con tanto amor ha ejercido cerca de cinco años, mereciendo el aplauso unánime de sus consocios.»

de març de 1934.<sup>139</sup> Excursionista convençut, va col·laborar moltíssim a la publicació d'aquesta societat i, fins i tot, a la necrològica que se li dedicà al butlletí de l'associació es recordava que «la vocación de D. Jerónimo López de Ayala era fundamentalmente de excursionista. Acaso no haya en su vida —fuera de sus calidades de cristiano y de caballero— una directriz más constante». Sembla ser que aquest motiu i el de la devoció a l'església catòlica foren els causants que el comte de Cedillo traduís *Canigó*.

Una altra de les institucions a les quals va pertànyer i de la qual se sentia orgullós, era la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (RABLB). Si bé fins fa ben poc la relació del polifacètic toledà amb aquesta institució era dubtosa, ara podem assegurar que en formà part, perquè gràcies a les investigacions de Margalida Tomàs, se n'ha trobat l'expedient.<sup>140</sup>

López de Ayala no només va formar part d'institucions, sinó que també en va restaurar una, concretament la Real Hermandad de Infanzones de Illescas, l'any 1925. Pel que s'ha pogut investigar,<sup>141</sup> es tracta d'una reial germandat amb origen remot, ja que des del segle XIV hi ha documentació sobre aquesta entitat.

No es pot deixar de banda el fet que el traductor de Verdaguer fou un aristòcrata, i, com a tal, tenia un seguit de càrrecs vinculats al seu estatus nobiliari, entre els quals destaca cavaller de l'Orde Militar de Santiago, conseller dels Ordes militars fins a 1914 i, també «vocal de la comisió permanente de l'Orden de Santiago».<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Per a una informació més detallada, vegeu *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, p. 19-20.

<sup>140</sup> Agraïm l'amabilitat de Margalida Tomàs que, en comunicació personal, em va facilitar l'expedient de Cedillo. Vegeu op. cit. supra, p. 21-22. També apareix a MASSOT, Josep; MOLAS, Pere; DURAN, Eulàlia. (dirs.) *Diccionari d'Acadèmics de Bones Lletres*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres; Fundació Noguera, 2012, s.v. *Jerónimo López de Ayaña*.

<sup>141</sup> Per a una síntesi més actual sobre aquesta associació, vegeu FUERTES DE GILBERT ROJO, Manuel. *La nobleza corporativa en España: nueve siglos de entidades nobiliarias*. Madrid: Hidalguía, 2007, p. 286-290.

<sup>142</sup> «Vengo en nombrar Consejero de las Ordenes militares, en la vacante por haberle sido admitida la dimisión de dicho cargo á D. Carlos de Andrade y de las Fuentes, á D. Jerónimo López de Ayala y del Hierro, Conde de Cedillo, Caballero profeso del Hábito de Santiago. Dado en Palacio á primero de Junio de mil novecientos ocho». Vegeu *Gaceta de Madrid*, núm. 155, 3 de juny de 1908, p. 1068.

Toledo fou molt més que la ciutat que va veure néixer el comte de Cedillo. Es va convertir en la seva gran passió i en l'eix vertebrador de la recerca de López, que van culminar en la tesi doctoral titulada *Los Concilios de Toledo* i llegida l'any 1888, així com també en el discurs de recepció a la RAH, *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las Comunidades*. Tanmateix, el seu gran estudi històric fou *El Cardenal Cisneros Gobernador del Reino*, que ocupà tres volums.<sup>143</sup> En aquest sentit, convé recordar que va ser designat candidat, per reial decret de 13 de maig de 1903 del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, per confeccionar un catàleg monumental de la província de Toledo i el dia 12 de desembre de 1903 la Diputació Provincial de Toledo va atorgar-li el títol de Cronista de Toledo i la seva província. Va elaborar *Toledo Guía Artístico-práctica*<sup>144</sup> i, segons el seu nét, José Luis Pérez de Ayala, dels 205 treballs que va publicar, 62 pertanyen a Toledo, és a dir, una tercera part, aproximadament.

La mort del comte de Cedillo es va produir el dijous 15 de març de 1934, mentre estava de peregrinació a Roma amb la seva esposa, en una romeria espanyola amb motiu del jubileu de l'Any Sant i de la canonització de la Mare Sacramento (que es va celebrar des del dia 26 de febrer fins al 14 de març de 1934).<sup>145</sup> La premsa madrilenya del moment, com ara *La Época*,<sup>146</sup> *ABC* o *El Siglo Futuro* recollien la notícia. També se'n féu ressò *El Castellano*, de 16 de març de 1934. El *Boletín* de la Sociedad Española de Excursiones va dedicar una pàgina sencera a qui fou el seu soci fundador. Com a dada curiosa, cal apuntar que gairebé tots els diaris que parlaren de la mort de l'historiador feren referència a la seva traducció al castellà de *Canigó*, de Verdaguer, amb una excepció, *ABC*, que no l'esmentà. A Catalunya només en parlà *La Vanguardia*,<sup>147</sup> però no pas per donar-ne notícia, sinó per informar sobre la vacant que es produí a la Real Academia de la Historia arran de la seva mort i la proposta d'ocupar-la Gregorio Marañón Posadillo.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> Madrid: Real Academia de la Historia, 1921-1928.

<sup>144</sup> Toledo: Imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos, 1890.

<sup>145</sup> Vegeu l'article sense signar «Peregrinaciones en 1934». *ABC*, 17 de gener de 1934.

<sup>146</sup> Vegeu l'article anònim «Muerte del Conde de Cedillo». *La Época*, 15 de març de 1934.

<sup>147</sup> ANÓNIM. «El doctor Marañón propuesto para académico de la Historia», 24 de maig de 1934.

<sup>148</sup> Vegeu l'article sense signar «Vida cultural. El Doctor Marañón en la Academia de la Historia». *La Vanguardia*, 26 de maig de 1936. Gregorio Marañón dedicà unes paraules al comte de Cedillo durant el seu discurs de recepció «Empezó el doctor Marañón dedicando un sentidísimo recuerdo y

#### I.4.1.1 La relació amb Jacint Verdaguer

Jacint Verdaguer fou un dels escriptors més lloats per López de Ayala. Valgui com a il·lustració el text següent:

Verdaguer es mi poeta preferido (bien lo saben muchos de mis amigos y lectores); en su loor he escrito repetidas veces y tributo de mi admiración a Verdaguer fué la traducción que en prosa y verso trabajé y publiqué, muchos años há, del bellissimo poema *Canigó* (*Canigó. Leyenda pirenaica del tiempo de la Reconquista. Versión seguida de notas y apéndices. Madrid, 1898*), una de las más excelsas producciones del poeta.<sup>149</sup>

Hi ha moltes altres declaracions on Cedillo expressa el seu afecte per Verdaguer, mantingut al llarg de tota la vida del toledà. Ell mateix explicà, a la necrològica de Verdaguer publicada a *Catalunya Artística*, com va començar a endinsar-se en la literatura del poeta català:

Colegial era yo aún cuando una lectura parcial de *La Atlántida*, que entonces vislumbré más que entendí, me cegó de admiración; estudiante de la Universidad, cuando la lectura de los *Idilios* y de *Canigó* convirtióme en devoto incondicional del poeta. Lecturas sucesivas, afinidades de gusto literario y una franca conformidad de ideas y sentimientos labraron profunda huella en mi ánimo, é hicieron que el cantor de los mares, de las montañas, de los continentes sumergidos, de los místicos amores, de las glorias patrias, de las gestas y tradiciones medioevales fuera definitivamente *mi poeta*, el poeta á quien debí las más hondas y duraderas emociones estéticas, el poeta que en mi librería estuvo siempre al alcance de la mano.

En el mateix article, Cedillo, també dedica un text breu a parlar de l'inici de la seva relació intel·lectual i ho fa en aquests termes:

Mi devoción por Verdaguer fué silenciosa largos años. Nuestra comunicación intelectual vino más adelante, cuando el ilustre vate apuraba con cristiana ecuanimidad el cáliz de la amargura, cuando en el crisol de la tribulación se aquilataba su alma. En nuestras múltiples entrevistas, ora en aquella modesta vivienda de la calle de Aragón, ora recorriendo con delectación arqueológica las calles de la antigua Barcelona, ora en mi casa de Madrid, rodeados de libros y papeles viejos; lo mismo cuando le leía mi traducción de *Canigó* que en su gran bevolencia estimaba casi perfecta [...].<sup>150</sup>

---

un elocuente elogio a su antecesor don Jerónimo López de Ayala, conde de Cedillo.» En el seu discurs d'entrada, recollit a la seva obra *Las mujeres y el Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Talleres Espasa-Calpe, 1936, p. 5-7, Marañón destaca la seva faceta com a historiador i membre de la Sociedad Española de Excursiones, així com el seu amor per Toledo.

<sup>149</sup> *Ocios poéticos*, op. cit., p. 140, n. 26.

<sup>150</sup> LÓPEZ DE AYALA Y DEL HIERRO, Jerónimo. «Verdaguer ha muerto; honremos su memoria...». *Catalunya Artística*, núm. 105 (19 de juny de 1902), p. 399.



L'epistolari conegut de Jacint Verdaguer i el comte de Cedillo està constituït per tretze cartes, de les quals cinc estan publicades a l'*Epistolari de Jacint Verdaguer* i les vuit restants són inèdites.

Cartes publicades a l' <i>Epistolari de Jacint Verdaguer</i>	Cartes inèdites del Fons personal del comte de Cedillo <sup>151</sup> (Totes són de Verdaguer al comte de Cedillo)
12 de novembre de 1896 <sup>152</sup>	
	6 de desembre de 1896
	12 de gener de 1897
	17 de juliol de 1897
octubre de 1897 <sup>153</sup>	
8 de febrer de 1898 <sup>154</sup>	
28 de maig de 1898 <sup>155</sup>	
	4 de juny de 1898
	15 de juliol de 1898
	18 de novembre de 1898
	6 de setembre de 1900
21 d'agost de 1901 <sup>156</sup>	
	4 d'octubre de 1901

La relació entre Jacint Verdaguer i el comte de Cedillo s'inicia just en el moment en què el poeta català es troba immers en el seu conegut drama personal i, doncs, quan ha perdut part del seu prestigi en els cercles intel·lectuals catòlics a causa de l'enfrontament amb el seu mecenes, el marquès de Comillas, i el seu bisbe, Josep Morgades.<sup>157</sup>

La primera carta del toledà és de 12 de novembre de 1896 i l'escriu amb el pretext de tenir més informació sobre el monestir de l'orde de Santiago de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona i la seva poesia titulada «La palmera de Jonqueres» (del llibre *Pàtria*). És obvi, doncs, que va recórrer al poeta de Folgueroles per poder completar l'article que havia de veure la llum durant el mateix any 1896 al *Boletín de*

<sup>151</sup> Es poden consultar a l'annex núm. 3 d'aquest treball. Hem d'agrair l'amabilitat de José Luis Pérez de Ayala, actual comte de Cedillo, que ens les vagi donar a conèixer i ens en vagi facilitar fotocòpia.

<sup>152</sup> EJV, vol. X, p. 62, carta 1253.

<sup>153</sup> Ibídem, p. 147, carta 1302 bis. Única carta, publicada fins ara, de Verdaguer al comte de Cedillo, perquè figura com a prefaci de la traducció de *Canigó*.

<sup>154</sup> Ibídem, p. 171, carta 1319.

<sup>155</sup> Ibídem, p. 207, carta 1342.

<sup>156</sup> EJV, vol. XI, p. 153-154, carta 1464.

<sup>157</sup> Per a una visió de síntesi actual, vegeu *Verdaguer: un poeta per a un poble*, op. cit, p. 93-131.

la *Sociedad Española de Excursiones*, dins de la «Sección de ciencias históricas».<sup>158</sup> A l'última pàgina d'aquest article es troba, en nota, l'explicació de l'origen de la palmera que va inspirar Verdaguer i la destrucció del monestir:

De la ruina del monasterio, algo quedó para las letras, y fué una bellísima poesía del ilustre vate Verdaguer, titulada *La Palmera de Junqueras*, algunas de cuyas estrofas transcribiré aquí, pues la ocasión es oportuna.<sup>159</sup>

En reproduïx, efectivament, les estrofes 10, 11, 12 i 13.<sup>160</sup> I, en el mateix número i volum, però unes pàgines més enllà, trobem la conclusió de l'article (concretament ocupa l'interval de pàgines 172-177). En aquest cas, però, no fa cap més al·lusió al poeta de Folgueroles.

En una altra carta de Verdaguer al comte, del 6 de desembre de 1896, també inèdita, mostrà la seva satisfacció davant del propòsit del toledà de traduir *Canigó*. A més, li donà les gràcies per haver-li tramès la monografia titulada *Santa María de Porqueras*,<sup>161</sup> que fou premiada per l'Associació Literària de Girona.<sup>162</sup> Cal remarcar que la revista quinzenal, titulada *L'Atlántida*, dirigida per Jacint Verdaguer, va publicar una ressenya d'aquest treball, signada amb les inicials R. de C., en què es destaca l'interès de López de Ayala per conèixer aquell racó de Catalunya, fet força insòlit entre persones de Castella:

Apar estrany l'interés que s'ha prés lo senyor Lopez per donar á conéxer una joya de la nostra terra, tan mal mirada y menys respectada de la gent castellana, que's creu que solament es bo 'l seu.

[...]

---

<sup>158</sup> «El monasterio de Junqueras y la parroquia de la Concepción de Barcelona», vol. 4, núm. 47 (1896), p. 147-153.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 153, n. 1.

<sup>160</sup> Vegeu *Pàtria*, p. 342-343.

<sup>161</sup> Girona: Imprenta y librería de Paciano Torres, 1892. Entre els papers de Verdaguer conservats a la Biblioteca de Catalunya hi ha el llibre amb la dedicatòria següent de l'autor: «A Mosén Jacinto Verdaguer, cantor insigne de *La Atlántida* y de *Canigó*, recuerdo de su affmo. El autor» (Verd. 10-VII-8).

<sup>162</sup> Sobre aquesta qüestió, vegeu l'apartat I.4.2 d'aquest mateix treball i «El comte de Cedillo, escriptor» de *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, p. 83-89.

La paciència d'historiayre la demostra clarament lo senyor Lopez, de la manera que exposa 'ls conceptes, tan clars i veraders, qualitat rara en los cronistes d'avuy. Lo llenguatge es clar, castís y exent de fullaraca.<sup>163</sup>

Verdaguer li envià una altra carta (inèdita fins ara), datada de 12 de gener de 1897, en què li donà les gràcies per «las halagueñas frases que se sirve V. dedicar á mi Palmera en su erudito y sabio estudio de Junqueras», que, amb tota seguretat, es refereix a l'estudi esmentat que va publicar al *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* i sembla que el toledà li va enviar. Després, el poeta de Folgueroles també s'excusà per no poder fer-li arribar una fotografia de la palmera, ja que al llegà que no n'havia trobat cap.

Tornant a la relació epistolar, es pot assegurar que abans de la carta de 6 de desembre de 1896 en falta almenys una del toledà, en què devia exposar el seu desig de traduir *Canigó*, ja que en aquesta no només li agrai la tramesa de la monografia artística, sinó que també mostrà la seva satisfacció davant de la proposta de Jerónimo López de Ayala de traduir la seva epopeia.<sup>164</sup>

En carta del 17 de juliol de 1897, el poeta li regracià l'elogi que li féu de «mi Elegia á las victimas del bazar de la Caridad». Això significa que entre aquesta carta i l'anterior hi ha d'haver una altra epístola signada per López de Ayala, que tampoc s'ha pogut localitzar, en què es parlaria d'aquesta elegia, publicada a *L'Atlántida*, núm. 28 (1 de juliol de 1897), p. 10.<sup>165</sup>

La resta de cartes d'entre 1897 i 1901, exceptuant-ne una, tenen com a tema prioritari la traducció de *Canigó* i la recepció i tramesa d'exemplars a persones de l'àmbit de Verdaguer. En canvi, la missiva de 21 d'agost de 1901 és l'agraïment del comte per haver rebut dedicat *Aires del Montseny* i la satisfacció del toledà per ser nomenat membre numerari de la RAH.

---

<sup>163</sup> Vegeu *L'Atlántida*, núm. 15 (15 de desembre de 1896), p. 7.

<sup>164</sup> Per a una visió més aprofundida de les cartes que tracten sobre *Canigó*, vegeu l'apartat «La traducció de *Canigó* a través de l'epistolari entre autor i traductor», de *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, p. 68-76.

<sup>165</sup> Aquest poema, que no fou recollit en cap llibre de l'autor, és reproduïda a VERDAGUER, Jacint. *Poesia*, 2. Barcelona: Proa, 2006, p. 900-902.

#### **I.4.2 El comte de Cedillo, literat**

Els eixos temàtics de la producció del comte de Cedillo es poden classificar en quatre, que concorden perfectament amb els seus interessos: art, arqueologia, història i excursionisme. Per il·lustrar-ho, només cal posar un parell d'exemples, *Los Concilios de Toledo* (1888) o *Jovellanos como cultivador de la historia* (1891).<sup>166</sup> Val a dir que sembla ser que l'atreien tots els temes que en general estiguessin poc tractats, com ara *Santa Maria de Porqueras*, monografia artística publicada l'any 1892 a Girona i guanyadora del Certamen de l'Associació Literària de la ciutat, com s'ha dit, una església que fins aleshores només l'havia estudiada, molt de passada per l'erudit olotí Pere Alsius i Torrent, conegut de Verdaguer.<sup>167</sup>

La major part de l'obra de Cedillo s'inclou en l'assaig erudit desenvolupat a través del format llibre i del format de col·laboració a les publicacions periòdiques. En aquest últim mitjà, val a dir que la seva presència en revistes o butlletins, sobretot madrilenys, va ser força constant. I és que dels 205 treballs que va publicar en vida, 182 són articles, discursos o informes apareguts en revistes molt diverses, però majoritàriament del seu àmbit geogràfic (Toledo i, posteriorment, Madrid). De tots els gèneres que cultivà, el que tractà de forma més escadussera és la poesia: en la seva bibliografia només trobem un sol llibre de versos originals seus, que aplega trenta-nou composicions originals (val a dir, però, que també conté traduccions de Jacint Verdaguer, Miquel Costa i Llobera i Paul Verlaine).

Va deixar inèdites dues obres, publicades pòstumament: *Catálogo Monumental de la provincia de Toledo* —que la Diputació Provincial de Toledo publicà l'any 1959— i el *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo* (1991), que conté un pròleg de l'actual comte de Cedillo, José Luis Pérez de Ayala.

En total, Cedillo va publicar divuit llibres,<sup>168</sup> d'entre els quals els més extensos i rellevants són: *Las Campanas de Velilla. Disquisición histórica acerca de esta*

---

<sup>166</sup> Madrid: Tipografía de Ricardo Fe, 1891.

<sup>167</sup> (Banyoles 1839 - 1915). Fou farmacèutic de professió, tot i que manifestava un gran interès per l'arqueologia i la història. Era col·laborador de *La Renaixensa* i escriví obres com *Assaig històric de la vila de Banyoles* (1872) i *Reseña histórica de Serriñá* (1895). Informació extreta d'*Enciclopèdia Catalana*, s. v.

<sup>168</sup> Vegeu la bibliografia del personatge, confeccionada per Vicente Castañeda, a *El Conde de Cedillo. Bio-bibliografía*, op. cit. a la n. 119, p. 9-38. Reproduït també a l'annex 4 de *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, op. cit., p. 164-172.

*tradición aragonesa* (1886), en què tocà temes històrics relacionats amb la tradició esmentada; *Toledo. Guía artístico-práctica*,<sup>169</sup> que es presenta amb text castellà (de López) i francès (de Charles Docteur) confrontats i inclou un mapa en color de la ciutat; *Jovellanos como cultivador de la Historia* (1891); *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las comunidades* (1901), discurs de recepció de la Real Academia de la Historia i *De mi cosecha* (1910?),<sup>170</sup> un recull de deu articles breus de temàtica molt diversa ordenats cronològicament. També destaquen *Catálogo del Museo del Greco, de Toledo* (1912)<sup>171</sup> i *El Cardenal Cisneros Gobernador del Reino* (1921-1928), presentat en tres volums i que repassa la vida d'aquest personatge històric, que compta amb la col·laboració d'Aureliano de Beruete. L'estil del comte de Cedillo, com el de la majoria dels erudits de l'època, és característic per la quantitat de notes a peu de pàgina amb tot tipus de referències que documenten el text.

#### I.4.3 El comte de Cedillo, traductor

La primera traducció coneguda del comte de Cedillo data de 1876, concretament es tracta de la versió castellana del treball del ja esmentat Pere Alsius i Torrent titulat *Ensaig Històric sobre la vila de Banyoles*, i publicada a la revista *La Controversia*, de Madrid.<sup>172</sup> Aquesta dada és molt significativa perquè evidencia que el primer intent que feu en aquest àmbit fou amb el català com a llengua de partida. Després d'aquesta provatura, ja no tornà a traduir més fins arribar al que es podria qualificar com la seva traducció magna: la versió castellana del poema èpic català *Canigó*, de Jacint Verdaguer, que sortí publicat el 2 de maig de 1898, segons el colofó del volum. No obstant aquesta afirmació, fa falta un matís i és que l'1 d'abril de 1898, López de Ayala publicà, exclusivament per als lectors del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, el fragment «La Maladeta» (cant IV) traduït al castellà. Posteriorment, va girar un altre text català original de Miquel Costa i Llobera: «El Pi de Formentor», que aparegué a la revista *Voluntad*, de Madrid (15 de novembre de 1919).

---

<sup>169</sup> Toledo: Imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos, 1890.

<sup>170</sup> Aquesta és la data del pròleg, perquè la del volum ens és desconeguda.

<sup>171</sup> Madrid: Imp. José Blass y Cia.

<sup>172</sup> Vol. 1, núm. 6, 8, 9 i 10 (1887), p. 142-144, 190-192, 215-216, 237-240, respectivament.

De Verdaguer encara traduí alguns textos més: l'any 1922, una de les poesies que conformen el llibre pòstum *Eucarístiques* «Él está conmigo. Eucarística» [«Ell és amb mi»]<sup>173</sup> i el 1923 revisà «El ramo de San Juan»,<sup>174</sup> extret del cant I de *Canigó*, amb algunes modificacions, sobretot de puntuació.

Seguint l'ordre cronològic, hem de fer referència ara al llibre *Ocios Poéticos*, que, com s'ha esmentat anteriorment, conté traduccions de composicions soltes de Jacint Verdaguer (onze), detallades en la relació que es dona a l'annex 3.3. El llibre en conté també quatre de Miquel Costa i Llobera (hi afegí «El Pi de Formentor», tot i que ja l'havia publicada anteriorment) i dues de Paul Verlaine.<sup>175</sup> Fem notar que en aquest darrer cas és la primera vegada en què no utilitzà el català com a llengua de sortida, sinó el francès, llengua de la qual també va fer una altra traducció, *La escultura antigua*, de Pierre Paris, un llibre publicat sense data.<sup>176</sup> Un altre fragment que tampoc va datat és el que va publicar a *Jacinto Verdaguer*, de la col·lecció «Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas», núm. 52 (1925), que conté el romanç «Lampegia» traduït en vers castellà pel comte de Cedillo.

Aquesta, doncs, és la seva collita traductogràfica, no tan productiva quantitativament com l'original, però amb una selecció d'autors molt determinada. Es nota, per tant, que no treballava per encàrrec, sinó pels seus interessos literaris.

#### **I.4.3.1 La traducció com a eina de servei a la societat<sup>177</sup>**

La motivació per la qual el comte de Cedillo va començar a traduir fou sempre la mateixa: la manca d'una versió castellana d'allò que havia llegit i la necessitat, a parer seu, de posseir-la. Així ho apuntà, per exemple, al pròleg de la traducció de *Canigó*:

---

<sup>173</sup> Segons *El Conde de Cedillo. Ensayo biográfico*; *El Conde de Cedillo. Bio-bibliografía i Ocios poéticos* va publicar aquesta poesia l'any 1922 en un fulletó solt.

<sup>174</sup> El va publicar a *La Estrella del Mar* [Madrid] (24 de juny de 1923), p. 416 i a *El Universo* [Madrid], núm. 7 (18 de juny de 1926).

<sup>175</sup> De Costa i Llobera, a part de «El Pi de Formentor» hi ha: «Una cabeza» [«Un cap»], «Los Maitines» [«Les Maitines»] i «La calumnia vengada» [«La calúmnia venjada»]. I de Paul Verlaine, «O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour» i «Je ne veux plus aimer que ma mère Marie».

<sup>176</sup> Sabem que va ser publicada abans de 1925, ja que figura al recull biobibliogràfic de Silvio Quílez.

<sup>177</sup> Vegeu el llistat de les traduccions de López de Ayala a l'annex núm. 3.3 d'aquest mateix treball.

No deja de extrañar que, pasados doce años desde la aparición de *Canigó*, no haya existido hasta ahora versión castellana alguna del poema. [...] A subsanar en lo posible aquella omisión viene este libro.<sup>178</sup>

Hem de tenir en compte que el llibre original del poeta de Folgueroles va sortir a la llum el mes de gener de 1886 (de fet, a finals de 1885)<sup>179</sup> i fins al dia 2 de maig de 1898 no va existir una versió castellana íntegra del poema, si bé hi havia versions fragmentàries. Però aquest no és l'únic cas en què López de Ayala veié la necessitat d'omplir aquest buit literari. De fet, l'any 1919, quan publicà «El Pi de Formentor» en castellà, al qual ja ens hem referit, es va endur una sorpresa en saber, mitjançant intercanvi epistolar amb Miquel Costa i Llobera, que en aquell moment ja existien dues versions castellanques del poema: una del P. Restituto Valle Ruiz i una altra del mateix autor.<sup>180</sup> A la carta de gener de 1917 el mallorquí li escrigué el següent:

Al aplicar yo mi sistema acostumbrado de traducir en el mismo metro del original, me hallaba muy cohibido; así es que mi versión más bien resulta un remedio libre del tema original. La de usted es traducción verdadera. Celebro, por tanto, que usted no tuviese noticia de las traducciones hechas, para que así se animase a emprender la suya [...].<sup>181</sup>

Unes paraules, ja siguin de cortesia o ben sinceres, en què Costa donava a entendre que li semblà una traducció més interessant perquè el toledà no es deixà empresonar per la mateixa mètrica que l'original, alhora que també sembla que s'alegrava que no sabés que hi havia altres versions, perquè, altrament, potser no hauria fet la seva.

Malgrat tot, cal destacar que el comte de Cedillo estava sempre temerós dels judicis sobre els seus treballs traductogràfics, ja que no se sentia segur de les seves versions castellanques. De fet, no hem d'oblidar que no era filòleg, ni tampoc traductor, sinó historiador, cosa que explicaria que es pogués sentir qüestionat. L'altra raó per la qual es podia trobar insegur en aquest camp és perquè no era

---

<sup>178</sup> *Canigó. Leyenda...* op. cit., p. XIV-XV.

<sup>179</sup> El poema *Canigó* s'estampà el Nadal de 1885, tot i que duu data de 1886, tal com recorda Ricard Torrents a «La primera edició del poema de Verdaguer i la seva història». *Avui*, 25 i 26 de desembre de 1985.

<sup>180</sup> Una de Costa i Llobera a *Líricas*. Palma de Mallorca, 1899 i l'altra del P. Restituto Valle Ruiz a *Mis canciones*, vol. 2. Barcelona: Biblioteca *Emporium*, 1908.

<sup>181</sup> *Ocios poéticos*, op. cit., p. 141-142.

catalanoparlant, si bé la família paterna de la seva muller sí que era catalana, encara que no sabem quin ús feien del català a casa seva (recordem que la mare de la seva esposa era madrilenya). No obstant això, és significatiu que just després de casar-se i durant gairebé una dècada (probablement 1885-1895), el comte de Cedillo va fixar la seva residència a Tarragona<sup>182</sup> i, segurament, gràcies a les influències de Carles de Morenés i de Tord, pare de la seva dona, va participar de la vida intel·lectual tarragonina.

Abans que li poguessin retreure algun error de la traducció, doncs, es justificà, molt retòricament, al pròleg de *Canigó* de la manera següent:

Hoy que la traslación castellana está hecha, tengo para mí que si como el señor licenciado vive en el mundo de la fantasía viviera en el de la realidad, que disculpara y aun aprobara mi empresa, encaminada a poner de manifiesto en tierra de Castilla perla de tan bello oriente como es la leyenda pirenaica del vate de Folgueroles.<sup>183</sup>

Un altre exemple d'aquesta por, potser més retòrica que real, és el que trobem a les notes a peu de pàgina del seu recull poètic *Ocios Poéticos*, en què es presentava com una persona que traduïa de manera «ben intencionada y sincera».

Nada digo, empero, de ésta y de las dos siguientes tradiciones mallorquinas, para que el lector castellano juzgue de ellas, en tanto en cuanto se puede juzgar de una poesía original a través del cristal de una traducción bien intencionada y sincera.<sup>184</sup>

Per tant, aquí es veuen dos aspectes que semblen evidents: el primer, la voluntat de servei, de la qual ja hem parlat anteriorment, i el segon la modèstia, retòrica o no, amb què sol presentar els seus treballs.

En el cas de *Canigó*, a més, també calia advertir d'un altre fet al lector: «sobre el problema de una buena traducción es siempre arduo, el de una traducción del catalán de Verdaguer quizá entraña aún mayores dificultades.»<sup>185</sup> D'aquesta manera, va voler deixar constància de les dificultats que li suposava no només traduir d'una llengua que no és la pròpia, sinó a més fer-ho de la de Verdaguer, que empra un llenguatge ric i elaborat.

---

<sup>182</sup> Segons la carta que aquest mateix va enviar a Manuel de Montoliu el 26 d'abril de 1920 i que es pot consultar a l'annex núm. 3 d'aquest mateix treball.

<sup>183</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVI.

<sup>184</sup> *Ocios poéticos*, op. cit., p. 143. Fa referència a: «una cabeza», «los Maitines» i «la calumnia vengada».

<sup>185</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XV.



#### I.4.3.2 Traducció poètica i literal

La traducció poètica sempre ha estat un tema de controvèrsia entre els teòrics de la traducció: hi ha hagut autors partidaris de traduir la poesia en vers i d'altres en prosa. El punt de vista de López de Ayala no era tan radical, sinó que veia la part positiva dels dos sistemes: era conscient que és molt difícil d'arribar al mateix punt a què arribaria l'original i ho fa citant unes paraules de Pero Pérez<sup>186</sup> en què explicava que per molt que s'hi esmercessin esforços, el resultat d'un poema traduït i d'un poema original no seria mai el mateix. En això, López de Ayala hi estava d'acord, tot i que es justificà de la manera següent: «Por dicha, no se trataba aquí de llegar a tal punto [fer traducció poètica en vers], pretensión que fuera en este caso vana y descabellada; y bien que la habilidad fuera escasa, el cuidado prometía ser mucho».<sup>187</sup> Així, doncs, donava la raó a Pérez, però alhora també es defensava per la traducció que va fer d'alguns passatges de *Canigó* en vers.<sup>188</sup>

Una de les idees que més forjaren el pensament traductològic de López de Ayala era que el traductor havia d'interpretar i transmetre el sentit de l'original i el pensament de l'autor<sup>189</sup> i, per tant, calia «[...] huir de las versiones estrechamente literales, por correctas que sean, pues sobre propender á la sequedad, despojan con frecuencia al original de no pocas de sus notas características, que hay que buscar más en su fondo que en su forma.»<sup>190</sup>

Les traduccions literals, doncs, per a ell eren correctes, però s'havien d'evitar perquè no transmetien els sentiments que l'autor voldria i es fixaven més en la forma que no pas en el seu contingut. Unes paraules que presenten una discrepància de fons entre el comte de Cedillo i Ramon D. Perés, traductor de «La Maladeta» («La Maldita»),<sup>191</sup> entre d'altres fragments, que justificà la seva versió de la manera

---

<sup>186</sup> Sabem que era capellà gràcies la pàgina XVI del pròleg de la traducció de *Canigó*, però no hem pogut trobar més informació sobre aquest personatge.

<sup>187</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVI.

<sup>188</sup> Per a més informació sobre quins passatges traduï en vers, vegeu la n. 199.

<sup>189</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVI.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. XVI-XVII.

<sup>191</sup> *A dos vientos. Críticas y semblanzas*. Barcelona: Tip. y Lib. «L'Avenç» de Massó y Casas, 1892, p. 270.

següent: «Hé aquí traducido lo más literalmente posible para no quitarle el sabor de la tierra y aun el aire de familia que tienen todos los hijos poéticos de Verdaguer.»<sup>192</sup>

Per tant, els mateixos traductors de Verdaguer veuen la traducció de maneres molt diverses i, és clar, el resultat no és el mateix. De fet, el que Perés volgué transmetre amb aquestes paraules era que va tocar tan poc com va poder l'estil de poeta i fou molt «fidel». Segurament el comte de Cedillo no estaria gaire d'acord amb aquesta afirmació, ja que la fidelitat en la traducció sempre ha estat motiu de controvèrsia. En tot cas, López de Ayala creia que cada traducció s'havia d'adaptar al públic receptor, no pas al de l'original.

### **I.4.3.3 Traducció lliure**

La traducció lliure, segons Cedillo, era aquell tipus de versió que no prenia com a patró bàsic el fet de seguir l'obra original, sinó que, al seu interior, el traductor es podia prendre les llicències que li calguessin. Amb la citació que es recull a continuació es pot assegurar que fou molt crític amb aquest tipus de traducció, ja que li semblava una obra nova del traductor i no pas una traducció d'un original.

Pero si mal me parecen las traducciones cuyo único mérito estriba en ser literales, como peores tengo las llamadas libres y perifrásticas. Éstas, a más de desleir casi siempre y falsear muchas veces el pensamiento del autor, por lo común alardean de una originalidad é independencia que en obra trasladada son vicios capitales.<sup>193</sup>

Així, doncs, per a ell, com ja hem dit més amunt, era molt important tenir present en tot moment el sentit de l'original i interpretar-lo com ho faria el seu autor. I és per aquest motiu que explica que moltes vegades també es falseja el pensament de l'autor, perquè no pren l'original com a única base de la traducció resultant.

En resum, doncs, totes aquestes opinions que el comte de Cedillo va plasmar al pròleg de *Canigó* i també a les notes del seu llibre *Ocios Poéticos* permeten d'acostar-nos al seu concepte de traducció.

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>193</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVII.

#### I.4.3.4 Models de traducció

El comte de Cedillo va elaborar un pensament traductològic propi, basat en *Arte de traducir el idioma francés al castellano* (1a edició de 1776), d'Antoni de Capmany<sup>194</sup> i *Arte de componer en prosa castellana* (1a edició de 1897), de Clemente Cortejón.<sup>195</sup> Del primer, que fou una obra de referència des de feia moltes dècades, es pot establir un vincle amb Cedillo a partir d'aquestes dues idees, que insereix Capmany, una de les quals, la segona, López de Ayala va copiar al pròleg de *Canigó*:

1. *Las traducciones literales*, dice el insigne escritor francés Cárlos Nodier, citando á su amigo Dussault, *son trobas ó parodias*.
2. [Les traduccions literals] despojan con frecuencia al original de no pocas de sus notas características, que hay que buscar más en su fondo que en su forma.

El segon llibre, escrit per Clemente Cortejón, és un manual d'ortografia i gramàtica per escriure prosa castellana de forma correcta. Un dels temes més destacats des del punt de vista traductològic és a l'apartat IV, que l'autor va titular «Traducir», en què planteja fórmules per versionar textos a l'espanyol. Cal deixar constància que, dins del mateix capítol, i com a mostra de la teoria, Cortejón va col·locant exemples de traduccions al mateix temps que valora negativament el mètode adoptat per Capmany, per ser massa literal i, fins i tot, en alguns moments, ambigu.

Així, doncs, després de llegir els manuals esmentats anteriorment, va arribar a la conclusió que per fer una bona traducció calia seguir aquesta màxima: «Aténgase *siempre* el que realiza una versión al sentido y *siempre que pueda* á la letra del original, procurando reflejar en su trabajo la condición del idioma de que traduce y la peculiaridad del autor á quien interpreta.» Segons Cedillo, amb tota aquesta informació es pot escollir el millor camí per traduir, sense deixar de banda que traduir és interpretar el que l'autor va voler transmetre. Per tant, per ell, la pràctica traductològica porta implícits tots aquests conceptes:

Entiéndase asimismo que traducir no es sólo interpretar por manera más ó menos fiel el pensamiento del autor; es además transferir las bellezas de una á otra lengua, es

---

<sup>194</sup> Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776 (reed. 1835, 1839, 1987).

<sup>195</sup> Barcelona: Imp. de Pedro Ortega.

sorprender el genio y la personalidad de aquél á quien se traduce, al cual debe hacerse hablar como hablaría si el idioma del traductor fuera su propio y nativo idioma.<sup>196</sup>

A aquesta «pauta», anomenada així pel mateix comte, va ajustar la seva traducció de *Canigó*.

#### I.4.3.5 La traducció de *Canigó*

Després d'aquesta succinta aproximació al pensament traductològic de l'autor, passem ara a parlar sobre la versió castellana de *Canigó* i la forma que li donà Cedillo.

D'entrada, cal deixar clar que la traducció de *Canigó* està feta en prosa i vers, com va fer, d'alguna manera, Melcior de Palau a la seva traducció al castellà del poema *L'Atlàntida*<sup>197</sup> (que és sobretot en prosa), Verdaguer fou qui li donà la idea de seguir aquest model, tot i que, segons sembla, el poeta de Folgueroles era més partidari de la traducció en prosa que no pas en vers, com ara en la traducció que féu de *Nerto*, original de Frederic Mistral, fet en prosa, tot i ser l'original en vers.<sup>198</sup>

El comte de Cedillo es decantà per la prosa perquè li donava més joc per poder expressar tot el contingut dels versos. A més, afegí que aquest sistema era l'únic que funcionava per traduir un poema. Cal tenir present, tanmateix, que no va traduir el poema íntegre en prosa, sinó que en va traslladar cinc passatges en vers que, en opinió seva o d'algun dels seus mestres, com Menéndez Pelayo, o crítics, com Josep Yxart, havien considerat més rellevants. Així doncs, justificà la tria de la manera següent:

Y en verso trasladé todo el Canto I (*La Romería*), cuadro impregnado de vida, color local y sentimiento; la magnífica *Maladeta* «trozo de poesía ciclópica, tallada en roca y verdaderamente colosal» según Menéndez Pelayo; las lindas canciones y estrofas de *Montañas regaladas*, hábil aleación de poesía popular y erudita; el bello romance *Lampegia*, y, en fin, todo el canto X (*Guisla*) que en opinión de Yxart es con la escena del entierro de Gentil lo mejor del poema.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVII.

<sup>197</sup> VERDAGUER, Jacint. Barcelona: Jaume Jepús, 1878.

<sup>198</sup> Vegeu EJV, vol. IV, p. 252, carta 455, en què Verdaguer explica a Mistral: «La he traduida en prosa perquè'ls lletrats vejan la analogia y germanor de nostres dues llengües».

<sup>199</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVIII. Cal afegir a aquest recull la poesia titulada «El ramo de San Juan».

De tota manera, són textos curts, cosa que representa una dificultat menor en relació a la gran extensió del poema canigonenc.

#### I.4.3.6 Descripció formal de la traducció

Segons el colofó del llibre, la traducció de *Canigó* es va acabar d'estampar a la Impremta de Fortanet de Madrid el dia 2 de maig de 1898. Porta el títol *Canigó. Leyenda pirenaica del tiempo de la Reconquista*. Es tracta d'un volum de XX + 204 pàgines, de mides 260x176 mm. i enquadernat en tela. Al lloc hi figura «MOSÉN JACINTO VERDAGUER / CANIGÓ».

A la coberta, de cartolina, hi ha escrit «Mosén Jacinto Verdaguer» i a sota «Canigó», aquesta última paraula amb el contorn de les lletres vermell i el fons granat, malgrat que la «C» que introdueix la paraula tingui, al seu interior, quatre ratlles en sentit vertical de color negre i vermell, alternativament, que simbolitzen, d'alguna manera, la senyera catalana. Més avall, hi ha la paraula «Leyenda» escrita en negre, però amb un cos de lletra major que «pirenaica del tiempo de la Reconquista». En el mateix lloc i alineat a l'esquerra, sota de «Leyenda», destaca «Versión castellana de». A continuació, hi ha un dibuix,<sup>200</sup> molt elaborat, que ocupa tota la coberta, d'estil modernista, fet per José Arijá,<sup>201</sup> que representa una arpa i un manuscrit al cantó dret de la pàgina i, al fons, les muntanyes del Canigó amb un sol mig ocult, a la llunyania. També es poden veure Gentil i Flordeneu, abraçats, ell mirant cap al Canigó i ella cap a la banda oposada. Ell agafa amb la mà dreta l'espasa i ella, amb una corona de flors a la testa i uns cabells rossos molt i molt llargs, recolza el braç esquerre sobre el pit de Gentil. Gentil porta una armadura i Flordeneu un vestit blanc. Més avall hi ha escrit «El Conde de Cedillo» i amb un cos de lletra més petit «Vizconde de Palazuelos», text encaixat amb una espècie de rectangle que fa uns

---

<sup>200</sup> Sobre aquesta il·lustració, vegeu FONTBONA, F. «Jacint Verdaguer i les arts plàstiques». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 152.

<sup>201</sup> Pintor i dibuixant. Va entrar a formar part del taller d'Arturo Mélida i d'ell aprengué l'estil arcaïtzant i decoratiu que el va caracteritzar. Més tard, guanyà una plaça de dibuixant a la Casa de la Moneda, càrrec que desenvolupà fins a la mort. Va col·laborar assíduament a la revista *Blanco y Negro*, de Madrid, segons l'article sense signar titulat «Los que hicieron “Blanco y Negro”». *Blanco y Negro*, núm. 2000 (15 de setembre de 1929), p. 22. Per a més informació sobre aquest personatge vegeu BRASAS EGIDO, José Carlos. «José Arijá, dibujante modernista de “Blanco y Negro”». Dins: IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina; PAYO HERNANZ, René Jesús; ALONSO ABAD, María Pilar. *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad de Burgos, 2005, p. 445-450.

quadrats a banda i banda en què hi ha, a l'esquerra, una olivera florida i a la dreta un boix grèvol florit que creix fins a arribar als cabells de Flordeneu.

A la portada, a sobre del títol hi ha, amb un cos de lletra més petit que el del nom del traductor, «Mosen Jacinto Verdaguer». A sota del títol hi ha escrit «Versión castellana seguida de notas y un apéndice por el conde de Cedillo, vizconde de Palazuelos», «dibujos<sup>202</sup> de los Sres. Santa María<sup>203</sup> y López de Ayala,<sup>204</sup> fototipias de Hauser y Menet.<sup>205</sup> Fotograbados de Laporta<sup>206</sup> i al peu «Madrid: Imprenta de Fortanet, calle de la Libertad, núm. 29 M.DCC.XCVIII». Tot és escrit en versaletes, excepte «Canigó», que és en lletra majúscula. Al verso de la portada apareix escrit, amb una lletra molt petita i centrada verticalment, però alineada a l'esquerra horitzontalment, «Esta versión de CANIGÓ, facultada y aprobada por el autor del poema, es propiedad del traductor.—Queda hecho el depósito que marca la ley».

A la següent pàgina, hi ha la dedicatòria: «A mis amigos de la Sociedad Española de Excursiones»,<sup>207</sup> signada «El traductor». Més tard, el prefaci, titulat «Dos cartas», una en què López de Ayala presenta una epístola de Menéndez Pelayo

---

<sup>202</sup> Sobre les il·lustracions del llibre, vegeu «Jacint Verdaguer i les arts plàstiques», op. cit., p. 152 i VÉLEZ, Pilar. «Traductors gràfics de l'obra de Jacint Verdaguer: els seus il·lustradors». Dins: Panyella, Vinyet, et al. *Verdaguer un geni poètic*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 163-175: «En són els dibuixants Manuel López de Ayala, de qualitat discreta, i el pintor Marceliano Santa María Sedano (1866 - 1952), amb unes imatges de caràcter realista, perfectament adients amb el to llegendari de l'obra, reproduïdes mitjançant el fotogratat.»

<sup>203</sup> Fa referència a Marceliano Santa María Sedano. Va entrar a l'Escuela de Bellas Artes de San Fernando i al Círculo de Bellas Artes. Després, va anar a Roma i quan va tornar, va fer de professor a l'Escuela de Artes y Oficios de Madrid, de què l'any 1934 va ser director. Va cultivar tots els tipus de pintura, des de la històrica fins a paisatges. Font: MUSEO DEL PRADO [En línia]. Disponible a: <<http://www.museodelprado.es>> [Darrera consulta: 7 de juliol de 2010].

<sup>204</sup> Es tracta de Manuel López de Ayala. No s'ha pogut trobar informació sobre aquest personatge que, pel cognom, devia ser parent de Cedillo.

<sup>205</sup> No hem pogut trobar més informació sobre aquests personatges.

<sup>206</sup> Es refereix a Francesc Laporta i Valor (Alcoi 1850 - 1914), pintor i fotograbador. Va anar a París on va treballar el fotocrom i quan va tornar, va obrir un taller de litografia i un gabinet fotogràfic, primer a Alcoi i després a Madrid. Va col·laborar en diversos periòdics il·lustrats, com ara *La Ilustración Española y Americana*, segons CASADO CIMIANO, Pedro. *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos, 2006, p. 97-98.

<sup>207</sup> El text sencer diu: «Á mis amigos de la Sociedad Española de Excursiones. Con vosotros, compañeros y amigos míos, peregriné por el patrio suelo, evocando sus glorias históricas y admirando sus insignes monumentos. Juntos discurrimos por florecientes ciudades y olvidados pueblos; juntos cruzamos llanos y ganamos montañas, visitamos templos y palacios, alcázares y castillos, archivos y museos. A vosotros, pues, y como nuevo testimonio de confraternidad artístico-literaria, quiero dedicar esta versión de *Canigó*, poema, por su tendencia, notablemente corográfico (sic) y excursionista. En que el libro os agrade, en que no le estiméis del todo indigno de su original, se cifran mis más sinceros deseos. El traductor.»

a Verdaguer de 25 de gener de 1886,<sup>208</sup> en què el polígraf càntabre felicita l'autor català per la publicació de *Canigó*, i una altra de Verdaguer a l'escriptor toledà datada d'octubre de 1897, parlant de la traducció i del seu valor. A continuació, arriba el pròleg, sota l'epígraf «Al que leyere», on el traductor exposa el seu concepte de traducció, comenta la recepció del poema original i l'objectiu pel qual va endegar aquest projecte: com a testimoni d'afecte cap a la literatura catalana i cap a Verdaguer. Aquest pròleg, que ocupa l'interval de pàgines XI-XX, va signat per «El Conde de Cedillo».

Seguidament, trobem un full en blanc amb les lletres: «Canto Primero / La Romería» i, més endavant, dues-centes set pàgines en quart amb dotze làmines soltes i dibuixos intercalats al text<sup>209</sup> de la traducció, que es presenta en vers i en prosa alternativament.<sup>210</sup> Després, hi ha les notes, introduïdes per una pàgina en blanc, que ocupen des de la pàgina dos-cents nou fins a la dos-cents quaranta-set on hi ha les de Verdaguer, les del traductor francès Tolrà de Bordas<sup>211</sup> i les del traductor castellà.<sup>212</sup> A continuació, trobem tres apèndixs, introduïts amb una pàgina en blanc i amb lletres grans i centrades on es llegeix «APÉNDICE». N'hi ha tres, numerats amb lletres. L'«A.», titulat «Una excursión al Canigó y á los valles del Conflent» —que va des de la pàgina dos-cents cinquanta-u fins a la dos-cents noranta-vuit i en què explica la seva excursió pel Canigó i per les valls del Conflent, datada de gener de 1898—. El «B.», sota l'epígraf «Traducciones del poema Canigó», en què fa una distinció entre les versions castellanés —que ocupen la pàgina dos-cents noranta-

---

<sup>208</sup> Vegeu «Carta de Menéndez Pelayo sobre'l “Canigó”». *La Ven del Montserrat* (20 de març de 1886), p. 93-94. Sobre aquest text i altres crítiques coetànies, vegeu PARÉ, Josep. «La recepció immediata de *Canigó* a la premsa (1885-1890)». *Anuari Verdaguer 1987*, núm. 2, p. 184.

<sup>209</sup> 4 al cant I, 4 al cant II, 3 al cant III, 3 al cant IV, 3 al cant V, 3 al cant VI, 4 al cant VII, 4 al cant VIII, 4 al cant IX, 3 al cant X, 3 al cant XI i 3 al cant XII. Tots estan reproduïts a l'annex núm. 3 de *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*, p. 149-163.

<sup>210</sup> Per conèixer els fragments traduïts en vers, vegeu la n. 199 d'aquest mateix treball.

<sup>211</sup> (Prada, Conflent, 1824 - Tolosa, Llenguadoc, 1890). Historiador. Es doctorà en dret i més tard en teologia i s'ordenà de sacerdot. Fou professor del seminari de Prada i després anà a residir a Roma. Publicà *L'essai sur L'Atlantide* de don Jacinto Verdaguer (1881) i un *Recueil de goigs ou cantiques rousillonais* (1887). Traduí al francès el *Canigó* de J. Verdaguer, que publicà el 1889. Vegeu també «L'“Essai sur L'Atlantide”, de Josep Tolrà de Bordas, i altres crítiques coetànies», edició a cura de Pere Farrés i Ramon Pinyol i Torrens. *Anuari Verdaguer 1989*, núm. 4, p. 45-223 i sobretot «L'“Avant-propos”, de Josep Tolrà de Bordas a *Canigó*, i altres crítiques coetànies», edició a cura de Pere Farrés i Ramon Pinyol i Torrens. *Anuari Verdaguer 1990*, núm. 5, p. 89-238.

<sup>212</sup> Com a exemple, vegeu *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. 209, n. 1.

nou i la meitat de la pàgina següent—, les franceses —que van des de la pàgina tres-cents fins a la meitat de la tres-cents u— i les italianes —que acaben la pàgina tres-cents u. Per últim, hi ha l'apèndix «C», titulat «Bibliografia rosellonesa», que ocupa les dues pàgines següents. Tanca el volum un «ÍNDICE», situat en una pàgina sense numerar. Entre la taula i la coberta posterior hi figura un full, amb un colofó al recto de la pàgina. A sota d'una X hi ha escrit «LAVS DEO». Després del colofó, hi ha encara una làmina en blanc, tot i que al seu verso hi ha una rodona partida per la meitat horitzontalment, en què hi figura el sol i a sota quatre barres vermelles amb el fons negre, que comparteix estil amb les lletres de la paraula «Canigó» que s'ha esmentat anteriorment quan es feia referència a la coberta. A la part dreta del dibuix hi ha la data «1898».

#### **I.4.4 Anàlisi traductogràfica**

En aquest cas, com que es tracta d'un llibre que barreja la traducció en vers i prosa, es fa una valoració global amb exemples il·lustratius de cadascun dels gèneres, com en els casos anteriors. També cal advertir que, atesa la llargada del text traduït, es comenta la forma de cadascun dels poemes aïlladament i després es tenen en compte els mecanismes de traducció que hagi pogut fer servir el comte de Cedillo.

En primer lloc, i començant ja amb la traducció en vers del primer cant, cal destacar que Jerónimo López de Ayala no era un catalanoparlant, sinó que va traduir el *Canigó* perquè devia conèixer relativament bé la llengua catalana per altres vies, com s'ha explicat anteriorment. S'incideix en aquest punt perquè al llarg del comentari de la traducció es veurà palesa aquesta mancança no pas només per matisos de significats, sinó perquè en algun moment del poema es necessità recórrer a l'original per poder entendre d'una forma més precisa el contingut del text original. També cal recordar, abans de començar amb l'anàlisi, que creia que la traducció literal no era un bon recurs a l'hora de traduir, però tampoc ho era la traducció lliure, com s'ha vist més amunt. I també fa un esment al tipus de vers utilitzat:

Cuanto á la clase de metro, preferí generalmente el endecasílabo suelto —el verso de Alfieri y de Fóscolo, de Cabanyes y de Menéndez Pelayo— cuyas excelencias al cabo le abrieron un camino, que pretendían cerrarle el desdén del vulgo y de ciertos



críticos.<sup>213</sup> En ocasiones he utilizado también el romance endecasílabo, el octosílabo y alguna otra forma de uso menos general.

#### I.4.4.1 Cant I («L'Aplec»)

Només de començar el cant, ja trobem una nota a final del llibre que expressa la dificultat de traduir la paraula «Aplec»<sup>214</sup> amb aquests termes:

La palabra catalana que se vale el poeta es *aplech*, sin verdadera traducción al castellano. *Aplech* significa gran reunión de personas, gentío numeroso, muchedumbre extraordinaria; y usándose generalmente para expresar una fiesta popular y religiosa á la que concurre mucha gente, lo he interpretado con el vocablo *romería*, como el menos impropio en este caso.

En aquesta mena de justificació, sembla que la definició d'aplec que dona Cedillo concorda perfectament amb la que ofereix el *Diccionari de la Llengua Catalana* de Pere Labèrnia (1888-1892):<sup>215</sup> «Multitud de gent reunida. *Gentío, golpe de gente.*» I, més endavant, però dins de la mateixa entrada, tradueix «aplec» per «romería» en un refrany que diu: «D'alpech i de fonta, molta dona ix afrontada [...] *Romería de cerca, mucho vino y poca cera.*»

Per tant, resulta encertat explicar aquesta paraula sobretot tenint en compte la munió de persones. Les notes a peu de pàgina del traductor castellà estan molt documentades i aporten gran informació sobre el poema, fet pel qual compensa la traducció, que a vegades és massa poc transparent, com ara els v. 67-72 del primer cant.

Text original:

Colliren a faldades les donzelles / pèsols d'olor, violes i roselles, / i, al veure dins lo temple lo cavaller Gentil, / entre ell i sant Martí les comparteixen, / i a ruixades al front les hi espargeixen, / com en lo front dels arbres fruiters lo mes d'abril.

Text traduït:

Las doncellas, / su falda, de violetas y amapolas / y mil hierbas de olor muestran henchida. / Viendo en la ermita al nuevo caballero, / entre él y San Martín las flores

---

<sup>213</sup> Segons Cedillo, *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XIX: «Del endecasílabo suelto ó libre dijo D. Juan Valera con su habitual gracejo «que lo que no va en lágrimas va en suspiros; es á saber; que, desnudo el verso del prestigio de la rima, que disimula ó encubre á menudo lo prosaico del decir, es menester que sea en su estilo mucho más elevado y primoroso, lo cual le hace harto difícil».

<sup>214</sup> Noti's que Nogués i Tauler també inserí una nota a peu de pàgina sobre la traducció d'aquest mot, a *La Hormiga de Oro*, núm. 10 (1a setmana de març de 1886), p. 154, de la qual s'ha parlat anteriorment.

<sup>215</sup> Barcelona: Espasa y Companyia, vol. 1.

parten, / y en esparcir las dan sobre sus frentes, / como la copa del frutal, con flores  
/ Abril riega también.

Primer de tot, cal destacar el vocabulari d'un i altre, ja que al primer les comparacions i els adjectius que hi ha inserit Verdaguer es noten lògics i ben aconseguits, mentre que en el cas de la traducció del comte de Cedillo, es veuen molt forçades, sobretot les comparacions, ja que per exemple a l'últim cas gairebé és incomprendible si no tinguéssim l'original a davant. A més a més, caldria apuntar els matisos de significat que a López de Ayala se li escapen, com ara al segon vers (per l'original al primer), de l'expressió «a faldades», que segons el *Diccionari de la llengua catalana* de Pere Labèrnia és «lo que cab en la falda, *baldada*» i en canvi Cedillo diu «su falda», però no expressa el matís de quantitat com ho fa el text original.

Aquest fragment és força il·lustratiu i és un exemple de tots els mecanismes de traducció més habituals en López de Ayala. És per això que el comentarem exhaustivament com a mostra del primer cant. També cal destacar el recurs de l'*adaptació*, que Mosquera<sup>216</sup> alerta que hauria de ser el menys usat per no convertir-se en una versió diferent del poema. En aquest cas, però, no ha estat així, tot i que hi ha alguna adaptació força curiosa. Per exemple, al segon vers de l'estrofa suara esmentada, hi ha el sintagma «pèsols d'olor», que, segons el *Diccionari de la llengua catalana* de Labèrnia és una flor i es pot traduir per «*galbana, guisante de olor*». Cedillo, en canvi, opta per trasllar aquest sintagma així: «mil hierbas de olor». Primer de tot, en aquest cas caldria dir que Cedillo ha alterat, ni que sigui en poca mesura. No obstant això, no és senzill de traduir, encara que Labèrnia digui al seu diccionari que es diu de la mateixa manera, «*guisante de olor*», ja que el *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1884) no recull el matís d'«olor» ni a l'entrada de «*guisante*» ni a la de «*galbana*». També trobem el recurs de l'*amplificació*, concretament al quart vers de la traducció i al tercer de l'original, tot i que en aquest cas està barrejat amb el de l'*omissió*, ja que en català Verdaguer diu «lo cavaller Gentil», per tant, qualifica el substantiu amb el nom del cavaller i, en canvi, en castellà, es produeix una *omissió*, perquè Cedillo elimina el nom de Gentil i, en canvi, per compensar aquesta pèrdua insereix «nuevo» al substantiu «caballero».

---

<sup>216</sup> «Características propias de la traducción poética», p. 815.

No s'entén gaire aquest canvi, perquè el referent del nom es remunta a tres estrofes enrere. Al vers següent trobem una altra *amplificació*, també marcada, de «las flores», perquè en aquest cas el referent estava situat dos versos abans, però amb el sintagma «hierbas de olor», que despista una mica el lector, perquè no sap si es tracta d'herbes o bé de flors. A continuació, també hi ha un matís que denota la diferència entre el poeta català i el castellà, ja que mentre que Verdaguer «comparteix», Cedillo «parte». Creiem, però, que en aquest cas el canvi es produeix per un tema de mètrica. A continuació es produeix una *condensació*, perquè el poeta de Folgueroles diu «i a ruixades al front les hi espargeixen,» mentre que Cedillo «y en esparcir las dan sobre sus frentes,» per tant, el mot «ruixades» no ha estat traduït, ni tampoc el sentit que implica ruixar sobre el front d'una persona, perquè denota més intensitat que no pas si diem «cauen sobre al front», que seria la traducció catalana de la versió de López de Ayala. Finalment, trobem una *equivalència*, que es produeix amb una comparació poc reeixida per part de l'escriptor toledà. Mentre que Verdaguer diu «com en lo front dels arbres fruiters lo mes d'abril», que Cedillo podria traduir de la mateixa manera que Verdaguer o emprar una altra comparació que li anés bé en castellà i, per tant una *adaptació* del text de sortida, opta per traduir-lo d'aquesta manera: «como la copa del frutal, con flores / Abril riega también.» Aquesta frase és de difícil comprensió si no tinguéssim l'original català a la vora, perquè la comparació es tan llarga que despista el lector. A més a més, Verdaguer enllaça les «ruixades» esmentades anteriorment amb la comparació i, com que López de Ayala no ho pot fer perquè ha omès aquesta paraula, per això insereix «riega también». En aquest cas i en molts d'altres, es perd clarament el sentit, la frescor i en definitiva l'olor de poesia dels versos de Verdaguer. A més, també empra encavalcaments entre els versos, de manera que es produeix un desacord entre la unitat sintàctica i la unitat mètrica. Aquest recurs és molt usat pel comte de Cedillo. Prenem com a exemple els sis primers versos de la llegenda.

Text original:

Amb son germà, lo comte de Cerdanya, / com àliga que a l'àliga acompanya, /  
davalla Tallaferro de Canigó un matí; / ve amb son fill de caçar en la boscúria, / quan  
al sentir-hi mística cantúria / se n'entra a l'ermitatge devot de Sant Martí.

Text traduït:

Una mañana, con su hermano el Conde / de Cerdaña, dos águilas unidas /  
semejando, descende Tallaferro / de Canigó; de caza por la selva / con su hijo viene  
y al sentir de pronto / místico canto, en la devota ermita / de San Martín entróse.

Pel que fa a la forma, el poema verdaguerià consta de versos decasíl·labs amb rima consonant. Tal com explica Ferran Gadea,<sup>217</sup> el cant es pot comparar amb les estrofes «mistralenques»,<sup>218</sup> però amb una separació de sis versos per estrofa i també hi conserva la triple rima. La traducció és feta en versos hendecasíl·labs blancs, tot i que el lector té la sensació que és una versió en prosa, però en forma de vers, perquè els encavalcaments fan aquest efecte: confonen el lector i fan que es pensi que està davant d'un text en prosa en forma de versos hendecasíl·labs sense rima. També, caldria destacar la diferència entre «boscúria» i «selva», perquè si bé és cert que en els dos casos es tracta de llocs on hi abunden els arbres, és evident que «selva» per designar els boscos del Canigó no és una paraula gaire encertada, perquè sembla que designi més aviat els boscos frondosos de l'Amazones.

En contraposició al que hem exposat anteriorment, veurem ara l'opinió d'un ressenyador anònim de *La Veu de Catalunya*, de 20 de novembre de 1899, ed. vespre, sobre la traducció castellana del poema, que també es pot llegir a *La Creu del Montseny* (3 de desembre de 1899):

«L'Aplech» filigrant cant que cautiva al llegidor, guarda encara'l mateix gust montanyench que'a l'original y es que'l Comte de Cedillo, estudià un aplech als vols de Canigó y vegé ninetas á la vileta de Castell y sentí cantar á una pastoreta aquellas notas dolsas de «Montanyas regaladas» que encomanan anyoransa.

Si bé a simple vista es pot comprovar que respecta totes les imatges del poema, quan es fa una anàlisi més exhaustiva es veu que flaqueja una mica, per la manca de rima i pels encavalcaments, que sembla que parteixin el poema i també que despistin un xic el lector de la llengua d'arribada.

#### **I.4.4.2 «El ramo de San Juan» (fragment del cant I)**

D'entrada, cal deixar clar que si bé la sensació que es desprèn després de la lectura del primer cant és que sembla més aviat una traducció en prosa però

---

<sup>217</sup> «Mètrica funcional i poètiques paral·leles en “Canigó”». *Anuari Verdaguer 1987*, núm. 2, p. 149-163.

<sup>218</sup> Estrofa emprada per Frederic Mistral i basada sobre set versos (8a, 8a, 12B, 8c, 8c, 12B), op. cit. supra, p. 158.

distribuïda en forma de vers, en aquest cas es té més la percepció que s'està davant d'una composició poètica, potser per la menor presència d'encavalcaments. Comencem, doncs, per aquest recurs poètic tan habitual ja en els treballs de l'escriptor toledà, que hem trobat als v. 223-224 del cant I.

Text original:

–No és d'aspi, no, que és de creu; / si et fa por no ets cosa bona.

Text traduït:

–No es forma de aspa la suya / que es de cruz; y cuando de ella / te asustas, por cierto tengo / que tú no eres cosa buena.

En aquest cas, es veu clarament l'encavalcament marcat, però també que Cedillo recorre al mecanisme de l'*amplificació*, ja que Verdaguer dóna la mateixa informació en dos versos i López de Ayala ho fa amb el doble, sense afegir-hi, però, cap altra imatge que no sigui la proporcionada per Verdaguer. Com en el cas que hem vist anteriorment en la traducció de «Lo ram santjoanenc» feta per Jaume Nogués i Tauler, l'escriptor folguerolesc insereix un refrany que Nogués, en nota a peu de pàgina, adverteix al lector que no es pot traduir literalment i que ha emprat una altra forma. Cedillo cercà també una equivalència a la frase feta catalana, però sense cap remarca a peu de pàgina. Així és com López de Ayala ho va resoldre (v. 201-204 del cant I):

Text original:

Un fallaire li ha caigut / a l'ull, malhaja la brossa! / n'apar un esparverot / que fa l'aleta a una tórtora.

Text traduït:

De un montañés se prendó / que por la vista se le entra. / ¡Malhaya la mota impía / que á la niña dejó ciega! / un gavilán el serrano / en lo taimado semeja / cuando se ocupa en hacer / á una tórtora la rueda.

En aquest cas, cal comentar dos mecanismes de traducció. El primer és l'*equivalència*, amb la frase feta «li ha caigut a l'ull, malhaja la brossa», que el comte de Cedillo intenta traduir, però necessita dos versos més que Verdaguer per expressar exactament el mateix, i, a més, amb un matís força diferent i és que Cedillo repeteix dues vegades el significat de «li ha caigut a l'ull», primer amb «se prendó» i després

«que por la vista se le entra». De fet, aquesta duplicitat té una explicació: si Cedillo no hagués inserit aquesta última imatge, no hauria pogut associar el refrany amb els ulls, com Verdaguer va fer. Després, López de Ayala intenta vincular el sentit de la vista amb el refrany posterior mitjançant una *amplificació*, amb el sintagma «que á la niña dejó ciega», que el poeta folguerolenc no esmenta enlloc.

Per últim, abans de passar a la forma, cal destacar un parell de matisos de significat no gaire reeixits per part del traductor castellà. Ens situem als sis últims versos de la composició, segons el text original i a les vuit darreres línies en el cas de la versió castellana (v. 231-236 del cant I).

Text original:

D'ençà que això succeí, / ribera amunt del Garona, / lo matí de Sant Joan, / des del Cantàbric a Roses, / les nines del Pirineu / posen un ram a la porta.

Text traduït:

Desde que tal sucedió / del Garona en la ribera, / la mañana de San Juan / la costumbre se conserva / y de Rosas á la costa / que al Cantábrico refrena, / las niñas del Pirineo / poenen un ramo a la puerta.

En el primer cas, el sintagma «ribera amunt del Garona» que escriu Verdaguer, es refereix des del seu naixement a la Vall d'Aran fins a la desembocadura, per tant, els municipis que comprenen tot el recorregut del riu, mentre que en el cas del castellà sembla que el matís de llargada del trajecte del riu no queda tan explícit. En el segon cas, quan Verdaguer anuncia «des del Cantàbric a Roses», que seria tan senzill de traduir com «desde el Cantábrico a Rosas», Cedillo opta per «y de Rosas á la costa que al Cantábrico refrena». Per tant, en el primer cas el poeta català diu que des del Cantàbric fins a Roses també s'estén aquesta tradició, mentre que la composició dels versos de Cedillo té un sentit més vague, ja que a més a més de les *amplificacions*, també hi ha una *compensació*, per tant, un canvi de lloc dels topònims esmentats a la composició poètica.

Pel que fa a la forma, en el text original es tracta d'un romanç de quaranta-quatre versos heptasíl·labs, amb rimes assonants en els versos parells, mentre que la traducció de López de Ayala és també un romanç, ara de cinquanta-dos versos octosíl·labs, també amb rima assonant als versos parells. Conserva els diàlegs i els personatges principals del text de sortida.

#### I.4.4.3 «La Maladeta» (fragment del cant IV), «Lampègia» i «Muntanyes regalades» (fragments del cant VI)

Tractarem aquests tres fragments traduïts en vers conjuntament, perquè no podem parlar d'un sol cant traduït, com en el cas del primer o del desè, sinó de traduccions més reduïdes.

«La Maladeta» està traduïda bàsicament en versos hendecasil·labs, tot i que en algun cas, el primer vers està traslladat en heptasil·labs (estrofes 2, 16 i 32), pentasil·labs (estrofes 8, 9, 11, 21, 25) i quadrisil·labs (estrofes 7, 14, 15, 18, 19, 24, 28), però tots sense rima. En el text original, en canvi, es tracta de «cinc alexandrins i un hexasil·lab, segons l'esquema AAB, agut, CCb».<sup>219</sup>

Pel que fa a l'anàlisi del poema, començarem destacant el mecanisme de l'*amplificació*, força present en la traducció d'aquest fragment del cant IV. Prendrem en consideració els v. 152-154, corresponents a la tercera estrofa.

Text original:

quiscuna d'eixes serres, d'aon la vida arranca / son vol, d'aqueix superbo colós és una branca, / ell és lo cap de brot.

Text traduït:

Cada una de estas sierras, de do el vuelo / tiende la vida, del coloso altivo / en una rama y él, gallardo brote / es y el más elevado de la copa.

Per tant, en aquest cas, per traduir «cap de brot» el comte de Cedillo ha de fer diverses filigranes amb afegitons de text per poder transmetre el mateix missatge que en l'original. Aquest i d'altres casos fan pensar al lector que el traductor és massa esclau del text de sortida, perquè podia haver cercat una equivalència que hagués tingut sentit en aquest context i que no traís el sentit complet de l'original, però sense haver-se d'empresonar a emprar les mateixes paraules amb explicacions per donar la mateixa imatge que Verdager. Un altre exemple que reforça aquesta hipòtesi el trobem als v. 161-166, corresponents a la cinquena estrofa.

Text original:

---

<sup>219</sup> Segons VIDAL I ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes», op. cit., p. 9. Vegeu també «Mètrica funcional i poètiques...», p. 161.

Al bes del sol llueixen son elm i sa corassa, / l'un fet de neus eternes, l'altra d'un tros de glaça / de dues hores d'ample, de quatre o cinc de llarg; / los núvols en sa espatlla són papallons que hi volen, / i eix quadro, on llums, tenebres i tinta i foc rodolen, / té el firmament per marc.

Text traduït:

Brillan su yelmo y su coraza, heridos / por el sol; de eternals nieves hecho / aquel está y estotra de un pedazo / de hielo fabricada, de dos leguas / de anchura y luengo, á más, de cuatro ó cinco; / las nubes, en su dorso mariposas / son voladoras: cuadro que en desorden / fuegos y luces y tinieblas muestra / y como marco, el firmamento tiene.

En aquest cas, també es mostren els encavalcaments que hi ha en els versos de Cedillo, que destorben una mica l'atenció del lector. A més, també es poden apreciar altres recursos traductològics. Primer de tot, trobem una adaptació, d'«hores» a la versió catalana per «leguas» a la castellana. Aquest últim terme fa referència al recorregut que es fa durant aproximadament una hora, ja que és de 45.000 peus o 4.223 metres, segons el *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1884). Finalment, en l'última oració hi ha primer una *amplificació* del sintagma «que en desorden», que era present en Verdaguer. A continuació, una *omissió*, perquè passa de «llums, tenebres i tinta i foc» a «fuego y luces y tinieblas», per tant, no pren en consideració el terme «tinta». Al mateix segment, també hi ha una *compensació*, ja que Verdaguer presenta, ordenadament, els quatre conceptes i Cedillo en tradueix tres, però distribuïts de manera diferent. Aquest fet no interfereix a la comprensió del missatge original, però sí que és digne de comentar en l'anàlisi del fragment en qüestió.

Finalment, per no ser redundants, passarem al cant VI, i en concret al fragment traduït en vers, «Muntanyes regalades» [«Montañas regaladas»]. Primer de tot, si ens fixem en la forma que té en el text original, veiem que es tracta de versos heptasíl·labs, excepte els hexasíl·labs que es troben a la cançó del «Cor de Goges» («Muntanyes regalades / són les de Canigó, / elles tot l'any floreixen, / primavera i tardor.»). A «Una goja volant», Cedillo converteix una sexteta en una octava. I trobem, també, una quarteta en el parlament de la goja de Banyoles, concretament: «Mon fil era d'or, / d'argent la filosa, / los boscos veïns / m'han pres per



l'aurora.»<sup>220</sup> En la traducció, majoritàriament, hi ha versos octosíl·labs, però amb l'excepció del «Cor de Goges», que també és heptasíl·lab i el fragment esmentat de la fada de Banyoles que és hexasíl·lab. A més, el parlament de la fada de Ribes té la particularitat que es presenta en dues tirades de versos, encadenant dos octosíl·labs i un quadrisíl·lab.

Pel que fa a la rima, «Una goja volant, Altra goja i La goja de Mirmanda» segueixen l'esquema A'BA'BA'C'DD C'DE'F E'E'F. A «Cor de goges, fent la sardana» rimen els parells en assonant, «La goja de Mirmanda» és presentada en forma de romanç, que rima en els parells en assonant. El «Cor de goges» és, de fet, la tornada de la cançó i els dos versos parells tenen rima assonant, com ja hem esmentat. «La fada de Galamús» també és un romanç, que rima els versos parells en assonant. A «la de Ribes» els quadrisíl·labs rimen en assonant, diferent en les dues tirades. A «la de Banyoles» les estrofes octosil·làbiques, que són de 4 versos la primera i de 12 la segona i tercera, rimen en assonant els parells; la tornada, que és una estrofa de quatre versos heptasíl·labs, té rima assonant en els parells. Passem a «La fada de Roses» i «La de Fontargent», ja que totes dues composicions són romanços i rimen en assonant en els versos parells, i finalment «La de Lanós» està feta de versos octosíl·labs amb rima consonant A'A'B'C'C'B'D'D'C'.

Per a l'anàlisi tindrem en compte una estrofa del parlament de la fada de Mirmanda, corresponent als versos 271-276, en què trobarem *modulacions* i *amplificacions*.

Text original:

Lo millor que hi he trobat / és eix espill encisat / que enamora a qui s'hi aguaita; / lo mànec sol que sosté / aqueix diamant serè / val la corona d'Espanya.

Text traduït:

Aquí un espejo encantado / tráigoos, del tesoro gala; / de quien en él se contempla / arde en amores el alma. / De diamante es su tersura, / y el mango con que se ufana / por mi fe, menos no vale / que la corona de España.

---

<sup>220</sup> Segons VIDAL I ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes», op. cit., p. 9, «La sardana *Muntanyes regalades* és composta amb molt diverses combinacions mètriques: hi domina l'heptasíl·lab, però s'hi repeteix la cançó popular *Muntanyes regalades* que, això no obstant, no regeix la mètrica del fragment».

En els primers dos versos que s'han marcat hi ha el recurs de la *modulació*, ja que s'altera el contingut del missatge original, però sense contradir-se. A continuació, el sintagma subratllat doble («arde en amores el alma») expressa una *amplificació* per part del traductor, ja que en català queda implícit el missatge que en castellà López de Ayala volgué destacar. El mateix passa amb «es su tersura», que en català no s'explica, si bé és evident que un diamant és brillant. Més endavant, trobem una altra *modulació*, concretament d'oració afirmativa al text original a negativa al text d'arribada. I, tot expressant el mateix, el traductor de destinar dos versos al missatge, mentre que Verdaguer amb un ja en té prou.

En alguns casos aïllats s'han detectat alguns matisos de significat diferents al text de sortida, que mereixen de ser comentats. Prenem els versos 331-336, del parlament de la fada de Ribes.

Text original:

Filla d'Amand, rei bagauda, / encantada allí visc jo,<sup>221</sup> / al valent que em desencante  
/ prometent-li grans tresors, / donar-li vida més dolça / i fer-lo franc de la mort.

Text traduït:

Hija de Armand, rey bagauda, / un encanto en tal paraje / me retiene; / al que lo  
rompa, un tesoro / he de darle, que su esfuerzo / recompense, / y su vida haré  
dichosa, / y quedará siempre franco / de la muerte.

Primer de tot, després de veure aquesta traducció al castellà, cal deixar constància que els encavalcaments també són força habituals en la traducció d'aquest fragment. Després, voldríem remarcar el matis de significat que anunciàvem anteriorment de la manera següent: a la frase que hem marcat tant en català com en castellà, hi ha algun element que no acaba de concordar, ja que en català es fa servir el gerundi i l'infinitiu, mentre que en castellà, López de Ayala devia voler recórrer a les formes personals dels verbs i fa servir una locució d'obligació «he de darle», mentre que en català el sentit és diferent, perquè no s'expressa com un imperatiu, sinó que serà la recompensa que li donarà, sense que sigui una obligació. També s'ha de tenir en compte que hi ha *amplificacions*, perquè de quatre versos del text original es passa a sis al traduït. El sentit, però, concorda amb el contingut del

---

<sup>221</sup> A l'edició de 1886 hi ha marcada la crida número 2, però es refereix a la nota 4.

poema verdaguerià. Un altre dels exemples és el canvi de singular a plural, que en aquest cas sí que pot influir una mica més en el text de sortida (v. 375-376).

Text original:

Veu's aquí el vel que han teixit / tot exprés per una boda.

Text traduït:

Ved el velo que han tejido / propio, á fe, para unas bodas.

En aquest exemple tan reduït trobem dos mecanismes: el primer és la *transposició*, per tant, el canvi de categoria gramatical dels elements del text de sortida amb els d'arribada. Així, es tracta d'un pas d'adverbi a sintagma preposicional. I el segon mecanisme és el canvi de nombre, el primer és «per una boda» i el segon «para unas bodas». Aquí, com ja s'ha anunciat anteriorment, es podria produir una ambigüïtat, perquè inclou un significat diferent, nou, al text d'arribada. Aquest tipus de canvis són molt perillosos, perquè poden afectar al conjunt del poema. Afortunadament, en aquest cas no és així i no hem de lamentar pèrdues de sentit.

A part dels recursos traductològics que hem esmentat anteriorment, també s'han detectat *condensacions*, *omissions* i *compensacions*. En definitiva, es tracta d'una traducció molt esclava del text de sortida i que moltes vegades ens podríem plantejar el dubte de si realment és capaç de caminar sola sense necessitat d'un recolzament del text de sortida, perquè vol reproduir totes les imatges que esmenta Verdguer i això fa que el text resulti feixuc per al lector. Per exemple, als versos 265-270.

Text original:

Allí tinc lo meu casal, / tancadeta amb un penyal / sota el casal hi ha una balma; / de joiells d'argent i d'or / allí guardo mon tresor, / com sos bonics una garsa.

Text traduït:

Allí tengo mi morada; debajo hay una caverna / y en la caverna, hacinadas / mis riquezas: un tesoro / en joyas de oro y de plata, / que con diligencia guardo / como sus hurtos la urraca.

En aquest cas, doncs, Cedillo ha volgut mantenir fins i tot les comparacions i això no sempre és recomanable, perquè potser hauria calgut més una *adaptació* que no pas una *traducció literal* del significat del sintagma original.

Per últim, ens centrarem en «Lampègia», corresponent al cant VII. Es tracta d'una composició recreada del «romanç morisc»<sup>222</sup> de versos heptasíl·labs presentats en dues parts: la primera conté dues estrofes, de trenta-dos i deu versos, respectivament i la segona, una sola estrofa de noranta-quatre versos. Pel que fa a la traducció, és un romanç i conserva les dues parts originals. La primera té dues estrofes, l'una de trenta-vuit versos i l'altra de deu. El darrer fragment consta de cent dos versos. Per tant, només amb aquestes xifres, ja podem saber que hi ha hagut *amplificacions*. Efectivament, doncs, en aquest fragment trobem, sobretot, *amplificacions, compensacions, modulacions, condensacions* i alguna *omissió*. També hi ha recursos poètics, concretament encavalcaments.<sup>223</sup> Pel que fa a l'*amplificació*, un dels exemples més eloqüents està situat als quatre primers versos del poema (v. 213-216).

Text original:

Hermosíssima és Lampègia, / filla del duc d'Aquitània; / quan del castell al matí / puja a la torre més alta,

Text traduït:

Por su sin par hermosura / es de todos celebrada / Lampegia, la hija del duque / soberano de Aquitania. / Cuando del feudal castillo / que le sirve de morada / en las matinales horas / sube á la torre más alta,

En aquest fragment veiem que les *amplificacions* són constants. De fet, en trobem tres: la primera a l'original es presenta com un adjectiu, mentre que a la traducció Cedillo incideix en la idea durant dos versos, que no aporten cap altra informació més. Un cas semblant és el segon, que està marcat amb doble subratllat, ja que en català Verdaguer emprà el substantiu «castell», sense cap altre complement, mentre que Cedillo també fa servir dos versos per explicar la fortificació de la qual el poeta català feia esment de passada. L'últim cas és, també, una *amplificació* de significat, encara que vulgui dir el mateix ho fa emprant tres paraules, quan en català amb una n'hi ha suficient.

Passem ara a considerar el recurs de la *compensació*, per tant, el canvi de lloc dels elements de la frase entre el text de sortida i el d'arribada i també l'*omissió*. En

---

<sup>222</sup> Per a més informació, vegeu «Mètrica funcional i poètiques...», p. 153.

<sup>223</sup> Per no fer feixuc el discurs presentem només un exemple de cadascun d'aquests recursos.

aquest cas prenem com a exemple els dos darrers versos de la primera estrofa del poema (v. 253-254).

Text original:

Llaç de flors que els has lligat, / Déu te do llarga durada.

Text traduït:

¡Lazo que así los uniste, / que mucho dures Dios haga!

Aquí es detecten dos recursos diferents: el primer és l'*omissió*, marcada en subratllat simple i el segon la *compensació*, presentat en doble subratllat. En el primer cas, el traductor recorre a l'*omissió*, potser perquè sis versos abans ja havia parlat de «lazo florido», per tant, sembla ser que aquesta *omissió* no afecta al sentit global del text. El segon mecanisme de traducció és la *compensació*, que es pot apreciar clarament en el darrer vers suara citat. En el primer cas, Verdaguer empra l'estructura lògica de la frase: subjecte («Déu») + verb («te do») + complements («llarga durada») i, en canvi, Cedillo empra una oració subordinada que acaba amb el subjecte i el verb com a últim element de la frase. Val a dir que, encara que el contingut que es transmeti és el mateix, sembla que en el cas castellà l'estructura de la frase és més aviat estranya.

La *modulació* és present en molts passatges del poema, però prendrem en consideració només un cas d'alteració dels elements de la frase, sense que se'n ressenti el sentit, concretament l'exemple és als versos 221-224.

Text original:

L'ha obirada Abú Nezà, / governador de Cerdanya; / Lampègia caçava aucells, / a ella el moro la caça;

Text traduït:

El árabe Abú-Nezáh / gobernador de Cerdaña, / en la bella ha reparado / que en la caza se adiestraba, / y cazar aves queriendo / fué por el moro cazada.

En el primer cas subratllat hi ha una *compensació*, perquè mentre en català s'explica al primer vers, en castellà López de Ayala espera a fer-ho al tercer. El segon sintagma marcat fa referència a una *amplificació* de significat, perquè en català Verdaguer no explica enlloc que Lampègia tot just s'entrenés a caçar. I per últim,

trobem la *modulació*, perquè es passa de frase activa (en català) a frase passiva (en castellà). No obstant això, tots aquests mecanismes no afecten al sentit global del poema, sinó que a vegades amb les *amplificacions* els lectors castellans tenen més informació del personatge, tot i que no és, a voltes, l'explicada per Verdaguer, sinó producte de la imaginació del traductor.

A vegades, com ja s'ha comentat en anàlisis anteriors, les frases fetes o les comparacions del poeta català semblen encaixonades expressament i no harmonitzen el poema com ho fa l'original. Un exemple que, des del nostre punt de vista, és força eloqüent està situat als versos 277-280.

Text original:

Los defensors són covards, / n'hi ha gran escampadissa; / los uns fugen cap a Llo, / los altres cap a Angostrina. / Quan cau lo roure del bosc / l'aucellada se'n desnia!

Text traduït:

Los cobardes defensores / se declaran en huída, / y unos escapan á Llo, / y otros vanse hacia Angustrina. / Cuando el roble cae, del nido / se ausentan las avecillas.

En aquest cas, és evident que la comparació inserida per Verdaguer serveix per il·lustrar fàcilment l'escampadissa dels defensors, però en la traducció de Cedillo, com que a més canvia la paraula «bosc» per «nido», no acaba de recollir de la mateixa manera el significat que volia expressar el poeta català. De fet, el sentit és diferent, perquè en català la imatge mental que ens suggereix és que quan un roure cau tots els ocells volen i fugen, mentre que en castellà, sembla que sigui el roure que aguanta el niu el que caigui i la imatge és semblant, però no és la mateixa. També, en aquests dos últims versos, es veu clarament l'encavalcament del qual es parlava anteriorment, i és que segons com llegim la frase, podem entendre el missatge o ens costarà més, depenent de si tenim en compte la partió dels versos o no.

#### I.4.4.4 Cant X («Guisla»)

D'entrada, ens fixarem en la forma. El poema de Verdaguer està confeccionat amb versos decasíl·labs de rima alterna <sup>224</sup> i Cedillo emprà hendecasíl·labs que rimen en assonant els versos parells. Per fer una valoració més exhaustiva del poema traduït, ens fixarem en els mecanismes de traducció que ha emprat de manera més habitual i, després, incidirem en el contingut del poema, per si és prou fidel o no al text de sortida.

Per poder analitzar amb èxit el poema, primer de tot prendrem en consideració el judici que féu de la traducció d'aquest cant el ressenyador anònim de *La Veu de Catalunya*, 20 de novembre de 1899, ed. vespre:

Lo que verdaderament ens agradá de la bella traducció, fou aquell encantador y trist cant de «Guisla»; aquell no té igual; y además que per nosaltres es lo millor del poema.

Després de llegir la traducció atentament, corroborem el criteri del ressenyador, ja que realment és diferent de les altres composicions en vers a les quals ens tenia acostumats el comte de Cedillo: aquesta realment no és esclava del text original, sinó que sense trair-lo pot volar lliurement. Com a mostra de l'autonomia de què gaudeix el cant X, prendrem com a exemple els versos 27-30.

Text original:

Cada graó que de l'escala puja / lo rega amb una llàgrima coenta; / al capdamunt de tots ella és qui plora, / com un desmai doblant sa hermosa testa.

Text traduït:

Ya la escalera sube, cada grada / regando con sus lágrimas acerbas; / ella arriba le aguarda y también llora, / doblada y mustia la gentil cabeza.

En aquest exemple es poden detectar dos mecanismes de traducció diferents: el primer és la *compensació*, per tant, el canvi de lloc dels elements de la frase, que en aquest cas, no afecten al sentit dels versos i, en segon pla, l'*omissió* de la comparació «com un desmai». Aquest és un fet inèdit, ja que mantenia totes les comparacions encara que sonessin estranyes i, de fet, és un dels aspectes que, durant el treball, se li

---

<sup>224</sup> Per a més informació, vegeu «Mètrica funcional i poètiques...», p. 156. Vegeu també VIDAL I ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes», op. cit., p. 9.

retreia, aquesta manca d'autonomia del text traduït. En canvi, Guisla és diferent. El contingut del text és fidelment traslladat d'una llengua a una altra, sense que el resultat tingui un vincle extremadament fort amb el text de sortida. Aquest fet també es percep mitjançant la quantitat de *modulacions* que hi podem trobar, una de les quals és als versos 37-38.

Text original:

–No te'n deixaré anar –respon sa esposa–, / no te'n deixaré anar, ta vida és meva.

Text traduït:

–Tu marcha he de estorbar –ella responde.– / Partir no puedes, mía es tu existencia.

En aquest cas, veiem que la proposició negativa del text original s'ha transformat en una afirmativa sense alternar-ne el contingut. La *condensació* també és un dels recursos per veure si el traductor ha entès bé el text de sortida i, consegüentment, l'ha sabut expressar amb menys paraules que les emprades per Verdaguer. En el primer vers, i marcat en doble subratllat, es veu com al text d'arribada es fa servir un pronom personal en lloc d'un sintagma nominal, per referir-se al mateix personatge. I ja en el segon vers, si bé és veritat que tant en català com en castellà es tracta de frases negatives, els elements d'un i altre text han sofert un canvi, sense que se'n ressenti el significat final.

Per últim només cal esmentar que el contingut del poema català és traslladat completament al castellà, però sense arribar a ser-ne esclau. Les imatges de tots dos textos són les mateixes, i potser en algun cas, Cedillo les canvia per evitar ambigüitats. Tot plegat es resumeix en un bon treball fet pel literat toledà. En aquest cant sí que es pot dir que l'essència i l'harmonia en què viuen les paraules en el text original es traslladen plenament al text d'arribada sense alternar-ne el contingut, però tenint en compte el públic receptor del missatge.

#### **I.4.4.5 Cants II, III, IV (excepte «La Maladeta»), V, VI (excepte «Muntanyes regalades»), VII (excepte «Lampègia»), VIII, IX i XI.**

Aquests cants els apleguem tots sota el mateix epígraf perquè han estat traduïts de la mateixa manera, en prosa. Agafarem els exemples més il·lustratius per tal de presentar els mecanismes de traducció que López de Ayala emprava de



manera habitual i els presentarem a grans trets. Cal deixar constància que totes les imatges que Verdaguer descriu en aquests cants han estat fidelment adaptades al castellà, mitjançant una traducció més recixida i més entenedora que en el cas del vers, del qual hem presentat una mostra a l'anàlisi del primer cant del poema. Pel que fa a la forma, cal destacar que normalment Cedillo presenta la traducció en prosa en paràgrafs de tres, quatre o cinc línies, que corresponen a l'estrofa que està traduïnt. Per tant, suposem que el mètode de traducció de l'escriptor toledà és estrofa per estrofa i, més enllà d'això, sentit per sentit.

En algun cas aïllat, cal esmentar que l'autor castellà intenta ser tan fidel al text de sortida que a vegades el text d'arribada queda molt empresonat al poema verdaguerià i sembla que sense l'original costi d'entendre la raó per la qual López de Ayala insereix aquella imatge en el moment en què ho fa. Per il·lustrar-ho, cal prendre el cant IV, v. 9-16:

Text original:

Des del palau alabastrí davallen / del Pla Guillem a les Collades Verdes / i de Rojà  
les àrides esquerdes, / que el granat enriqueix, fugen volant. / Deixen, anella del  
Pirene altívol, / l'aturonada Costabona enrere, / que solda el Canigó a la cordillera /  
com a cadena aurífica un brillant.

Text traduït:

Desde el alabastrino palacio bajan á las Colladas Verdes de Pla Guillem; esquivando rápidos  
las áridas hondonadas de Rojá, que el granate enriquece, dejan atrás la  
empinada Costabona, especie de aldaba del altivo Pirineo que une el Canigó á la  
cordillera, como un brillante á cadena de oro.

Destaquem, però, que aquests matisos de significat no són habituals en la traducció de Cedillo, tot i que requereixen una anàlisi. En el primer cas, si prenem en consideració el que diu el poeta català el vol es fa de la manera següent: primer, surten de palau i van fins al Pla Guillem, i a continuació a les Collades Verdes, però no van directament a les Collades Verdes de Pla Guillem, tal com explica el traductor castellà. En aquest cas, si només es tingués en compte el text castellà, el lector tindria una pèrdua de significat notable, tot i que és cert que l'escriptor toledà esmenta els dos llocs, però de manera diferent de com els explica Verdaguer. L'altre sintagma marcat és «fugen volant» i és que realment agafen la carrossa feta de pedres precioses i fan un vol en vista panoràmica per tot el Pirineu, per tant, realment

«volen» no pas «esquiven ràpidament», perquè no estan caminant. De fet, justament l'estrofa anterior a la citada abans explica que els enamorats pugem a la real carrossa que els portarà a fer un vol pel Pirineu. És per aquest motiu que el lector castellà pot trobar una contradicció entre la primera i la segona estrofa.

No obstant això, en general, la traducció, com que en aquest cas és en prosa, aclareix molt més qui està parlant en cada moment, fet que el text original no pot fer sinó mitjançant els pronoms personals, per imperatius mètrics. Així, doncs, hi ha *amplificacions* d'aquesta mena (v. 66-68 del cant II, «Flordeneu»).

Text original:

–Trigaré a ser-hi? –febrosenc demana. / –Galopant –li respon– a tota brida, / podeu tornar ací primer que l'alba.–

Text traduït:

–Tardaria mucho en llegar allá arriba?– Y responde el escudero: –Si váis á todo galope, podéis estar de vuelta aquí antes del amanecer.–

Atès que, com hem explicat anteriorment, el comte de Cedillo té tant d'espai com necessita per aclarir conceptes que en el poema s'han d'anar deduint, el lector de la llengua d'arribada no es perd amb tanta facilitat. A part d'aquesta inserció de significat, també caldria destacar el canvi de temps verbal de la primera frase exposada: en el cas català es tracta del futur simple i en el cas del castellà del condicional. Sembla, doncs, que en el primer tingui la intenció de pujar-hi i en el segon que s'ho rumii una mica més, tot i que hi acabarà pujant.

Un altre dels trets característics de la traducció és la conservació de tots i cadascun dels noms d'arbres i d'animals que es presenten al text original. I no ho fa, com en el cas de Llombart, amb un genèric, sinó amb el mateix mot traduït al castellà. En moments molt puntuals, Cedillo omet algun dels elements del sintagma que descriu un arbre, segurament per no despistar el lector i perquè el matis és irrellevant si tenim en compte el context. Prenem com a exemple els versos 85-88 del cant III, «L'encís».

Text original:

L'estany se divideix en amples braços, / com en branques i brots roure aglaner, / i surten tots a dar festívols passos, / com nins ajogassats dintre el verger.

Text traduït:

Semejante al roble que se resuelve en ramas y brotes, así también el lago forma amplios brazos que, como retozones chicuelos en un jardín, recórrenlo enteramente, dejando impresa por doquiera su regocijada huella.

En aquesta estrofa trobem tres mecanismes de traducció diferents. D'una banda l'*omissió* de l'adjectiu «aglaner» en el substantiu «roure» i, per tant, amb la subsegüent traducció «roble» sense cap mena de qualificatiu. En segon lloc, la *compensació*, per tant, el canvi de lloc dels elements del text original, ja que l'estrofa de Verdaguer comença amb l'explicació de l'estany i, en canvi, el comte de Cedillo ho fa amb la comparació del roble aglaner. A més, cal destacar la *transposició* que trobem marcada en un subratllat més fort, emprada amb l'adjectiu «semejante» per no fer una comparació amb l'adverbi «com» entremig, com fa Verdaguer. I per últim, l'*amplificació*, un dels mecanismes habituals en la traducció en prosa de López de Ayala, exemplificat en el sintagma «recórrenlo enteramente».

La *modulació*, alteració del contingut original del poema sense que en canviï el sentit, és un altre dels recursos força emprats per López de Ayala amb molta assiduitat. Tan és així, que, per tal d'oferir-ne una mostra prendrem com a exemple els versos 107-109 del Cant II, «Flordeneu»:

Text original:

los pins arreu arreu, los faigs i roures, / com los guerrers en ordre de batalla, / de cent en cent rodolen a l'abisme / amb nius i salvatgines que bressaven,

Text traduït:

Luego al punto, como guerreros en orden de batalla, ruedan al abismo por centenares pinos, hayas y robles, arrastrando consigo los nidos yavecillas que sustentaban en sus copas.

En el cas del text marcat en un subratllat simple, caldria destacar aquesta alteració de la successió d'esdeveniments, tot i que sense perdre'n el sentit i en doble subratllat s'han marcat les *amplificacions* que trobem en aquest segment de traducció. Cal dir que aquest recurs, juntament amb la *modulació* i la *compensació*, són els més habituals en el treball de Cedillo, perquè té en compte el text original i en fa la seva versió, sense traïr l'original.

Continuant amb l'anàlisi dels cants traduïts en prosa, ara ens fixarem en els versos 160-164 del cant II:

Text original:

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.

Text traduït:

Soy yo, yo misma, esa flor cuyo recuerdo guardas; y tu corazón era la frambuesa que yo buscaba cuando me veías allá abajo, trocada en hermosa muchacha dormitando á la sombra de los jazmines y con mi falda rebosante en fresa.

Justament amb aquesta frase marcada el traductor castellà va inserir una nota a final del llibre en què exposava la seva dificultat a l'hora de traduir aquest sintagma:

*Gerdera hermosa* debería traducirse en castellano por *hermoso frambueso* ó *hermosa frambuesa* locuciones ambas prosaicas en nuestro idioma; por lo que, dando distinto giro á la idea, y haciéndola más general, he adoptado la frase *hermosa muchacha*.<sup>225</sup>

D'aquesta manera Cedillo justifica la seva tria i cal deixar constància que la imatge d'un i altre escrit és la mateixa, però expressada en mots diferents, per tant, en aquest cas estaríem parlant d'una adaptació al context. Hem de tenir present l'argument del poema fins a aquest punt i és que quan Gentil troba Griselda collint maduixes, ell va a collir gerds i és per això en català diu «ton cor era lo gerd que jo cercava», mentre que en castellà, encara que no tradueixi de la mateixa manera el sintagma explicat anteriorment, diu «tu corazón era la frambuesa que yo buscaba [...] trocada en hermosa muchacha», per tant el gerd que ell cercava es va convertir en «hermosa muchacha». Per tant, en aquest cas s'ha traduït sentit per sentit, com també ho fa en els versos 357-358 del cant IV:

Text original:

Atrets per sa verdor fresca i gemada, / los dos enamorats sovint s'hi giren,

Text traduït:

Atraídos por su frescor y brillantez, los dos amantes vuélvense hacia él con frecuencia para contemplarle.

---

<sup>225</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. 214.

En aquest cas, com es pot comprovar, la traducció no es fa literalment, per tant, paraula per paraula sinó que opta per fer-la sentit per sentit. De fet, aquesta és la imatge que devia voler transmetre Verdagner, la frescor i la brillantor de la Vall d'Aran, però Cedillo emprà uns altres mots per expressar la mateixa idea. Sí que es cert, però, que també es podia haver traduït «verdor» perquè expressa una característica més d'aquells paratges que l'escriptor toledà omet.

En alguns diàlegs, recorre al recurs de la *modulació* per alterar el contingut original del text i disposar-lo de manera diferent. És el cas, per exemple, dels versos 49-52 del cant III, «L'encís»:

Text original:

–Somia –canten–, somia, / deixa volar ton cor bell, / mentre el somni no es desnia, /  
com de sa branca l'aucell.

Text traduït:

Y cantan de esta suerte:

–Sueña, Gentil, sueña, deja volar tu juvenil corazón mientras el sueño no te abandone, como abandona el ave la rama de que pendía su nido.

Com en casos anteriors, l'*amplificació* és un recurs recurrent i que anirem trobant al llarg de tota l'anàlisi. En aquest cas concret, sembla que el traductor veu més encertat el fet d'anunciar que les fades cantaran, que no pas, com ho fa Verdagner, entre guions un cop ja han començat a cantar. També caldria destacar la *modulació* que trobem en el fragment marcat en subratllat simple. La tenim en compte per dos motius: primer per conèixer com tradueix la comparació de Verdagner i segon per la llargada del text resultant, ja que sembla que Cedillo es vegi en l'obligació d'explicar més aquesta imatge que creiem que funciona per si sola sense necessitat de fer grans *amplificacions* com fa l'escriptor toledà, perquè està inserint informació que el poema original no té i, per tant, hi posa un fragment de composició seva.

Un altre exemple, en aquest cas d'*equivalència* de locucions adverbials, és al cant VIII, concretament als versos 139-140.

Text original:

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

Text traduït:

—¡Oh Guifre (exclama), Conde Guifre, buen hermano mío! Sujétalos tú y cae sobre ellos, que esta es la sazón.—

En català veiem que es tracta d'una locució adverbial i d'una dita que significa, «o ara o mai», tot i que Labèrnia no la recull al seu *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana*. El comte de Cedillo recorre a la llengua, però no pas a una expressió predeterminada, sinó que es limita a traduir el sintagma pel significat que té, ja que «la sazón» vol dir, segons el *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1884), «1. Punto ó madurez de las cosas, ó estado de perfección en su línea. 2. Ocasión, tiempo oportuno o coyuntura», per tant, està dient que ara és el moment, però no pas per mitjà de cap locució.

La majoria de les vegades, quan Verdaguer esmenta dos topònims seguits, normalment el comte de Cedillo els tradueix mitjançant una *compensació*, és a dir, que els gira, primer escriu el segon i després el primer. Prenguem com a exemple aquest fragment del cinquè cant, v. 65-66.

Text original:

i des de la Jonquera fins a Beget / los pobles se remouen en sometent.

Text traduït:

Y desde Baget á La Junquera, álzanse todos los pueblos en somatén.

És curiós i força incomprendible aquest canvi, ja que no s'entén el fet pel qual el traductor castellà gira el sintagma, ni tan sols per imperatius de rima, perquè està traduït en prosa i no n'hi ha. Un canvi, doncs, inesperat, però que serà força habitual en el transcurs del poema traduït.

Ara que ens fixem en els noms propis, caldria fer un apunt i és que el comte de Cedillo no tenia clar si traduir segons quins antropònims i és que, per exemple, al text que es mostrarà tot seguit decideix passar pel camí del mig de la manera següent (cant VI, v. 202-206):

Text original:

Un fill de la Cerdanya, que Pere Pinya es deia, / tement que el soterrassen les neus,  
parlà a la Tet: / «Oh!, guíam, tu que hi baixes, al pla que s'assoleia.» / «Segueix-me»,  
el riu contesta, i el llaurador ho feia / per no morir de fred.

Text traduït:

Un hijo de Cerdaña, que Pedro Piña (*Pere Pinya*) tenía por nombre, temiendo ser soterrado por las nieves dijo al Tet: «¡Oh, tú que bajas á la asoleada llanura, condúceme á ella!» «Sígueme» el río contestóle. Y el labrador le siguió, por no parecer de frío.

Aquesta, com moltes d'altres, és una llegenda que Verdaguer insereix al poema i, per tant, que la gent de les contrades coneix com «Pere Pinya» i no pas «Pedro Piña». De fet, fins i tot podríem dir que, encara que estigui traduït de manera literal, podria ser que no es reconegués el personatge i és per això que Cedillo opta per traduir el nom, però també per posar-lo entre parèntesis. No obstant això, es podria retreure a l'escriptor toledà que a vegades tot i traduir literalment insereixi el nom català al costat i d'altres no, és el cas, d'alguns altres antropònims, que s'exemplifiquen amb aquesta mostra extreta del cant IX, v. 517-530.

Text original:

Lo monestir / no trigà a nàixer i a florir, / com olivera / del riu Litron en la ribera. /  
Cel de Cuxà, / de quanta estrella t'enjoïà / l'abat Garí, / amb Pere Orsèolo, Mari /  
lo gran asceta / i Romualdo anacoreta?

Text traduït:

No tardó el monasterio en nacer y florecer, cual olivo en la ribera del río Litron. ¡Oh, cielo de Cuxá! ¿Con cuántas estrellas no te enjoyaron el abad Garín, Pedro Urséolo, el gran asceta Marino y el eremita Romualdo?

Si en el cas anterior ha inserit la traducció catalana en cursiva i entre parèntesi després de presentar la seva traducció al castellà, sembla que seria encertat fer-ho ara també amb aquests altres antropònims, ja que és important ser coherent durant tot el llibre, no només en un cant.

Un mecanisme molt poc utilitzat és la *condensació*, de fet, es l'antítesi de l'*amplificació* i com que la prosa permet precisar molt més i inserir nous continguts per fer més entenedor el text, per això l'idea contrària és més difícil de trobar. Prenem com a exemple els v. 175-178 del cant VII.

Text original:

Travessant més d'un gorg negre, / fa el camí saltant alegre, / fins que es casa amb lo riu Segre / part damunt de Balaguer.

Text traduït:

Este último [Mont-Vallier] atraviesa negras barrancas, salta y se regocija hasta que, más arriba de Balaguer, únese con el Segre.

En aquest cas, doncs, veiem que el sintagma «riu Segre» es gira al castellà mitjançant només el nom del riu, però no pas acompanyat de l'adjectiu. També es podria considerar una *omissió* de l'adjectiu.

Per últim, caldria veure el mecanisme de la *transposició*, per tant, del canvi de categoria gramatical del text original al traduït. Fixem-nos, com a exemple, el pas de verb a substantiu (v. 172-174), del cant XI.

Text original:

–Sota quin arbre dorm aquell que enyoro?; / bon monjo –diu-li–, no estranyeu si ploro, / ai!, fa tants dies que l'estic cercant!–

Text traduït:

–Buen monje –dícele– ¿bajo qué árbol duerme aquel á quien añoro? No os extrañe mi llanto. ¡Ay! Hace tantos días que sin cesar le busco...–

Aquest canvi, que no significa cap alteració de significat, és una *transposició* de verb a nom.

Com a valoració general de la traducció en prosa del comte de Cedillo, exceptuant l'últim cant, que es tracta en el proper subapartat, cal destacar que el fet que hagi pogut traduir en prosa li ha servit per expressar i aclarir conceptes que potser a l'original se sobreentenien. No obstant això, una de les crítiques negatives que hem anat comentant al llarg de l'anàlisi és que en molts casos és massa esclau del text de sortida i no deixa espai perquè el text traduït tingui autonomia per ell sol. És el cas, per exemple, de moltes comparacions o modismes que com que López de Ayala vol copsar la mateixa imatge que en català, a vegades es veu massa forçada. Finalment, també se li podria fer el retret de la coherència del text, ja que si en un moment concret de la traducció gira un nom propi al castellà amb el nom original al costat en cursiva i entre parèntesis, no entenem per què en segons quins llocs del text no ho fa. Cal dir, com ja s'ha anat comentant al llarg de totes les anàlisis de les traduccions de Cedillo, que el traductor no traeix l'original i a més no insereix gaire composicions pròpies, fet pel qual es pot arribar a la conclusió que no ha estat una



traducció lliure, sinó que més aviat al contrari, ha estat un xic massa esclava del text original.

#### I.4.4.6 Cant XII («La Creu de Canigó»)

Tractem aquest cant de forma aïllada, atès el comentari que el ressenyador anònim del llibre en féu a *La Veu de Catalunya* i que també reproduïx *La Creu del Montseny*, diari controlat per Verdaguer. És per això que creiem que té prou pes per presentar-lo separatament. Recordem aquest judici:

Lo que pot ser flaqueja un tant es lo cant final qu'ens ha deixat bastant frets; y es que es el més difícil, degut al trencament d'estrofas y pensaments que afilligran l'original.<sup>226</sup>

Com en casos anteriors, els mecanismes de traducció més recorrents són l'*amplificació*, la *transposició*, la *compensació* i l'*omissió* o la *condensació*. Començarem per veure un exemple del primer cas, concretament dels v. 18-20.

Text original:

Cau damunt seu, tempesta que rodoles, / oh núvol que braoles, / desembaina lo glavi de ton llamp!

Text traduït:

¡Cae sobre ellos, tempestad fragorosa! ¡Y tú, bramadora nube, haz lucir la espada de tus rayos!

En aquest cas, veiem que hi ha diversos canvis que es poden considerar. Iniciem aquesta anàlisi amb el canvi d'oració subordinada de l'original («que rodoles») a un adjectiu, que pren un sentit similar al que volia transmetre el text original. El segon sintagma marcat en doble subratllat és una mica més complex, perquè hi ha emprats diversos recursos traductològics. Primer de tot, a l'original trobem una interjecció («oh») que López de Ayala tradueix amb un vocatiu «Y tú» i en segon lloc hi ha també, com en el cas anterior, una *transposició* dels mateixos elements (d'oració subordinada a adjectiu). Finalment, hem destacat les dues últimes paraules de la citació, perquè hi ha un canvi de nombre: si bé en el primer cas l'autor original opta pel singular, en la traducció s'ha optat pel plural.

---

<sup>226</sup> *La Veu de Catalunya*, 20 de novembre de 1899, ed. vespre; *La Creu del Montseny*, 3 de desembre de 1899.

La *condensació*, l'*omissió* i l'*amplificació*, mecanismes aparentment contraposats, es poden apreciar als versos 27-29:

Text original:

Esbrosta el bosc com vinya en temps de poda, / grossos penyals de llur sient desbanca, / remou, capgira, arranca, [...]

Text traduït:

Y tala el bosque, dejándole como podada viña, y saca de su asiento gruesas peñas, trastornándolas y haciéndolas saltar [...]

El primer cas, marcat en subratllat simple, il·lustra un exemple de *condensació*, per tant, que el text traduït pren la idea principal del de sortida i l'expressa amb una reducció notable de mots, sense fer-li prendre l'essència de l'original, ja que en els dos casos estariem parlant d'una comparació. En el següent sintagma, marcat en subratllat doble, hi ha dos recursos traductològics diferents i contraris: el primer és l'*amplificació*, en aquest cas de pronoms darrere del verb, el qual no es mostra de la mateixa forma que en l'original, ja que en el primer cas està en present d'indicatiu i en el segon és un gerundi amb un pronom feble incorporat, a més de traduir un verb en dos mots, com en l'últim cas. L'*omissió* es produeix quan un dels tres verbs desapareix de la traducció i, a més, en aquest cas concret, cap dels verbs traduïts no capten de manera plena tot el sentit de l'original.

Com a exemple de *compensació*, *amplificació* i *transposició* exposarem els versos 157-172, corresponents al parlament d'Oliba.

Text original:

Si ve el comte l'Arnau, altres ne vénen: / la creu en sa mà tenen / i l'amor de Jesús dintre del cor, / i amb aqueix foc diví la terra encenen, / fent-ne l'astre flamíger de l'amor. / L'esbart del cel de Monegals eixia, / quan ja la marejada / de moros decreixia / i aon nasqué Ripoll, a la besada / del Ter i del Freser,<sup>227</sup> / en illa gerda eix monestir bastia, / de Catalunya baluard primer. / Fets àngels de la pàtria, allí guardaren / sa història i son tresor, / son esperit naixent allí bressaren, / adormint-lo amb cançons de l'antigor.

Text traduït:

Si es cierto que llega el Conde Arnaldo, otros vienen asimismo, con la cruz en la mano, con la fe de Cristo en el corazón y abrasando al mundo con este divino fuego,

---

<sup>227</sup> 1901 i 1902: del Ter y del Freser,

por ellos convertido en flamígero astro del amor. Cuando ya iba decreciendo la marejada de los moros, una celeste compañía que salió de Monagals levantó un monasterio, primer baluarte de Cataluña, en una verde isla, do nació Ripoll, al beso del Ter y del Freser. Verdaderos ángeles de la patria, allí guardaron los monjes su historia y su tesoro y allí mecieron su naciente espíritu al arrullo de viejas canciones.

En aquest fragment de text hi ha molts recursos traductològics diferents que anirem comentant. El primer és l'*amplificació*, per tant, l'addició d'informació del text traduït respecte al text original. En aquest cas, però, les dades extres que se'ns donen no afecten de cap manera al sentit global del text, simplement serveixen per emfasitzar-lo. Les oracions marcades a continuació mostren una *modulació* del text, per tant, una alteració de l'original i presenten, al seu torn, diverses *compensacions*, perquè expressa el mateix missatge, però articulat de manera diferent, per exemple, a l'original primer surt Monagals i la traducció parla en primer terme de «la marejada de moros» o la situació en el text de Ripoll, el Ter i el Freser, ja que el comte de Cedillo els transporta al final de l'oració. A la penúltima línia, trobem una *amplificació* al text traduït de «los monjes» quan en català no s'esmenten, suposem que aquest cas és per fer més entenedor el text per part del públic receptor del missatge. I per últim, trobem una *transposició* de sintagma preposicional «de l'antigor» a adjectiu «viejas».

Aquest últim cant és el que més recursos de traducció ha emprat, com a conseqüència de les filigranes poètiques que hi expressa Jacint Verdager. No és un cant fàcil de traduir, si bé Cedillo té l'avantatge que el gira en prosa i no pas en vers i, per tant, té més espai per expressar el missatge al públic receptor. L'anàlisi i la lectura atenta del cant ens fan arribar a la conclusió que el comte de Cedillo es ceneix massa al text de sortida i si bé el missatge s'entén perfectament i sembla una traducció que segueix la tònica de les anteriors expressades en prosa, el lector pot tenir la sensació que el text traduït té una manca d'autonomia en alguns fragments, a causa de les floritures emprades per Verdager. Prenem com a exemple els versos 321-326, corresponents al parlament de Sant Romualdo i Sant Martí:

Text original:

Com niu de rossinyols entre englantines, / jo veig nostre ermitatge / davant lo monestir de Sant Miquel; / aparicions divines / baixaven a eix boscatge, / pujant-se'n nostres ànimes al cel.

Text traduït:

Cual nido de ruiseñores colocado entre jazmines reales, divisamos nuestra ermita delante del monasterio de San Miquel. A estas umbrías bajaban celestes apariciones, con lo que nuestros espíritus remontábanse á los cielos.

En aquest cas, a part de trobar-hi una *adaptació* (englantines per «jazmines reales»), veiem que el text està molt cenyit a l'original, però que si el considerem de manera aïllada, es nota que perd la màgia de la poesia verdagueriana. No obstant això, també cal reconèixer l'esforç de Cedillo a l'hora de traduir tot el poema, però especialment aquest cant que si bé es capta perfectament el missatge verdaguerià, la manera amb què ho fa en alguns casos dista dels valors poètics de l'original. Així, doncs, no faríem el judici del ressenyador de *La Veu de Catalunya*, perquè reconeixem l'esforç de Cedillo i si tinguéssim aquest criteri a l'hora d'avaluar la seva traducció, també l'hauríem d'aplicar als altres cants traduïts en prosa, que es creuen similars, des del punt de vista de la traducció.

#### **I.4.5 Valoració general de la traducció del comte de Cedillo**

S'ha de ser conscient que moltes vegades hi ha matisos de significat que es perden, sobretot en el cas de la traducció poètica, perquè per imperatius mètrics, els traductors s'han de cenyir a una estructura poètica concreta i, per tant, és lògic que es renunciï a expressar tota la informació que voldrien. També cal remarcar, que en el cas de la traducció en prosa, com que el traductor té molt més espai per poder explicar tot el sentit i les imatges emprades per Verdaguer, els matisos de significat perduts no són tants com en el cas de la poesia i, fins i tot, aquí podem parlar d'*amplificacions* per fer entendre d'una manera més còmoda el text d'arribada al lector.

Sobre el text font i l'anàlisi textual, cal dir que el comte de Cedillo va estudiar a fons la recepció de l'obra de Verdaguer, tal com es pot apreciar a l'annex B;<sup>228</sup> va documentar-se moltíssim abans de traduir-la i fins i tot va fer una excursió al Canigó per poder entendre més bé el poema, ressenya de la qual està inserida al primer apèndix (A) del llibre i que té una extensió de quaranta-set pàgines.<sup>229</sup> La documentació del traductor també es pot comprovar si es prenen en consideració

---

<sup>228</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. 299-304.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 251-298.

les notes que insereix el traductor a final del llibre, no només seves i de l'autor, sinó també del traductor francès Josep Tolrà de Bordas. Les de Cedillo versen sobre diverses qüestions: problemes traductològics, temes històrics —com pot ser l'origen de la ciutat de Perpinyà<sup>230</sup> o «Los Trofeos de Pompeyo»<sup>231</sup> o interpretació de les paraules de Verdaguer, com per exemple a la nota 2 del cant IV<sup>232</sup> quan insereix aquest text: «capullos sois ambos ahora; ya gozarán de vuestra visita cuando os convirtáis en flores» i explica que Camprodon i Ribes de Freser s'havien convertit feia poc en destins d'estiueig i hi afegia: «á esta circunstancia alude, sin duda, el poeta».

De fet, també hem de tenir present que el poema *Canigó* està ple de referències a la tradició oral de les comarques rosselloneses i també d'elements de la natura, ja siguin plantes, arbres o animals. És per això que resulta meritori el fet de traduir cadascun d'aquests components naturals i també llegendaris del poema canigonenc al castellà, com ha fet Cedillo, que supera amb escreix les altres traduccions com la de Llombart, que traslladava aquestes paraules poc habituals en el lèxic comú en d'altres que eren més comunes, però menys precises.

Cal constatar que en tota la versió no trobem cap judici de valor ni tampoc cap incursió extensa d'obra pròpia. Pel que fa als receptors del missatge, el traductor toledà té molt en compte el públic al qual va destinada la traducció, però sense renunciar a la diversitat i la riquesa de lèxic que aporta el text original. És per això, que estableix un pont entre aquestes dues realitats per fer un llibre més fidel al text de sortida i a la vegada, com l'obra de Verdaguer, ric en lèxic, en història i en tradició oral. Per tant, després d'analitzar aquesta traducció es veu clarament que és possible adaptar al públic receptor una obra tan vinculada a un lloc concret, com és el cas de *Canigó*.

\*\*\*

Així, doncs, i després de veure els procediments de traducció més emprats per Cedillo, es pot arribar a la conclusió que la seva traducció és força aproximada al text original, però en algun moment hi ha matisos de significat que no han estat

---

<sup>230</sup> *Ibíd.*, p. 222-223.

<sup>231</sup> *Ibíd.*, p. 220.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, p. 216.

traslladats plenament a la versió castellana. No obstant això, i atès que es presenta en vers i prosa, a l'hora de comparar aquestes dues formes d'expressió, sembla que el traductor se sent més còmode amb l'última, perquè li permet fer explícites imatges del text que potser fins i tot el mateix Verdaguer havia deixat implícites. Ja hem vist, també, que moltes de les frases fetes que surten al poema original, López de Ayala les ha d'explicar al públic lector, ja sigui cercant un equivalent o, com fa la majoria de vegades, traslladant el refrany pel seu significat.

En traducció és molt difícil ser invisible i Cedillo no n'és una excepció. Tot i això, a part de les mancances evidents que es dedueixen sobretot en el trasllat vers a vers, i en alguns moments per la manca de comprensió d'algun matís, la traducció és força aproximada. També s'ha de dir que l'edició que féu Cedillo fou luxosa i a més va incloure, com s'ha dit més amunt, documentació rellevant pel que fa al punt de vista excursionista del poema. En general, doncs, i a grans trets, la traducció compleix amb el trasllat d'una llengua a un altra, però, perd, inevitablement i com en totes les versions, una part de l'essència verdagueriana pròpia del lèxic tan ric del poeta folguerolenc.

## **I.5 Ramon Domènec Perés i Perés (Cuba, 1863 - Barcelona, 1956)<sup>233</sup>**

### **I.5.1 Biografia. Ramon Domènec Perés, literat**

Poeta, traductor, escriptor i crític literari. De pare català nascut a Cadis i de mare mexicana afincada a Cuba, va establir-se a Barcelona l'any 1868 i hi va estudiar Dret. Des de molt jove ja va començar a dedicar-se a la poesia i dels setze als disset anys va escriure unes quantes composicions que després va incloure al seu primer recull *Adolescència*, publicat l'any 1882. Als divuit, va endegar la seva faceta periodística amb intervencions de caràcter crític a *La Ilustración*, de Barcelona i a *La Gaceta de Cataluña* i l'any 1882, juntament amb Lluís López i Oms va fundar la revista

---

<sup>233</sup> Per a la biografia d'aquest personatge, ens hem centrat en *Diccionari d'Acadèmics de Bones Lletres*, op. cit a la n. 140; en BROCH, Àlex (dir.). *Diccionari de la Literatura Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008; en l'article de Jordi CASTELLANOS «Ramon D. Perés i l'actitud modernista». *L'Avenç*, núm. 125 (abril de 1989), p. 16-21; en l'article de Ramon PLA I ARXÉ «L'Avenç» (1881-1915): la modernització de la Renaixença». *Els Marges*, núm. 4 (1975), p. 23-38 i en l'entrada de l'autor a l'*Enciclopèdia Espasa*.

bilingüe *La Gaviota* a Arenys de Mar.<sup>234</sup> Un any més tard, va començar a escriure en català per a la revista *L'Avenç* que va dirigir en aquella mateixa època (1883-1884), que es convertí en un nucli important d'innovació literària i, en definitiva, de «Modernisme, entès com a adhesió a la moderna estètica europea».<sup>235</sup>

Malgrat això, va continuar amb el cultiu de les lletres castelleses, especialment de la poesia, que, de fet, mai havia abandonat del tot amb *Cantos modernos* (1888), il·lustrat per Apel·les Mestres, com també amb el llibre *Norte y Sur* (segona sèrie de *Cantos modernos*, 1893); *Bocetos Ingleses* (1895), que narra les seves experiències del viatge a Anglaterra que va fer l'any 1884; *Musgo* (1903), llibre de poemes en què professava l'amor per la terra catalana i la naturalesa, que va tenir un gran difusió entre els mitjans anglesos, italians i estatunidencs; *La Madre Tierra* (1917) i alguns poemes en català que estampà a la *Lectura Popular* (1921). Després de la Guerra Civil va decantar-se més per la divulgació, amb llibres com *Historia de las literaturas antiguas y modernas* (1941), *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (1947) o *Historia universal de la literatura* (1969).

Col·laborà en diaris de tradició castellana de Madrid i Barcelona, com ara a *La Vanguardia*, del qual va ser redactor l'any 1888. Cal remarcar que les seves intervencions a la premsa es materialitzaren en forma de llibre al compendi *A dos vientos (críticas y semblanzas. Literatura castellana. Literatura catalana)* de 1892, que va tenir molta incidència en el món literari. Jordi Castellanos el qualifica com «una de les grans fites de la crítica literària a les nostres terres»<sup>236</sup> i és que aquest llibre reunia estudis sobre els escriptors més destacats del camp literari català i castellà del moment. L'any 1895 va col·laborar de forma assídua a la *Revista Crítica de Historia y Literatura*, de Madrid, i a partir de 1901 va escriure per a *La Lectura*, també de Madrid, que llavors tot just acabava de veure la llum i fou director de la secció de literatura moderna de la prestigiosa revista *Cultura Española* (1906). Va seguir col·laborant en publicacions catalanes com *Catalònia* (1898) o amb com a redactor

---

<sup>234</sup> Noti's que a l'entrada de l'autor a l'*Enciclopèdia Espasa*, es situa la revista a Blanes, tot i que Margalida Tomàs a la seva entrada a *Diccionari d'Acadèmics de Bones Lletres*, op. cit a la n. 140 i també el *Diccionari de la Literatura Catalana*, esmentats anteriorment, diuen que era d'Arenys de Mar.

<sup>235</sup> Vegeu el *Diccionari de la Literatura Catalana*, s.v. Perés.

<sup>236</sup> «Ramon D. Perés i l'actitud modernista», p. 18.

del *Diario de Barcelona*. Escriví igualment a la *Revue Hispanique* on publicà «El espíritu castellano y catalán en la literatura española» (1905) i «El caso Boscán» (1933).

Ramon D. Perés va ser un crític «fonamentalment polèmic, perquè tendeix a “desmitificar”», tal com explica Castellanos,<sup>237</sup> obert al món i als canvis que s’originaren a Europa, amb una gran visió d’avantguarda i amb la consciència que a Catalunya calia una «modernització cultural» per obrir-se a Europa i no tancar-se en si mateixa. Només així, creia Perés, la literatura catalana es convertiria en universal i no pas en regional com era fins aleshores.

Perés va formar part de diverses institucions i entitats, algunes de les quals foren: membre de l’Acadèmia de la Poesia de Madrid (1910), corresponent dels Arcades de Roma, corresponent de la Real Academia Española i membre de número a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, proposat el dia 16 de gener de 1909 i en fou admès el 3 d’abril, tot i que hi ingressà el 16 de febrer de 1913,<sup>238</sup> ocupant el lloc de Jacint Verdaguer. És per això que Perés va titular el seu discurs d’ingrés *Verdaguer y la evolución poética catalana*, contestat per Frederic Rahola. La mateixa institució va estampar-li altres treballs acadèmics, com ara «Alfred Opisso (1847-1924)»<sup>239</sup> o «Mi Jacinto Verdaguer»,<sup>240</sup> en commemoració del centenari del naixement del poeta. També contestà els discursos d’ingrés de Josep Pin i Soler (1914), d’Apel·les Mestres (1918), de Francesc Matheu (1922) i Alfred Opisso (1923). Exercí el càrrec de bibliotecari de la institució des de 1939 i fins a 1945.

### **I.5.2 Ramon D. Perés, traductor**

La seva tasca traductora de literatura anglesa fou molt intensa. Des de 1904 a 1930 traduí per a les editorials Gustau Gili i Montaner i Simon obres de Rudyard Kipling (una de les seves primeres traduccions fou del llibre *The Jungle Book*, que va publicar en prosa i en vers, tal com es presenta a l’original i que el convertí en

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>238</sup> Segons la pàgina web de la institució: [En línia]. Disponible a: <<http://www.boneslletres.cat/-academics>> [Darrera consulta: 10 de setembre de 2012].

<sup>239</sup> *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XII, núm. 92-93 (octubre-desembre de 1926), p. 500-510.

<sup>240</sup> *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XVIII (1945), p.29-39.



l'introduïdor de l'autor britànic a l'estat espanyol); Robert Hugo Benson (*Alba triunfante*); J. K. Jerome (ex: *Las divagaciones de un baragán*); Herbert George Wells (*Arturo Bealby*); Mary Augusta Ward (*Desaparecido*), Jack London (*Colmillo blanco*), Robert Louis Stevenson (*La Flecha Negra*), i Joseph Conrad (*Victoria: la novela de una isla*), entre d'altres.

Pel que fa a *Canigó*, va girar els següents fragments de cants:

Cant	Versos
I	37-42
I	125-126
I	150-156
II	271-316
IV («La Maladeta»)	137-328
IV	345-356
VI («Lo Rosselló»)	155-161
VII («Passatge d'Anníbal»)	73-80

Les traduccions esmentades són fetes per il·lustrar els seus judicis crítics sobre l'epopeia verdagueriana. En aquest sentit, és força representatiu el fet de traduir la composició «La Maladeta» sencera i també alguns trossos d'altres poemes que poden volar com a independents, és a dir, que no presenten un lligam tan fort com un cant compacte com «Guisla» (cant X), per exemple. Les tres traduccions del primer cant li serviren per posar en context el lector castellanoparlant i després, a mesura que desgranava el poema tot fent-hi judicis crítics, anava inserint traduccions o fragments de poema en llengua original (v. 141-142 i 201-204 del cant III i el cor de goges del cant VI, v. 277-280). Sempre que cita versos en català els presenta centrats. Cal fer èmfasi en el fet que la traducció és en prosa, però que està distribuïda de tal manera que cada estrofa de l'original correspon a un paràgraf diferent.

Sobre el seu concepte de traducció, Perés fa aquesta reflexió just després de traduir «La Maladeta»:

Hé aquí traducido lo más literalmente posible para no quitarle el sabor de la tierra y aun el aire de familia que tienen todos los hijos poéticos de Verdaguer, he aquí un fragmento de una originalidad y fuerza de fantasía no comunes.<sup>241</sup>

<sup>241</sup> Ibídem, 1 de març de 1886.

### **I.5.2.1 La traducció de fragments de *Canigó*. Anàlisi traductogràfica**

Ramón D. Perés va col·laborar també amb el diari *El Imparcial*, de Madrid, amb comentaris de llibres (en una pàgina batejada com a «hoja literaria» pel mateix Perés), que sortia cada dilluns, amb el subtítol *Los Lunes del Imparcial*. Concretament, es va ocupar del poema *Canigó*, de Verdaguer, a la secció «Libros Catalanes», juntament amb *Vilaniu*, de Narcís Oller i *El año pasado, letras y artes en Barcelona* (de 1886), de Josep Yxart. Parla de *Canigó* el de 22 de febrer de 1886 i l'1 i el 8 de març del mateix any. Va fer un judici crític del poema molt elaborat, perquè era conscient que el públic receptor del missatge era castellanoparlant i també madrileny. És per això que hi trobem frases sobre el català com aquestes:

Uno [idioma] tiene propio [Catalunya], genuino, diverso en su origen como en sus caracteres de la lengua oficial de la nación española, y ese idioma, dialecto corrompido del castellano, según los que no lo conocen á fondo, no es más que el recuerdo de una antigua y perdida nacionalidad. [...] El castellano no es el idioma que siente el hijo de aquella provincia: es el impuesto.<sup>242</sup>

Aquesta és només una mostra de la introducció que l'escriptor fa per posar en antecedents els lectors receptors. No obstant això, al final de la introducció, també afirma que la literatura catalana és convenient per als interessos de l'escriptura universal. El primer dels tres articles conclou dient que els dies següents, per mitjà de traduccions (sempre en prosa), farà una anàlisi més exhaustiva i detallada del poema. I, efectivament, la «Hoja literaria» de *Los Lunes del Imparcial* del dia 1 de març de 1886 ja presenta com a títol «Libros Catalanes», però immediatament i escrit en negreta hi ha el subtítol «El poema “Canigó”». Primer, recorda les idees més destacades que va explicar al número anterior i de seguida comença amb el resum del primer cant, però amb alguns incisos en què fa traduccions del text de sortida. Quan és el cas, presenta la traducció entre cometes baixes o llatines. Resulta adient d'analitzar aquests fragments per veure si la versió és molt literal o no i també si el públic receptor va poder captar el missatge sense cap distorsió (Cant I, v. 37-42).

Text original:

---

<sup>242</sup> *El Imparcial*, 22 de febrer de 1886.

–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 ignocència, / si et dobla un vent, que sia el de clemència: / escut sies pel poble i espasa per ton rei.–

Text traduït:

[...] dice el ermitaño al novel caballero: –Lucha por Dios, estima su honor más que tu vida, escribe por todas partes su nombre con tu espada como una pluma, sé el escudo del pueblo, el acero de tu rey.

En aquesta traducció es poden veure molt bé els mecanismes de què es serveix Perés per fer la versió castellana. Per exemple, podem començar amb una *compensació*, perquè al text original «l'ermità li crida» és un incís dins del discurs directe, en canvi, en castellà, el col·loca abans del diàleg. El vers següent veiem que està traduït paraula per paraula, perquè és exacte un i l'altre. En el tercer, també hi ha una gran *compensació* ja que els elements que primer surten en el text original són els darrers al de sortida, com per exemple la imatge de la ploma. En el mateix lloc, hi ha una *condensació*, marcada amb un subratllat més gruxut de l'habitual, ja que Perés transforma «la santa llei» per «su nombre». De fet, la categoria gramatical és la mateixa, però és una *condensació* perquè com que anteriorment ja li ha dit que lluités per Déu, el traductor no devia trobar convenient el fet de tornar-li-ho a repetir. Els dos versos següents han estat totalment omesos pel traductor i, per marcar-ho, hem emprat una línia de punts en el text original. Aquesta *omissió* no afecta al sentit global de l'estrofa, però sí a l'èmfasi que Verdaguer donava a allò que comportava ser cavaller. Per últim, el darrer vers presenta un altre canvi de lèxic: primer de la preposició «per» a «de», però sense alterar-ne el significat i després d'«espasa» a «acero», que aquesta última paraula és en sentit figurat.

A continuació d'aquesta traducció, Perés, com que fa bàsicament un resum sintètic de l'argument, actua de narrador omniscient, per tant, que sap com acaba l'argument del poema. És per aquest motiu que diu «Nada de esto había de hacer Gentil: La suerte había de sepultarle en los brazos de un amor fantástico, sobrenatural» i després d'aquest breu parèntesi, torna al sumari del cant primer. Trobem que aquest traductor no gira la paraula «aplec», però la presenta així:

Entretanto la ermita está llena de gente que ha acudido á ésta porqué es el día del *aplech*, como se dice en Cataluña.

Aquesta és l'única explicació que incorpora al discurs per descriure aquest *manlleu* propi de les contrades catalanes. Més enllà, trobem una altra traducció, també d'un discurs directe (v. 125-126):

Text original:

–Salvau-lo –diu–, oh Pare amorosíssim!; / les filles de la terra vos robaran son cor.–

Text traduït:

–Salvadlo, Padre, las hijas de la tierra robarán su corazón.

En aquesta part de traducció, com que és tan reduïda, no es pot fer una valoració gaire exhaustiva, però hi trobem dos recursos traductològics, el primer és l'*omissió*, perquè, com ja hem vist anteriorment, Perés suprimeix els incisos dels discursos directes en el text original i els canvia al discurs indirecte, que introdueix el diàleg. I, per últim, dues *condensacions*, la primera passa de tres elements a un, sense alterar-ne el significat, i la segona omet un pronom, «vos».

A continuació, explica l'escena en què Tallaferro demana explicacions a Gentil sobre Griselda, que resumeix de la manera següent (v. 150-156):

Text original

[...] amb veu de tro li crida son pare: –Doncs, què fas?// 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. // –Doncs de ton cor esborra aqueixa imatge / o et tornaré de cavaller a patge, / les armes arrancant-te que no sabràs honrar.–

Text traduït

–¿Qué haces?¿qué tiene que ver contigo esa pastora? Y ante la confesión de Gentil de que es su amada, le ordena que la olvide so pena de volverle de caballero á paje, arrancándole las armas que no sabrá honrar.

Primer de tot, cal recordar que Perés fa servir la tercera persona del singular per referir-se als personatges, perquè està narrant l'argument de l'obra des d'una altra perspectiva, exceptuant, és clar, els altres exemples suara citats, perquè conservava el discurs directe del text de sortida. Sigui com vulgui, en el segon vers hi ha una gran *modulació*, perquè canvia de discurs directe a indirecte i, al seu torn, també una *condensació* perquè passa de cinc versos al text original, on Gentil explica

com va conèixer Griselda, a onze mots al text d'arribada. Al següent vers, presentat en una estrofa diferent, també hi ha una *modulació* i una *condensació*, perquè també passa de discurs directe a indirecte i també resumeix les idees del text original. Finalment, a l'últim vers, trobem una *traducció paraula per paraula*, però amb el discurs canviat, una altra vegada de discurs (de directe a indirecte).

Després, i per concloure el cant I (recordem que encara no ha parlat de «Lo ram santjoanenc», per exemple) Perés afirma:

Siguen luego en el mismo canto varias escenas llenas de color local y de sabor fantástico (como la danza de los *fallayres*, la lucha entre uno de ellos y un músico que entona una canción que los primeros consideran insultante), y en seguida salen Tallaferro y Guifre á combatir contra los moros, el primero solo, el segundo con Gentil, que debe de servirle con fidelidad y *sin hacerle nunca bajar la frente*.

Aquesta, doncs, és la conclusió i la justificació del primer cant, que, com que situa els personatges i comença el plantejament del poema, el traductor devia creure important d'inserir-ne una bona part. En canvi, redueix tant els altres cants, que amb un paràgraf de vit-i-sis línies en té prou per explicar-ho tot. A continuació tracta el tema del «poema descriptivo», de la natura. Comença amb un fragment del cant segon, que introdueix de la manera següent:

La primera manifestación bien determinada de esta clase de poesía se halla ya en el canto segundo, donde entre otros se hallan<sup>243</sup> versos como los que á continuación traducimos en mala prosa<sup>244</sup> y que recuerdan algo los que el jardín de Arminda inspiró á Tasso.

Tradueix, del segon cant, des del vers 271 fins al 316.<sup>245</sup> Alguns dels recursos més emprats pel poeta a l'hora de traduir aquest fragment del segon cant són les *compensacions* i les *amplificacions*. Vegem un exemple del primer procediment (v. 275-276).

Text original:

Formen son calze escarides serres / que plateja l'hivern i l'estiu daura,

Text traduït:

---

<sup>243</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: leen.

<sup>244</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: á continuación traduzco.

<sup>245</sup> [En línia]. Disponible a: Hemeroteca Digital de la BNE. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> [Darrera consulta: 2 de febrer de 2013].

Escarpadas sierras que platea el invierno y dora el estío forman su cáliz.

Així, doncs, en aquest cas la *compensació* és entre un vers i l'altre, però com que la traducció està feta en prosa, no es nota. També hem detectat alguna *amplificació*, com ara als versos 281-283.

Text original:

i és son pistil aqueix palau aurífic, / somni d'aloja que del cel davalla. // Davant s'estén una illa sempre verda,

Text traduït:

Y su pistilo ese áureo palacio,<sup>246</sup> sueño de hada descendida del cielo. Frente al palacio se extiende una isla siempre verde,

Primer de tot, abans del recurs anunciat, detectem també una *compensació* que resulta ser una anteposició de l'adjectiu al nom, que en català funciona al revés. També, cal destacar la nota a peu de pàgina del traductor, després de parlar del «palacio», perquè el públic lector se situï, tot i que s'ha de tenir en compte que és un recurs poc utilitzat per Perés. Per últim, veiem el mecanisme de l'*amplificació*, que és un xic incompreensible, perquè el referent és poc allunyat i, per tant, tal com fa Verdaguer, el lector ja deduirà que davant d'aquest edifici hi ha una illa sempre verda, no cal que el traductor hi intervingui en aquest sentit.

Més endavant, fa esment del tercer cant, «L'encís» i cita els versos 141 i 142 i a continuació del 201 al 204, íntegrament en català. Fent un petit salt, trobem una traducció de Perés, concretament els versos 241-244 del mateix cant.

Text original:

Arriat per set daines amansides, / allí els espera un carro volador; / pren, al pujar-hi, Flordeneu les brides / i se'n porta a volar son aimador.

Text traduït:

Tirado por siete cabras monteses domesticadas les espera allí un carro volador; toma Flordenieve las riendas al subir á él y llevase á volar á su amante.

---

<sup>246</sup> El palacio de las hadas del Canigó (nota del traductor).

Primer de tot, al sintagma marcat trobem un matís de significat diferent, ja que en català, el nom científic de «daina» és *dama dama* i en castellà el nom científic de «cabra montés» és *Capra pyrenaica*, per tant, no es tracta del mateix animal.

A continuació tradueix íntegrament el poema «La Maladeta», inserit al cant IV. Veurem els procediments de traducció més destacats de la versió castellana a través de la reproducció de la primera estrofa del poema original. Cal deixar constància que es tracta d'una versió en prosa i, per tant, no es regeix per imperatius mètrics. Reproduïm, doncs, els v. 137-142 del cant IV.

Text original:

Veu's(e)-la aquí; mirau sa gegantina altura: / se queden Vinhamala i Ossau [Aussau] a sa cintura, / puig d'Alba i la Forcada li arriben a genoll; / al peu d'aqueix olímpic avet de la muntanya, / són salzes les Alberes, Carlit és una canya, / lo Canigó un reboll.

Text traduït:

Vedla, mirad su altura gigantesca: Vignemale y Osau<sup>247</sup> se quedan al nivel de su cintura y lléganle sólo á la rodilla el Pico de Alba y la Forcada. Al pié de ese olímpico abeto de la montaña son sauces las Alberas, Carlit es una caña, el Canigó un arbusto.

Amb aquest exemple es poden comentar tres mecanismes de traducció. El primer és l'*omissió* de l'adverbi «aquí», perquè suposem que Perés devia pensar que si deia «vedla», ja no calia dir on. Les *compensacions* estan marcades amb un doble subratllat, tant al segon com al tercer vers, ja que Verdaguer en el primer cas posposa el verb al subjecte i Perés ho tradueix al revés i en el segon l'autor català deixa el verb com a última instància i Perés el canvia per posar-lo a davant. A continuació trobem una *amplificació*, exemplificada amb un subratllat més fort. Finalment, amb una línia de punts hi ha representada la *traducció paraula per paraula*, força habitual en les traduccions de Perés, perquè creia que si traduïa tan literalment era més fidel al text.

El recurs de la *condensació* també és força habitual en aquesta traducció. Prenem com a exemple els versos 278-280.

Text original:

amb ses immenses ales cobreix la cordillera, / amb l'una el promontori tocant de cap d'Higuera / i amb l'altra el cap de Creus.

---

<sup>247</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: Ossau

Text traduït:

[...] que guarda los Pirineos;<sup>248</sup> cubre la cordillera con sus inmensas alas, tocando con la una el Cabo de Higuera, con la otra el de Creus.

En aquest cas, doncs, Perés devia considerar que tornar a repetir «cabo» era innecessari, perquè s'entenia perfectament a través del context.

Aquests recursos són els més habituals, però hi hem d'afegir la *modulació* i l'*amplificació*, per fer l'anàlisi més exhaustiva. Per al primer mecanisme tindrem en compte els versos 263-268:

Text original:

A voltes dins ses coves de vidre sona i canta; / lo viatger ou música suau sota sa planta; / ai d'ell, si no fa al càntic de la sirena el sord! / Lo pont de neu se trenca que amaga la gelera / i és la clivella on veure-la somia una rodera / del carro de la mort.

Text traduït:

A veces, dentro de sus cuevas de cristal canta y toca, y oye el viajero blanda música bajo sus pies. ¡Ay de él si da oídos al canto de la sirena! El puente de nieve que oculta el ventisquero se rompe, y la grieta en que sueña verla es un surco formado por la rueda del carro de la Muerte.

En aquest exemple hi ha quatre mecanismes diferents. El primer, marcat en subratllat senzill, és la *modulació*, ja que en català la frase és negativa i en castellà el traductor la passa a positiva, per no fer tan feixuc i dificultós el text. El sentit d'una frase i l'altra és el mateix, però sembla que en el cas castellà és més entenedor que no pas l'original verdaguerià. Amb un doble subratllat tornem a fer referència a la *compensació*, ja esmentada anteriorment. En tercer lloc, l'*amplificació*, ja que Verdaguer esmenta «una rodera» i Perés ha de fer mans i mànigues per traslladar a la llengua d'arribada el mateix contingut que el de sortida. És per aquest motiu que amplifica, perquè necessita més mots per expressar tot allò que amb dues paraules expressà el poeta original. I, per últim, el tema de les majúscules i minúscules. En aquella època hem de pensar que no existien els manuals d'estil com els coneixem avui dia i, per tant, els traductors intentaven traduir de la manera que podien. És per això que no ens ha d'estranyar que Perés escrigui la «Muerte» en majúscules, mentre que en català el poeta ho faci en minúscules, perquè no es tractava de cap nom propi.

---

<sup>248</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: que guarda los Pirineos y cubre...



Per últim, fixem-nos en un cas curiós, ja que es tracta d'una incoherència de la traducció pel que fa als diàlegs i, per tant, al discurs directe. És situat als versos 239-244.

Text original:

Un rabadà, tan pobre que dorm a la serena, / se lleva la samarra per abrigar sa esquena; / donant-li pa i llet dolça, li diu: –Menjau, beveu.– / Quan obre a punta d'alba son hoste les parpelles, / diu al pastor: –Tes cabres aclama i tes ovelles, / i fuig darrere meu.–

Text traduït:

Un rabadán, tan pobre que duerme á la intemperie, quítase el pellico para abrigar su espalda; dándole pan y dulce leche le dice: comed, bebed.<sup>249</sup> Cuando, al rayar el alba, abre su huésped los ojos, dícele al pastor: llama á tus cabras y ovejas y sígueme.

En aquest cas, cal fer una puntualització, ja que en la primera versió de la traducció publicada a *El Imparcial* l'1 de març de 1886, Perés no insereix en cap moment les cometes com a marca de discurs directe, però sí a la versió revisada per ell mateix i publicada al llibre *A dos vientos, críticas y semblanzas*, de 1892. És per això que, per tal de fer evident aquest canvi, s'ha determinat d'inserir una nota a peu de pàgina explicant el canvi entre una i altra versió i marcar les cometes, per tenir present aquest matís. El que tampoc és coherent, és el fet que, de vegades, fa servir guions per expressar també discurs directe (en les dues versions), com en el cas dels versos 177-178.

Text original:

□ Aquell gegant □ exclamen□, és un gegant d'Espanya, / d'Espanya i català.–

Text traduït:

□ Aquel gigante es un gigante de España, de España y catalán.

Després de veure aquests dos exemples i de tenir en compte el text suara citat, creiem que hi ha una manca de coherència dins de la mateixa traducció, fet que fa entreveure que els criteris de redacció no estaven del tot establerts.

Després de traduir «La Maladeta», veiem que també traslladà al castellà set versos del mateix cant IV, concretament la tercera estrofa i la meitat de la quarta, un

---

<sup>249</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: «comed, bebed».

cop acabada la poesia esmentada anteriorment. Es tracta dels versos 345-356, dels quals l'únic recurs prou rellevant és la *compensació*, tot i que també tractarem el tema del canvi de temps verbal, i l'*amplificació*.

Text original:

Què són los Pirineus?: serpent deforme / que, eixint encara de la mar d'Astúries, / per beure l'aigua aon se banya Empúries, / atravessa pel mig un continent. / Quan ja a la mar Mediterrànea arriba, / al mirar-la, potser, tan espantable, / amb un colp de sa espasa formidable / en dos lo migpartí l'Omnipotent. // Entre sos dos bocins, que el colp allunya, / vers França l'un si l'altre vers Castella, / verda, soliu, agraciada i bella / obre son si florit la Vall d'Aran.

Text traduït:

¿Qué son los Pirineos? Deforme sierpe que está saliendo aun<sup>250</sup> del mar de Asturias y que atraviesa por la mitad un continente para beber el agua en que Ampurias se baña. Cuando llegó al mar Mediterráneo, quizá por verla tan espantosa, partióla en dos el Omnipotente de un tajo de su espada formidable. Entre los dos pedazos que al golpe quedaron divididos, mirando<sup>251</sup> uno á Francia y el otro hacia Castilla, abre su florido seno el valle de Arán, verde, hermoso, lleno de sol.

Les *compensacions*, marcades en subratllat simple, són les més habituals en aquest fragment i, en general, en les traduccions de Perés. Ja veiem, però, que malgrat que canvia els elements del lloc original on els havia inclòs Verdaguer, no perden el sentit original. Pel que fa al tema dels temps verbals, no hem detectat cap altre canvi en la traducció del poema «La Maladeta», però sí en aquest fragment. En aquest cas, l'autor original posa el verb en forma present i el traductor, en canvi, fa servir el «pretérito perfecto simple o pretérito», en lloc del present d'indicatiu. De fet, l'altra raó per la qual hauria d'haver respectat el temps verbal que marcava la llengua de sortida és pel context, perquè tot el que fa referència a la serp està en present, com també hauria de ser a la traducció. Per últim, cal esmentar una *amplificació*, concretament d'un gerundi per fer entendre més bé el text d'arribada al públic receptor.

A continuació també comentarem els set versos més que traduï Perés, aquest cop de la poesia «Lo Rosselló», del cant VI, concretament els versos 155-161, que són dos versos d'una primera estrofa i una altra de sencera.

---

<sup>250</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: aún.

<sup>251</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: mirando el uno á Francia...

Text original:

lo Rosselló és un arc de dues cordilleres / que té per corda el mar. // És una immensa lira que en eixa platja estesa / vessanta d'harmonies deixà algun déu marí; / lo Canigó és lo pom, les cordes que el cerç besa / són los tres rius que ronquen lliscant per la devesa: / lo Tec, la Tet, l'Aglí.

Text traduït:

El Rosellón es un arco de dos cordilleras que tiene por cuerda el mar. // Es una inmensa lira que rebotando armonía dejó en esa playa algún dios marino; el Canigó es el mango, las cuerdas, besadas por el cierzo, son los tres rios que murmuran deslizándose por los campos, el Tech, el Tet, el Aglí.

En aquest cas s'han marcat tres mecanismes diferents. El primer és la *traducció paraula per paraula*, en què es veu clarament que Perés trasllada a la llengua d'arribada els mateixos elements que en la llengua de sortida literalment. Cal dir que entre el català i el castellà, com que són llengües veïnes, és evident que comparteixin algunes paraules i d'altres experimenten un canvi relativament suau respecte a d'altres idiomes més allunyats geogràficament. El segon cas que hem destacat és la *compensació*, de la qual només en fem esment per no caure en la reiteració, perquè aquest recurs ja ha estat exemplificat i explicat a mans plenes. I, per últim, trobem un exemple de *modulació*, concretament de frase activa a passiva, ja que Perés pren la frase «les cordes que el cerç besa» i la trasllada en veu passiva «las cuerdas, besadas por el cierzo».

A continuació, Perés explica què li suggereix el poema «Muntanyes regalades» i quines podrien haver estat les fonts d'on devia beure Verdaguer per compondre'l. Després del cant, diu que totes les fades canten: «Montanyes regalades / son las del Canigó / elles tot l'any floreixen / primavera y tardor». Aquest fragment que hem marcat entre cometes està reproduït al discurs de Perés en català. Acaba el cant VI fent un símil amb el cor de les illes gregues de *L'Atlàntida*. Segueix amb el cant VII i abans de traduir algun fragment del «Passatge d'Anníbal» es refereix a aquesta mateixa composició i a dues o tres més, que no especifica, dient:

Han resultado de lo más episódico de la obra, de lo que no entra en ella muy naturalmente, sinó sólo por la voluntad y arte del poeta. Por lo demás, la relación del paso de Aníbal con su innumerable ejército es notable.<sup>252</sup>

I després d'una introducció que ocupa una línia i mitja, insereix aquesta traducció (v. 73-80).

Text original:

Cent elefants segueixen, com serres que caminen, / formant grans siluetes al dors del Pirineu; / per fer-los pas los roures de tres-cents anys s'inclinen, / los castanyers se rompen, més flonjos que llur peu. / Damunt del més altívol, en torre cisellada, / Anníbal atravessa la immensa serralada; / al veure'l jo dels núvols baixar, a no ser fada, / de genollons en terra l'hauria pres per déu.

Text traduït:

Siguen cien elefantes como sierras que anduvieran, dibujando grandes siluetas sobre la espalda del Pirineo; los robles de trescientos años se inclinan para dejarles paso, y los castaños se rompen, más blandos que su pie. Sobre el más elevado, en cincelada torre, atraviesa Aníbal la inmensa sierra; al verlo<sup>253</sup> descender de las nubes le hubiera yo tomado por un dios.

En aquest moment cal destacar quatre mecanismes de traducció. El primer és el canvi de temps verbal de l'original (expressat en present d'indicatiu) a la versió traduïda (pretérito imperfecto o pretérito de subjuntivo), marcat amb un subratllat simple. El segon mecanisme és l'*amplificació*, perquè es veu clarament que en català Verdaguer fa servir un substantiu acompanyat d'un article i en castellà s'insereix la preposició «sobre», a més de l'article i el substantiu. El tercer és una *compensació*, per tant, un canvi de lloc dels elements originals. I, per últim, trobem una *omissió* del pronom de primera persona del singular «jo», que no interfereix de cap manera en el sentit del vers.

Després de fer unes quantes consideracions al poema, passa directament a esmentar el cant XII i transmet el seu punt de vista de l'obra tot recordant que aquesta és, de fet, «un espectáculo de lucha [...] entre el cristianismo y el mahometismo».<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> *El Imparcial*, 8 de març de 1886.

<sup>253</sup> *A dos vientos*, op. cit., 1892: verle.

<sup>254</sup> *El Imparcial*, 8 de març de 1886.

La traducció, doncs, feta en prosa, recull els episodis més característics del poema, a parer de Perés. No obstant això i tenint en compte que ell era un traductor professional, veiem que la seva aportació denota més caràcter literari que els esmentats anteriorment, tot i que també se li ha retret una manca de coherència, com en el cas del comte de Cedillo. Els mecanismes de les *compensacions* i les *amplificacions*, els més utilitzats per Perés, demostren que s'ha sabut adaptar bé a la prosa i que li ha calgut una reorganització dels elements, cosa que ha aconseguit i ha sabut transmetre el missatge del text original al públic receptor. No obstant això i abans d'acabar la crítica traductològica d'aquesta obra, caldria destacar el punt de vista que té Perés de la traducció i és que dista molt no només del comte de Cedillo, les idees traductològiques del qual ja s'han esmentat a l'apartat corresponent, sinó també d'altres teòrics i intel·lectuals del moment, que es comenten a l'apartat de l'anàlisi de totes les traduccions, amb comparacions d'opinions de crítics i teòrics.

## I.6 Sebastià Trullol i Plana (Figueres, 1863 - Maià de Montcal, 1946)

### I.6.1 Biografia

Fou poeta i crític musical. Va cursar el batxillerat a la seva ciutat natal i, posteriorment, va estudiar la carrera de Dret a la Universitat de Barcelona on es va llicenciar l'any 1882. Ell mateix resumia així aquest itinerari: «A l'any 1870 vaig deixar Figueres per arreu, ja que els meus estudis van portar-me a Barcelona d'on vaig tornar ja vell.»<sup>255</sup> Després de dedicar-se a estudiar durant gairebé dues dècades, segons l'*Enciclopèdia Espasa*,<sup>256</sup> es va interessar molt més per les lletres i pel periodisme. D'aquesta última disciplina cal destacar que es va encarregar de la crítica musical, literària i artística del *Diario de Barcelona* i d'*El Correo Catalán*.<sup>257</sup> En aquest últim, també hi col·laborà Jaume Nogués i Taulet.

Va publicar alguns articles a *La Hormiga de Oro* i a la *Revista Popular*, a més de prendre part en el número extraordinari de *La Barretina* dedicat al Cardenal Salvador

---

<sup>255</sup> «Les vicissituds de la tenora d'en Pep Ventura» *Revista de Girona*, núm. 103 (1983), p. 165.

<sup>256</sup> Vol. 64, p. 1156.

<sup>257</sup> Segons *Enciclopèdia Catalana* fou «fundat el 16 de desembre de 1876 per Manuel Milà i de la Roca, que a l'origen servia una extrema dreta carlina, catòlica i conservadora»

Casañas<sup>258</sup> i d'escriure diversos articles d'opinió per a *La Vanguardia*.<sup>259</sup> Segons Artur Masriera, «fué otra revelación de la literatura apologética-ortodoxa en aquel decenio [...]. [Tuvo] unas dotes excepcionales de periodista batallador, crítico experto y poeta de altos vuelos».<sup>260</sup> Pel que fa al seu vessant literari, va conrear dos gèneres: la poesia i el teatre. Del primer, caldria destacar la composició *Lo Códich Civil*, premiada l'any 1899 per la Joventut Catòlica de Barcelona o el premi que va guanyar als Jocs Florals de Barcelona de 1885, així com el càrrec de mantenidor que va ostentar als Jocs Florals de 1892<sup>261</sup> i de 1900,<sup>262</sup> que en aquest cas exercí de secretari.<sup>263</sup> Del segon, el teatre, convé remarcar *Lo diamant perdut*, la seva primera obra dramàtica (estrenada l'any 1881), *El señorío de Vilarnau* (representada per primera vegada al Teatre Olimpo de Barcelona l'any 1884) i *El príncipe Eric* (presentada al mateix local l'any 1885). Igualment, cal destacar el seu interès per la música. Tant és així que Masriera, a l'article esmentat anteriorment, en fa aquest judici:

Devoto y apasionado por el arte musical, compuso en catalán, en castellano y hasta en italiano, varios libretos de ópera, que maestros tan distinguidos como Amadeo Vives aceptaron para sus partituras. *La flor di mandorlo*,<sup>264</sup> entre ellos, alcanzó un éxito merecido en el Liceo.

Va confeccionar, també, el llibret de l'òpera *Artús*, estrenada al Teatre Novedades i arranjada musicalment per Amadeu Vives.<sup>265</sup> Va tenir un gran èxit i *La Vanguardia* de 27 de maig de 1892 ja parlava de la sisena representació de l'òpera.

Era un fervent amant de la sardana i més concretament de la tenora. Trullol tenia un record molt agradable de Pep Ventura. De fet, durant la seva infància, el

---

<sup>258</sup> Segons *La Vanguardia*, 5 d'octubre de 1901, p. 4.

<sup>259</sup> Prengui's com a exemple el seu article d'opinió «Los museos del lenguaje». *La Vanguardia*, 7 de febrer de 1913, p. 8; «Noli me tangere». *La Vanguardia*, 5 d'abril de 1913, p. 8-9; «El palacio de la Paz». *La Vanguardia*, 24 de setembre de 1913, p. 8-9; «Al Parlamento Español». *La Vanguardia*, 17 de desembre de 1914, p. 10.

<sup>260</sup> «De mi rebotica». *La Vanguardia*, 1 de setembre de 1914.

<sup>261</sup> «Notas locales». *La Vanguardia*, 10 de desembre de 1891.

<sup>262</sup> «Notas locales». *La Vanguardia*, 2 de novembre de 1899.

<sup>263</sup> «Consistori dels Jochs Florals de Barcelona». *La Vanguardia*, 16 de desembre de 1899.

<sup>264</sup> Vegeu «Sala Estela». *La Vanguardia*, 8 d'abril de 1899, per a un judici anònim de l'obra.

<sup>265</sup> Per a més informació sobre el llibret d'aquesta obra vegeu ZARANDONA, Juan Miguel. «La ópera *Artús* de Sebastià Trullol y Plana y Amadeu Vives: la recuperación de un libreto perdido». Dins *Miscel·lània in memoriam Alfons Serra-Baldó (1909-1993) en el centenari del seu naixement*, edició de Lluna Llecha Llop i Lúcia Anoll. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 255-279.

poeta figuerenc estava frisós per anar a veure'l amb el seu pare i un dia, quan Ventura ja era mort, va relatar el següent:

Cap allà l'any vuitanta vaig saber que en Pep Ventura havia mort i sobtadament vaig pensar en la tenora. On deu haver anat a parar? Si la pogués trobar! Nou anys es varen escolar. Un dia la casualitat va dur-me a parlar d'en Pep, al noi Fabra, l'Eduard. Li vaig demanar per la tenora. —La vaig comprar a En Preses i l'he enviada a En Lluís Pellicer,<sup>266</sup> el dibuixant—, me va dir. Quina llástima!, vaig pensar, perquè En Pellicer no li donaria cap importància.<sup>267</sup>

A continuació i, un cop mort Lluís Pellicer (1842-1901), Trullol i Plana va visitar la col·lecció d'obres pòstumes del dibuixant i, efectivament, hi va trobar la tenora, la va comprar i va poder reconstruir-la.<sup>268</sup> Al cap de vint anys de possessió, va vendre-la al notari de Figueres Salvador Dalí i d'ell va passar a les mans de la Junta de Museus de Barcelona, que era on Trullol volia que fos.

### I.6.2 Trullol, literat

De la seva obra escrita, destaquen: *Transmigració, immortalitat: poesia*<sup>269</sup> (1886); *Romans a Mahor y en recordansa dels martres de la Independencia, l'inclit P. Joan Gallifa y sos companys, vilment assassinats en 3 de Juny de mil vuitcents y nou*<sup>270</sup> (1887); *Música*<sup>271</sup> (1889),

---

<sup>266</sup> Segons *Enciclopèdia Catalana* «Dibuixant, pintor i polític. Deixeble de Ramon Martí i Alsina, estudià també a Roma, on pintà olis com *Zitto*, *Silenzio*, *Che passa la ronda* (1869, Museu d'Art Modern de Barcelona). [...] La seva gran capacitat per a captar del natural la utilitzà com a cronista gràfic de guerra a les lluites carlines (1872-76). Amic de Valentí Almirall, féu la capçalera del *Diari Català*, on publicà dibuixos i articles. Col·laborà també a *La Renaixença* i a *La Vanguardia*».

<sup>267</sup> PAHISSA, Josep. «la tenora d'en Pep Ventura al futur museu del Pavelló Albèniz». *Butlletí dels museus d'art de Barcelona* vol. III (1933), p. 29.

<sup>268</sup> Està documentat a *La Vanguardia*, 4 de gener de 1902, a la secció «Notas Locales». Vegeu també «Quincenas musicales: Pep Ventura (nuevos datos)», signat per Felip Pedrell a *La Vanguardia*, 24 de març de 1915, p. 8.

<sup>269</sup> Barcelona: Estampa de «La Hormiga de Oro». A la Biblioteca de Catalunya es conserva un exemplar dedicat a Marià Aguiló, amb el topogràfic 3-VI-1/33 i amb el següent text: «Testimoni d'admiració per lo mestre dels poetes catalans, sabi preceptista y eminent poeta. N Marian Aguiló y Fuster. L'autor».

<sup>270</sup> Barcelona: Tip. Católica. També estigué dedicat a Marià Aguiló amb el text següent: «Al mestre'n Marian Aguiló y Fuster, honorable restaurador de la gaya ciencia á Catalunya. Son admirador. S. Trullol i Plana».

<sup>271</sup> Barcelona: La Hormiga de Oro. La Biblioteca de Catalunya conserva el llibre de Trullol i la dedicatòria que féu a Jacint Verdaguer, que diu: «Al primero de nuestros poetes épicos y místicos Mosén Jacinto Verdaguer, su admirador y amigo. S. Trullol». Vegeu el judici que fa d'aquesta publicació i de la següent l'autor de la ressenya anònima de *La Vanguardia*, 14 de novembre de 1889, ed. tarda, apartat «Bibliografía».

composicions en vers i prosa castellana; *Poesies...*<sup>272</sup> (1889), que és un recull de poemes en català; *El Libro de mis fantasmas*<sup>273</sup> (1892), que conté trenta-vuit composicions poètiques en castellà. També va publicar el setmanari *La semana artística en Barcelona: colección de artículos críticos sobre música, pintura, literatura, artes suuntuarias, edificación, monumentos, estilos ó escuelas artísticas, biografías, viajes, etc. etc.*<sup>274</sup> A la Biblioteca de Catalunya només se'n conserven tres exemplars: el «cuaderno primero», estampat el dia 20 de març de 1891, el «cuaderno segundo», d'1 de maig de 1891 i el «cuaderno tercero», d'11 de juny de 1891, per tant, no sembla que sigui un setmanari. A l'apartat «Post scriptum»<sup>275</sup> del primer número fa aquesta justificació:

Digo al comenzar estas páginas que con posterioridad á la publicación de los prospectos me he visto obligado á cambiar el plan de esta publicación.

Yo quise escribir un cuaderno por semana y para comenzar desde luego así, mi propósito era no publicar el primer folleto hasta tanto que un número, de suscritores de antemano calculado, hiiera viable la idea.

Pero, no hay más, el público tiene perfecto derecho á desconfiar de muchas cosas y entre otras de los que para él escriben.

Promesas de suscripción para después que haya visto la luz el cuaderno primero, tengo á mi favor más que número de suscritores pedía.

Pero á mi se me ha de conceder ahora el derecho de desconfiar del público á lo menos por reciprocidad.

Al mes de juny de 1932 va sortir, al butlletí mensual *Santa Maria del Mont* (núm. 50), una poesia dedicada a Verdaguer i signada per Trullol, sota el títol «A Mn. Jacinte Verdaguer, poeta i màrtir». Es tracta d'una composició de quinze quintets de versos de tretze síl·labes cadascun i que versa sobre el patiment que va passar el poeta folguerolesc els últims anys de la seva vida.

Abans de tancar el perfil biogràfic de l'autor, caldria destacar que les següents traduccions de composicions que Trullol féu d'obres de Verdaguer:

---

<sup>272</sup> Barcelona: Estampa de «La Hormiga de Oro». Sembla que Jacint Verdaguer tenia aquest llibre, ja que és a la Biblioteca de Catalunya amb topogràfic Verd. 2-I-18 i amb la següent dedicatòria de l'autor: «Al immortal poeta Verdaguer, en testimoni d'amistat y admiració. S. Trullol».

<sup>273</sup> Barcelona: Tip. de Francisco Altés.

<sup>274</sup> Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Francisco Altés.

<sup>275</sup> p. 15.



Títol original	Títol traduït	Compositor	Publicació
Amar o morir	Música sacra (hi ha altres autors d'altres obres)	Joaquim Portas	[Barcelona]: Lit. Gual, [ca. 1900]
Jesús als noys		Gaietà Casadevall	Barcelona: Juan Ayné, [ca. 1900]
Veniu a Maria	Venid á Maria	Càndid Candi	Barcelona: R. Guardia, [ca. 1890]
La Puresa		Càndid Candi	<i>La Hormiga de Oro</i> , núm. 10 [dedicat a Verdaguer] (1a. setmana març de 1886), p. 157.
Jesús als noys		Càndid Candi	Barcelona: R. Guardia: Librería y Tipografía Católica, 1885
	Amar o morir	Joaquim Portas	Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio; Madrid: Casa Dotésio, [190-?]
Oh Maria		Joaquim Portas	Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio, [190-?]

### I.6.3 Trullol, traductor

Sebastià Trullol i Plana va publicar la traducció castellana del «Passatge d'Anníbal» a *La Hormiga de Oro* la primera setmana de març de 1886, per tant, poc després que *Canigó* hagués vist la llum. No obstant això, sembla ser que la seva tasca traductològica va ser més aviat modesta, tot i que, a part de la composició ja esmentada, que es comentarà a continuació, cal destacar que també va inserir moltes de les seves traduccions d'obres de Verdaguer a *Colección de cantichs religiosos pel poble: á una, dues y tres veus ab acompañament de piano ú orga, per Mossen Jacinto Verdaguer, música del Mestre Cándido Candi*,<sup>276</sup> en què es presentava primer de tot el poema sencer en català i després, a sota dels pentagrames, hi havia la lletra en català i en castellà, en alguns casos amb traducció de Trullol, en concret en els poemes següents: «Veniu a Maria» («Venid á Maria»); «La Inmaculada, patrona d'Espanya» («La Inmaculada, patrona de España»); «Jesús als noys» («Jesús a los niños») i «La Puresa».

<sup>276</sup> Barcelona: Rafael Guardia; Librería y Tipografía Católica, 1889.

### **I.6.3.1 La traducció de «El passatge d'Anníbal» (fragment del cant VII)**

El primer que cal destacar d'aquesta traducció és la justificació que dona Trullol en una nota a peu de pàgina:

Creo por demás declarar que la presente traducción ha sido llevada á cabo sin la más insignificante pretensión por mi parte. Todo idioma, y especialmente en trabajos de imaginación, tiene algo de intraducible, algo que se escapa aún al más perspicaz y purista. A mí que no soy lo primero y tengo de lo segundo solamente las aficiones, debía con mayor motivo ocultárseme este algo. Si he osado trasladar al castellano esta admirable página de nuestro insigne poeta, ha sido con el exclusivo objeto de dar una sola idea del original, con la sombra que del mismo doy al público; que también por la sombra se conoce la altura del sol. Los meticolosos y aquellos observadores que lo primero á que dan caza en un trabajo dado al público son los lunares, hallarán, sin grandes esfuerzos, en esta traducción ripios de consonante, poca variedad en los mismos, acentos arrastrados y giros de frase, forzados quizás. Si tal dicen que existe en ella, no dirán nada falso, nada nuevo para mí. Todo ello me lo sé de sobra. La razón de por qué aparecen estos defectos consiste en haber preferido sacrificar la armonía al pensamiento, el contorno al color. A nadie se oculta el obstáculo que presenta el catalán al ser vertido al castellano, por sus palabras agudas y monosílabas, obstáculo que crece de punto cuando á ello se agrega la forma consonantada y especialmente en versos alejandrinos. Conste, en resumen, que el objeto de esta traducción es el que he indicado, y la causa consiste en que tal fué el encanto que produjeron en mí estas estrofas, que instintivamente quise tener en ellas algo, aunque no fuera más que su traducción. (N. del T.)

D'entrada, cal tenir en compte que aquestes apel·lacions a la benevolència del lector formaven part de la retòrica habitual de l'època. Malgrat això, en aquest cas, intenta justificar la seva tria traductològica i totes les dificultats que va anar trobant. La nota a peu de pàgina, doncs, sembla que vol posar de manifest no sols que la pràctica traductològica és una disciplina difícil d'assolir, sinó també que ja és conscient de les errades que es puguin trobar al text, però que potser li han semblat més escaients que altres opcions. També fa saber que per a ell és més important el contingut que no pas el continent.

Pel que fa a la forma, en l'original es tracta d'octaves que rimen en consonant segons l'esquema A'BA'BC'C'B. Segons Gadea, «l'estrofa es divideix en dues parts. A la primera els versos rimen creuats; a la segona els tres primers són monorrim i el darrer s'acorda amb els primers. Aquesta estrofa rep el nom d'octava

lírlica».<sup>277</sup> La versió de Trullol i Plana és poètica i segueix el mateix esquema original i rima en versos alexandrins castellans, de catorze síl·labes.

Entrant de ple a l'examen del contingut, trobem el procediment de la *traducció literal* al v. 58 del cant VII.

Text original:

Ones de ferro a onades d'acer sense parar;

Text traduït:

Ondas de hierro, á ondas de acero sin parar

I un altre exemple, del v. 73 del cant VII.

Text original:

Cent elefants segueixen, com serres que caminen,

Text traduït:

Cien elefantes siguen, cual sierras que caminan;

Aquest recurs és força utilitzat pel traductor figuerenc, tot i que de vegades no el pot fer servir a causa d'haver-se de regir per la mètrica i la rima marcades.

En segon lloc trobem la traducció lliure, com ara als versos 27-28 del cant VII.

Text original:

En lo bosquet de roures, d'alzines i sureres / d'una arpa de set cordes als divinals acords.

Text traduït:

La aurora destrenzaba sus rojas cabelleras, / y hacía al viento leve las arpas suspirar.

Amb aquest exemple queda palesa la segona consideració, ja que no s'acaba de saber el motiu pel qual canvia tant i de tal manera els versos, que sembla una composició nova. I encara un altre exemple, situat als v. 43-44 del cant VII.

Text original:

lo puig son front abaixa, la vall s'umple de terres, / lo pont d'una gambada passant rius bramadors.

---

<sup>277</sup> Vegeu «Mètrica funcional i poètiques...», p. 160.

Text traduït:

se allana el cerro, el valle nivélase de tierras / y en una noche cruza los ríos el pontón.

En aquest cas, s'han marcat dos elements que podrien induir a l'ambigüitat, ja que en el text original es diu que el pont passa «d'una gambada» i, en canvi, a la traducció ens diu «en una noche». Sembla, doncs, que el matís de la camallada d'Aníbal es perd. A més a més, cal destacar que a la paraula «pontón» hi ha una nota a peu de pàgina amb el significat extret, segons ell, del *Diccionario de la Academia*.<sup>278</sup>

Un altre dels recursos força usats és la *compensació*, o sia, la localització d'un element de la frase en un lloc diferent que el text original. Per il·lustrar-ho millor, en podem posar un exemple (v. 29 del cant VII).

Text original:

De prompte se sentiren remors en la collada

Text traduït:

De pronto en la garganta oyéronse rumores.

Aquí es veu clarament que el verb principal i el complement estan desplaçats vist el text original.

La *transposició* d'un sintagma per un altre, o sigui, el canvi de la categoria gramatical d'elements originals, també és força emprat. Vegem-ne un parell d'exemples, el primer situat al v. 42 del cant VII.

Text original:

li van obrint passatge deu mil treballadors,

Text traduït:

Le van abriendo paso diez mil de su legión;

Per tant, en aquest cas es passa d'un adjectiu a un sintagma preposicional. Un altre exemple seria el que trobem al v. 87 del cant VII.

Text original:

---

<sup>278</sup> Hem cercat les edicions del *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* de 1737, 1780, 1783, 1791, 1803, 1817, 1822, 1832, 1837, 1843, 1852, 1869 i 1884 i en cap hi ha la definició que diu Trullol.

dels joves de Cartago té l'aire i l'estatura;

Text traduït:

de cartaginés tiene el aire y la figura,

Aquí, primer de tot, hi ha un canvi de categoria gramatical de sintagma preposicional a adjectiu, en aquest cas a gentilici, però també hi ha una *condensació* de significat, ja que Trullol omet l'adjectiu «joves» i també el nombre és diferent: Verdager escriu el sintagma en plural, mentre que Trullol ho fa en singular.

L'*adaptació* també és característica d'aquesta traducció. Sobretot la trobem en noms de plantes i arbres. Per exemple, al v. 75 del cant VII.

Text original:

per fer-los pas los roures de tres-cents anys s'inclinen,

Text traduït:

para dejarles paso los álamos se inclinan.

Remarquem que Trullol no va traduir el nom del roure com a «roble», que hauria estat el més lògic, sinó que ho fa amb el mot «álamo», en català àlber o pollancre, però mai roure. S'ha detectat que el traductor, a l'hora de girar noms d'arbres, flors, ocells pedres, etc. intenta canviar-los. De vegades, fins i tot, allà on diu «arbres», per tant, el mot genèric, ho tradueix com a «robles», un arbre específic (exemple extret del v. 46), o al v. 81, que en català diu «gegant de pedra», per tant, mot genèric i Trullol ho tradueix com «gigante de granito», mot específic. Per exemple, als v. 54-56 del cant VII.

Text original:

buiracs feixucs ressonen damunt sa espatlla nua; / rublerts tots de sagetes de verinosa pua / que en sa volada trenca les ales de l'aucell.

Text traduït:

resuenan los carcajes en su espalda tostada, / de flechas llenos todos de punta envenenada / que cortan, en su vuelo, las alas del condor.

En aquest cas, considerem que és una *adaptació* perquè s'alteren els mots originals i també el contingut del vers. No és el mateix que l'espatlla estigui nua que torrada, si bé podria ser-ho. I, encara que un còndor sigui un ocell —que, a més, ni

tan sols existeix a la Península—, també n’hi ha moltes altres espècies, algunes de les quals més autòctones. És per aquestes imprecisions que a la conclusió de l’anàlisi parlarem de la traducció de Trullol com a mancada de rigor científic, perquè els lectors del text d’arribada no entendran plenament el missatge que volia transmetre l’autor original.

La *condensació* consisteix a resumir idees que al text original estaven més desenvolupades. Per exemple, al v. 81 del cant VII trobem:

Text original:

Gegant de pedra que umple la Vall i la domina,

Text traduït:

Gigante de granito que aquel valle domina,

Es pot veure que s’ha condensat el significat i el traductor ha cregut més convenient dir que dominava la vall.

Un altre procediment de traducció força emprat per Trullol i molt emparentat amb l’anterior és l’*omissió*, sobretot i com ja s’ha dit anteriorment, per cenyir-se ben bé als imperatius de la mètrica i la versificació, per exemple en el v. 4 del cant VII.

Text original:

És lo torrent d’Anníbal; amb grans destrals i serres

Text traduït:

Es el torrente Aníbal; con hachas y con sierras

En aquest cas, doncs, els elements marcats —una preposició i un adjectiu—, es perden en la traducció al castellà i, de fet, mentre l’adjectiu no implica cap canvi de sentit, la preposició sí que pot fer-ho, perquè sembla que el torrent porti el nom d’Aníbal, mentre que en l’original es tracta del torrent d’aquesta persona, però no s’anomena pas d’aquesta manera.

Les *modulacions* també són força presents al treball de Trullol. Per exemple, als v. 59-60 del cant VII.

Text original:

com mai encara en surten al cim, i ja cobreixen / lo pla, les del Maçana seguint cap a la mar.

Text traduït:

Y las que van pasando atraen á las que vienen, / y cubren ya los valles desde Massana al mar.

De fet, es veu que el sentit s'assembla, però no és exactament el mateix, ja que Verdaguer parla del cim, mentre que Trullol enllaça aquest vers als anteriors i per això diu que aquestes onades atrauen les altres, que ja venien. S'ha marcat també, «pla» i «valles», perquè denoten una imprecisió lèxica, ja que geogràficament no es consideren iguals. Vegem-ne un altre exemple situat als v. 67-68 del cant VII.

Text original:

com al tronar en vespres d'estiu en la muntanya / se veu dins negres núvols coetejar lo llamp.

Text traduït:

como al caer la tarde de estío, en la montaña / se ve entre negras nubes brillar la exhalación.

El matís de significat es perd, perquè és diferent que troni al vespre que no pas que caigui la tarda d'estiu, perquè en aquest últim cas cada dia caurà la tarda, en canvi no cada dia tronarà. En el segon cas, sembla que «coetejar lo llamp» impliqui només veure'n el final i en canvi «exhalación», segons el *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1884) significa «1. Acción y efecto de exhalar ó exhalar. 2. rayo, chispa eléctrica». Per tant, en aquest últim cas, la pèrdua de significat no és tan rellevant com el primer, però també hi és present.

L'*amplificació* és un recurs que consisteix a fer implícits elements del text originals que es mostraven implícits. Vegem-ne un exemple, situat al v. 65 del cant VII.

Text original:

Enmig de la boirada de pols que els acompanya

Text traduït:

Del polvo entre la bruma que oscura le acompaña

Es veu clarament que la boirada es tradueix per bruma, però reforça el significat de la paraula amb la inclusió de «que oscura». Noti's, també, que en català el relatiu que acompanya al verb és en plural i en castellà és en singular.

I hem detectat un sol *manlleu* al v. 26 del cant VII, que es presenta de la manera següent:

Text original:

aquell matí dansàvem en lo bosquet dels Horts,

Text traduït:

El día aquel danzábamos *dels horts* en el pinar;

Podem veure que «dels Horts» es presenta en cursiva perquè no ha sabut adaptar el text a la llengua d'arribada. Malgrat això, també trobem un altre canvi: de «bosquet», on hi ha més d'una espècie d'arbre i també es tracta d'un espai reduït, a «pinar» on només hi ha pins i, per tant, és molt més específic que al text original.

Com a anècdota, resulta curiós el fet que no es fixés bé en el text original a l'hora de traduir el tercer vers de la vuitena estrofa (v. 83 del cant VII), quan diu:

Text original:

a part que al veure'l dobla sa testa gegantina,

Text traduït:

parece que ante él doble su frente gigantesca

Sembla, doncs, que en lloc d'a part (en castellà a parte) va entendre «apar», de semblar, i per això ho tradueix com a «parece».

Com a conclusió de l'anàlisi, és evident que conservar la forma, la mètrica i la versificació d'un text és sempre una tasca difícil, però això no justifica que a vegades hi hagi pèrdues de significat força notòries. En algun moment, com ja s'ha esmentat a l'apartat corresponent, sembla que prefereix canviar mots específics del text de sortida per d'altres de més genèrics, com per exemple, passa de «pedra», que és a l'original, a «granit», o d'«arbre» a «roure». Aquests canvis no tenen cap explicació lògica, ja que en el darrer cas les síl·labes són les mateixes i a més no afecten la rima, perquè el mot en qüestió estava situat a principi de vers. Els topònims i els antropònims els manté perfectament, si bé intenta traduir-los, tot i que és una tasca



difícil amb noms de lloc com per exemple «Maçana», que tradueix «Massana» (recordem que en francès és Massane). És evident, però, que al llegir la versió, malgrat que conservi en la majoria dels casos el sentit original, l'estil és molt diferent, i tota la riquesa lèxica de Verdaguer es veu empobrida. A més, la justificació que insereix al principi de la traducció no explica canvis o oblit, que es presenten a l'últim apartat de l'anàlisi textual. Considerem, doncs, que és una versió feta ràpidament (recordem que *Canigó* va sortir a la venda pels volts de Nadal de 1885 i que aquesta traducció es publica a la primera setmana de març de l'any següent) i sense gaire rigor tècnic, sobretot pel canvi de mots que malgrat no alterar el significat del vers, el distorsionen i en algun moment —com per exemple amb el canvi de «a part» per «parece»— es necessita recórrer a l'original per entendre ben bé què deia Verdaguer en aquell passatge. No obstant això, s'ha de tenir present que Sebastià Trullol era un home poc dedicat a la traducció i, de fet, només se li coneixen versions castellanes de poemes solts de Verdaguer, musicats per compositors destacats com Càndid Candi o Frederic Portas.

## I.7 Joan Baradat<sup>279</sup>

### I.7.1 Biografia. La relació amb Jacint Verdaguer

Joan Baradat és un personatge gairebé del tot desconegut, que sembla que passà molt de temps a Manila, però que, com els traductors al ludits anteriorment, era un lletraferit que volia donar a conèixer l'obra de Verdaguer a terres filipines. Baradat va girar el primer cant de *Canigó* en prosa castellana, a excepció de la cançó «Lo ram santjoanenc», que traslladà en vers, a *La Oceanía Española*, de Manila, de 9 de maig de 1886. Aquesta, però, no fou la seva primera empresa traductora d'obres de Verdaguer, ja que havia traduït en prosa l'oda *A Barcelona*, tal com expliquen els curadors de l'*Epistolari de Jacint Verdaguer*:

A la Biblioteca de Catalunya (ms. 1809) es conserva el retall de “Los Sábados de *El Comercio*”, de Manila, sense data, amb la traducció en prosa de l'oda *A Barcelona*, signada “J. B.” Recordem que l'any 1883 els catalans de Filipines havien fet una

---

<sup>279</sup> No tenim constància biogràfica del traductor, i tan sols podem apuntar les dades que hem confegit tot seguit.

edició de l'oda, amb la traducció en vers de F. Mas i Oztet (veg. nota 3 a carta 367). Baradat també traduí, en prosa, el cant I de *Canigó*, i el publicà a "La Oceanía Española" l'any següent (Serra i Boldú, *biografia*, 133).<sup>280</sup>

Els dos únics testimonis coneguts que es guarden de la relació entre Joan Baradat i Jacint Verdaguer són dues cartes datades a Manila, l'una de 30 de setembre de 1885<sup>281</sup> i l'altra d'11 de maig de 1886, per tant, aquesta última dos dies després de veure la llum la traducció castellana, i que resulta convenient de transcriure:

DE JOAN BARADAT A JACINT VERDAGUER

Manila, 11 de Mayo de 1886

Mi muy Rdo. Padre y apreciado amigo: de manos de Mossen Terradellas recibí la carta de Vd. de 28 de febrero, y le agradezco en el alma las pocas pero cariñosas palabras que me dirige; yo á mi vez le deseo a Vd. largos y tranquilos años de vida para gloria de las letras catalanas y gloria de su alma.

Por casualidad ha llegado a mis manos un ejemplar del último y magnífico poema de Vd «Canigó»; puede Vd. pensar con cuanta fruición lo he leído, y me he permitido traducir su primer canto, y hace dos días lo ha publicado un periódico de esta Capital. Remito á Vd. mi mala traducción que no he podido corregir en las pruebas por hallarme ausente; no mire Vd., pues, en ella, más que mi buena voluntad. El Director del citado periódico hubiese deseado publicar la continuación del poema, pero no me he atrevido complacerle, primero por no tener permiso de Vd. y luego porque no me he visto con fuerzas suficientes para ello.

A pesar de esto he emprendido, con la osadía del ignorante, la traducción en verso castellano de gran número de las composicions de sus «Idilios y Cantos místicos» y «Caridad», y he de suplicar á Vd. me permita su publicación ya sueltos o ya reunidos en un volumen.

Cuidase Vd. bien y le admira y le venera su afmo amigo q. b. s. m.

*Juan Baradat*<sup>282</sup>

Sembla, doncs, que l'interès de Baradat per l'obra verdagueriana anava més enllà de *Canigó*. A més, està disposat, segons explica a traduir altres llibres del poeta, ja que passa de *Canigó* i l'oda *A Barcelona* a un volum de mística com els *Idil·lis* i també *Caritat*.<sup>283</sup> Cal esmentar també, sense deixar la carta, que Verdaguer ja

---

<sup>280</sup> Vol. 5, p. 48-49, n. 3.

<sup>281</sup> No la transcrivim perquè no dóna cap informació sobre *Canigó*, vegeu-la a EJV, vol. 5, p. 48-49.

<sup>282</sup> Fons Verdaguer-Panadès de l'Arxiu Nacional de Catalunya, cota VP 168.1.

<sup>283</sup> Aquest últim a hores d'ara encara no gaudeix d'una traducció íntegra, tot i que que els beneficiaris finals de la recolecta del llibre eren els damnificats dels terratrèmols andalusos. Per a

coneixia Baradat, ni que fos per correspondència, perquè ja li havia dedicat «pocas pero cariñosas palabras».

La conclusió que es desprèn després de llegir la missiva és que, com molts d'altres, Baradat tampoc va demanar permís a Verdaguer per traduir el primer cant de *Canigó*. Ramon Pinyol a l'article titulat «Verdaguer i la premsa»<sup>284</sup> explica que les publicacions periòdiques no va tenir gaire miraments a l'hora de demanar permisos per publicar poemes verdaguerians i a l'autor, lluny de molestar-li, encara l'afalagava. És per això que no és d'estranyar que Baradat tampoc no ho fés, sobretot si tenim en compte les distàncies territorials que els separaven.

### I.7.2 Baradat traductor. Anàlisi de la traducció<sup>285</sup>

La traducció està presentada en prosa, però amb una separació que respecta cada estrofa de l'original. A continuació es presenten els mecanismes de traducció de què es va servir per realitzar-la, així com els problemes o els entrebancs que li va suposar la traducció. En alguns casos, també fa gala de les mancances d'estil que té.

Vegem una bona colla d'exemples de tot això a la primera estrofa del primer cant (v. 1-6).

Text original:

Amb son germà, lo comte de Cerdanya, / com àliga que a l'àliga acompanya, / davalla Tallaferro de Canigó un matí; / ve amb son fill de caçar en la boscúria, / quan al sentir-hi mística cantúria / se n'entra a l'ermitatge devot de Sant Martí.

Text traduït:

Con su hermano el conde de Cerdaña, cual águila que acompaña á otra águila, baja del Canigó al rayar el alba Tallaferro, que viene de cazar con su hijo: de repente oyen místico canto en la devota ermita de San Martín y entran en el templo.

Només en aquest tros, ja hem detectat quatre mecanismes de traducció diferents i ja veurem que no sempre tenen resultats reeixits. Començarem pel primer

---

més informació sobre les traduccions castellanes del recull, vegeu VILARDELL, Laura. «Les traduccions castellanes de *Caritat*. Unes notes». *Anuari Verdaguer*, núm. 19 (2011), p. 531-552.

<sup>284</sup> *Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 103-111.

<sup>285</sup> Aquesta anàlisi no hauria estat possible sense l'ajuda de Montserrat Aguilar, cap del Servei d'Obtenció de Documents de la Universitat de Vic. Ella va ser qui em va ajudar a trobar aquesta traducció, avui dia gairebé intromable. És per aquest motiu que es reproduceix a l'annex núm. 5.

subratllat simple, que exemplifica una *traducció paraula per paraula*, tot i que amb una *omissió* d'una coma al text traduït, que sí que figura al text original. El subratllat doble —que trobem al segon i l'últim vers— està destinat a una *modulació*, per tant, s'expressa el mateix contingut, però es modifica la forma com narrar-lo. A dins de la primera *modulació*, s'ha marcat de manera diferent «á otra» perquè, de fet és una *amplificació*, ja que a l'original no apareix. Malgrat tot, la *modulació* en si creiem que es produeix per no acabar de copsar ben bé el significat del text de sortida i sembla que en modular aquesta frase encara es fa una mica més feixuga, quan podria haver estat molt més literal. En el segon cas, també hi intervé un factor més i és el sentit que Verdaguer dóna quan diu «se n'entra a l'ermitatge devot de Sant Martí», que significa que és Tallaferro qui és devot de Sant Martí, no pas «en la devota ermita de San Martín», que té un altre significat. La *modulació* es produeix quan Baradat expressa aquesta idea i la que entren al temple, mentre que Verdaguer diu que és Tallaferro qui hi accedeix —se suposa, però, que ho fa amb Gentil. El subratllat marcat més fort és per il·lustrar una *compensació*, per tant, que els elements de l'original s'expressen en un lloc diferent al text d'arribada. Finalment, trobem la línia de punts que significa que Baradat ha omès aquest sintagma, suposant que es dóna per entès que havien anat a caçar al bosc, tot i que essent una traducció en prosa, podria haver-hi afegit aquest petit detall.

A continuació es prenen en consideració els versos 181-183, en què trobem una *transposició* i una *amplificació*.

Text original:

Les llums de set en set pugen i baixen, / cinyells de flama los montículs faixen / i es veu entre fumades lo bosc llampeguejar;

Text traduït:

Las luces, de siete en siete, suben y bajan ciñendo con una faja de llamas las colinas, y entre el humo se vé relampaguear dentro del bosque.

En aquest cas concret, hi ha dues *transposicions* diferents en el mateix vers. La primera és de nom a gerundi i la segona és de verb a nom. Com que es tracta de dues llengües molt apropades geogràficament, aquestes *transposicions* no són obligades i obeeixen simplement al criteri del traductor, més que no pas per

imperatius lingüístics. El sentit, però, no es perd, tot i que Baradat es podria haver decantat per l'opció «fajar» i no pas «ceñir con una faja». El sintagma marcat amb un doble subratllat il·lustra una *amplificació*, que al text original no apareix.

Passem, ara, a veure el mecanisme de l'*adaptació*, una altra *amplificació* i una *omissió*, que podem trobar als versos 139-141.

Text original:

Al desencadenar-se la sardana, / com enfilall de perles que s'esgrana, / ne surt també  
Griselda, la rosa del ramell;

Text traduït:

Al desencadernse la danza, como hilo de perlas que se desgrana, sale del círculo  
Griselda, la flor mas hermosa del ramillete,

El primer cas és ben evident, ja que Baradat substitueix el mot «sardana» per «danza». Cal tenir en compte la distància geogràfica del traductor en el moment de publicar aquest treball, però una altra opció hauria estat la que va fer servir Nogués, posar «danza», però entre parèntesis inserir-hi el nom de la dansa, encara que sigui presentat en cursiva. El segon dels tres casos, és la substitució d'un pronom en el text original, per desenvolupar-lo en la traducció i, també, hi ha un judici de valor sobre Griselda, que no afegeix gaire més informació que la que dona Verdaguer, però sí que esmenta que és «la flor más hermosa», quan en català Verdaguer diu «la rosa del ramell». No acabem d'entendre per què Baradat tampoc tradueix el mot «rosa» al castellà i s'estalviaria, així, de fer una *amplificació* força innecessària, perquè la rosa és considerada la flor més bonica.

Un altre recurs és el *manllen*, al qual recorre per no tenir una paraula en castellà que sigui equivalent a «fallaires». Així és com ho resol Baradat (v. 187-192).

Text original:

Dels fallaires al ball la gent s'atansa, / les nines deixen la primera dansa, / i un dels  
joglars,<sup>2</sup> al veure's tot sol amb los fadrins, / llança, amb quimera mossegant-se el  
llavi, / eixa cançó de verinós agravi, / com un grapat de víbores i negres escorpins:

Text traduït:

Las niñas abandonan la danza y todos se acercan para ver el baile de las fallades. (sic)  
Un músico (2) al verse solo entre los mozos, entona con saña mordiéndose los  
lábios, esta cancion de hiel y veneno, como un puñado de víboras y negros  
escorpiones:

Amb un subratllat simple s'ha marcat una *compensació* i, en un doble subratllat hi ha el *manlleu* que, en nota a peu de pàgina, inclou «Jaculator». Per deixar constància que Baradat no acabava d'entendre el *manlleu* «fallaire», reproduïrem el v. 175.

Text original:

Del bosc de Canigó són los fallaires

Text traduït:

Son las fallades (1) del bosque de Canigó

I a la nota a peu de pàgina afegeix: «Fallayres son las (sic) que, en las valles de los Pirineos, corren de noche en fantástica hilera por bosques i montañas, con teas encendidas, cantando canciones la víspera de San Juan».

I encara un altre testimoni del *manlleu* no recixit (v. 237).

Text original:

Ha escoltat lo romanç un vell fallaire,

Text traduït:

Un viejo fallade ha escuchado el romance,

Per tant, aquest *manlleu* aparentment senzill si tenim en compte que només s'havia de copiar allò que Verdaguer havia escrit, es va convertir en un xic controvertit, per totes les raons que s'han exposat.

Abans d'acabar l'anàlisi cal incidir en alguns oblits per part del traductor, fruit, potser de no haver-se repassat la traducció, tal com va explicar a Verdaguer a la carta que s'ha reproduït anteriorment. Ens fixarem en un exemple concret, als v. 22-24.

Text original:

—És hora tanmateix —diu l'altre comte—, / puix no és ja cavaller, que en sia prompte;  
/ que vetlle anit les armes, jo l'en faré al matí.—

Text traduït:

—Ya es hora;—contesta el otro conde—y, puesto que aún no es caballero, lo será pronto: que vele esta noche sus armas, y caballero te haré mañana.

En aquest cas, es veu clarament que el discurs de Guifre va adreçat a Tallaferro i, per tant, ha de conservar la tercera persona del singular en tot moment, tal com ho fa l'autor del text original. En canvi, Baradat, al final, fa servir la segona persona del singular, com si s'adreçés a Gentil, quan, de fet, continua el discurs anterior. És per això que suposem que es tracta d'un descuit per part del traductor i fa gala de la poca polidesa i del poc rigor científic de què gaudeix la traducció en general.

Fem-ne ara, per concloure, una valoració global. La traducció no deixa de ser un escrit del mateix autor però traslladat a una altra llengua. En aquesta versió concreta, es veu molt clar que el desig del traductor és traspasar la riquesa lèxica del poeta català cap al castellà, però es nota, com ja hem vist en el cas de Trullol, que la precisió lèxica i també l'estil es perden. Si bé es cert que s'han de tenir en compte tant les distàncies geogràfiques com també la manera com treballaven els escriptors d'aquella època, cal fer avinent que es conserven totes les imatges que vol transmetre Verdaguer, però la manera com ho fa no sempre és reeixida, i sembla més aviat un esborrany de traducció. Pot ser que Baradat tingui raó quan, a la carta citada anteriorment, diu a l'autor del poema canigonenc que no va poder corregir-ne les galerades? Sembla, també, pel to de la carta, que està una mica penedit de no haver-ho fet, ja que, recordem-ho, tampoc va demanar permís al poeta folguerolenc per poder-la publicar. Així, doncs, cal incidir en el fet que el nivell de llengua entre el text original i la traducció és tan diferent que sembla que la veu de Verdaguer hagi quedat empobrida. Aquest és el risc que corren els autors quan autoritzen a fer una traducció dels seus textos: els receptors poden pensar que la traducció és un reflex adequat de l'original i que, per tant, la destresa del traductor va íntimament lligada amb la de l'autor.

#### **I.7.2.1 «Lo ram santjoanenc» (fragment del cant I)**

La traducció d'aquesta poesia continua tenint deficiències lèxiques, però semblen una mica més atenuades. Així, el traductor intenta copsar el sentit global del text i empra uns mecanismes de traducció força encertats. Així, doncs, és la mateixa sensació que tenim quan llegim el primer cant traduït en prosa per Baradat, però en aquest cas amb l'afegitó de la mètrica i la versificació. Vegem, doncs, alguns

dels procediments de traducció més emprats. Comentarem la *compensació*, la *modulació*, l'*amplificació*, l'*adaptació*, la *condensació* i l'*omissió*.

Pel que fa al primer dels mecanismes que hem esmentat, cal tenir present els v. 195-196 del primer cant.

Text original:

les nines del Pirineu / posen un ram a la porta,

Text traduït:

Las niñas del Pirineo / con flores su puerta adornan

La traducció d'aquest fragment es veu alterada, perquè la distribució dels elements no és del tot òptima, ja que al final del vers trobem el verb. A més, també hi ha una imprecisió lèxica: sí que són «flores», però unides per un ram.

Un altre dels mecanismes és la *modulació*. Vegem-lo a través d'aquest exemple (v. 197-202)

Text original:

d'ençà que una n'hi hagué / d'ulls blavencs i cella rossa, / tenia una estrella al front / i a cada galta una rosa. / Un fallaire li ha caigut / a l'ull, malhaja la brossa!

Text traduït:

Desde que á una doncella, / de ojo azul y ceja blonda, / con una estrella en la frente / y en las mejillas dos rosas, / un *fallade* (sic) le hechizó / los ojos ¡maldita broza!

En el primer subratllat es veu clarament que hi ha una *amplificació*, ja que a l'original diu «una» i en canvi el traductor castellà va voler precisar de què es tractava amb l'afegitó «una doncella». Un altre apunt que es pot fer dins del mateix segment és que Verdaguer usa «una» com a pronom i després tot seguit hi afegeix el verb — marcat en doble subratllat. En canvi, Baradat no incorpora el verb, sinó que insereix la preposició «a» davant d'«una doncella», fet pel qual, després de la descripció de la noia ha de continuar la frase perquè li quedaria sense verb. Aquest canvi — Verdaguer, però, acaba la descripció de la noia amb un punt— és, de fet una *modulació* de grans dimensions. El modisme «malhaja la brossa» que tan hàbilment fa servir el poeta català, es correspon gairebé totalment amb «¡maldita la broza!». De fet, sobre la paraula «broza», Labèrnia, al seu *Diccionari de la llengua catalana ab la*



*correspondencia castellana* dóna com a primera traducció al castellà «broza i seroja» i, fins i tot tradueix la frase feta «traure la brossa» per «desbrozar». Per tant, sembla que Baradat prengué una decisió encertada a l'hora de traduir aquesta paraula.

També, però, hi ha *amplificacions* amb judicis de valor que, encara que quedin implícits en els versos de Verdaguer, no tenen el rigor científic que haurien de tenir. És el cas dels v. 203-204.

Text original:

n'apar un esparverot / que fa l'aleta a una tórtora.

Text traduït:

Desde entonces me parece / el gavián tras la tórtola.

Aquest sintagma subratllat és una *amplificació* per poder suprimir la frase feta «fer l'aleta» i mantenir el mateix sentit. Per tant, podríem dir que al primer vers hi ha una *amplificació* i en el segon una *condensació* de significat, que només subsana amb la preposició «tras», que fa que no hagi d'inventar un nou modisme, però a més, que no perdi el significat.

L'*adaptació* i la *condensació* són també recursos emprats. Vegem-ho als v. 211-214.

Text original:

floretes de Sant Joan, / de romaní i farigola, / i amb elles fent una creu / del mas la llinda en corona.

Text traduït:

Florencias de San Juan, / el tomillo y la amapola. / Formando una cruz con ellas / en la puerta la coloca.

L'*adaptació* és força innecessària si tenim en compte que aquestes dues flors (farigola i romaní) sempre sembla que van juntes i, en aquest cas, Baradat substitueix la farigola pel gallaret, que no té res a veure ni tan sols amb el color. El segon cas, marcat amb un subratllat doble, és una *condensació* de significat, ja que, de fet, Verdaguer volia dir que posa el ram a la pedra que travessa els dos muntants de la porta, per tant, sí que és cert que el posa a la porta, però a un lloc encara més concret.

També hem detectat una *omissió*, en el cas dels versos 223-226.

Text original:

–No és d’aspi, no, que és de creu; / si et fa por no ets cosa bona. –Doncs só el maligne esperit / que les ànimes se’n porta.

Text traduït:

–No es de aspid, es una cruz, / y temerle no te abona. / –Yo soy el espíritu malo / que cándidas almas roba.

L’*omissió* està marcada en un subratllat simple i és de l’adverbi «no», tot i que va continuada de dues *condensacions* de significat (marcades en doble subratllat), ja que per dir gairebé el mateix Baradat fa servir menys elements. En canvi, i mostrada en un subratllat més fort, hi ha una *amplificació*, que a l’original se sobreentén, però que a la traducció s’hi ha volgut afegir i és l’adjectiu «cándidas».

La traducció mostra força més destresa per part del traductor que no pas el primer cant traduït en prosa. Sembla, doncs, que malgrat que en algunes ocasions Baradat no acaba de precisar bé el significat de les paraules, és ben cert que intenta copsar el significat i traduir pensant amb el públic receptor. El fet de traduir aquesta cançó en vers també és significatiu de l’entusiasme del traductor. Pel que fa a la mètrica, el poema verdaguerià és un romanç de quaranta-quatre versos heptasíl·labs en què només rimen els versos parells, en assonant, mentre que la traducció de Baradat conté el mateix nombre de versos —en aquest cas en octosíl·labs— i el mateix tipus de rima.

## **I.8 Juan Laguía Lliteras (València, 1890/1891? - Madrid, 1936/1939?)**

### **I.8.1 Biografia. Juan Laguía Lliteras, literat<sup>286</sup>**

Periodista, escriptor i sindicalista. Pel que fa al primer caire del personatge, va ser redactor en cap de *La Mainada* (1921-1922) i col·laborador de la premsa catalana, madrilenya i valenciana. Pel que fa al seu vessant de traductor, cal destacar les

---

<sup>286</sup> Agraïm la tramesa de la biografia de Laguía a Ramon Pinyol, que apareix en un treball seu inèdit. A hores d’ara no hi ha cap biografia completa de l’autor.

versions castellanes de *Canigó* que s'inseriren a *La Maladeta*,<sup>287</sup> així com l'antologia verdagueriana titulada *Florilegio de poesías religiosas*.<sup>288</sup> A més, traslladà al castellà obres de Jean de la Fontaine,<sup>289</sup> Goethe,<sup>290</sup> Carles Riba<sup>291</sup> i Mathilde Alanic.<sup>292</sup> Com a escriptor de creació només se sap que va publicar l'any 1918 *Himnos de señorío. Segundo libro de versos*.<sup>293</sup> Anys més tard, va centrar-se en l'activitat sindicalista, fou un dels dirigents del Sindicat Lliure i també director d'*Unión Obrera*, el seu òrgan de premsa. L'any 1925 fou nomenat regidor de l'Ajuntament de Madrid i sembla ser que va morir a aquesta mateixa ciutat durant la guerra civil.

### I.8.2 Laguía, traductor. La traducció de «La Maladeta» (fragment del cant IV)

Encara que a la versió castellana de «La Maladeta» que ens ocupa no va fer cap reflexió sobre la pràctica traductològica, Laguía sí que destinà unes línies a aquest tema al «pòrtico» del seu recull de poesies verdaguerianes titulat *Florilegio de poesías religiosas*, esmentat anteriorment. Per a Laguía una traducció perfecta és aquella que sembla que no hagi tingut mediador, «como si se hubiera hecho por transfusión».<sup>294</sup> I adverteix «si alguna vez aparece huella de nuestra mano fué por torpeza, porque no supimos escondernos a tiempo». De fet, per a ell, una bona traducció és aquella que conserva el mateix metre, ritme, i fins i tot les rimes assonants dels romanços de l'original.

Pel que fa a la traducció canigonenca, es presenta en un volum titulat *La Malehida (Maladetta): del poema "Canigó" (Cant IV), de Mossèn Jacinto Verdaguer* de trenta-dues pàgines, de dimensions 16 x 23 cm i que conté trenta-dos gravats. A la part inferior de la portada, hi ha el següent text: «EDICIÓ POLÍGLOTA AMB IL·LUSTRACIONS / HOMENATGE AL GRAN CANTOR DELS PIRINEUS» i a continuació els noms dels traductors. A l'esquerra hi ha: «Traducción castellana / por Juan

---

<sup>287</sup> Barcelona: Lluís Gili, 1917.

<sup>288</sup> Barcelona: Eugenio Subirana, 1921.

<sup>289</sup> *Fábulas de oro*. Barcelona: Muntañola, cop. 1919.

<sup>290</sup> *La campana que anda*. Barcelona: Muntañola, cop. 1920.

<sup>291</sup> *Las Aventuras de Ulises: entresacadas de los poemas homéricos*. Barcelona: Muntañola, cop. 1922.

<sup>292</sup> *Amor es vida*. Barcelona: Eugenio Subirana, 1924.

<sup>293</sup> Barcelona: Miguel Casals.

<sup>294</sup> Op. cit. a la n. 288, p. XI.

Laguía» i «Traduction française / par R. O.» A l'altra banda hi ha «English version / by the Dr. Villegas and H. Brown» i «Ins Deutsche übersetzt von Obersleutnant / H. Heitz und Konsul F. Rüggeberg» i al final de tot de la plana, centrat, trobem la inscripció següent: «LLUIS GILI, Editor: Clarís, 82, Barcelona / MCMXVII». Al full següent hi ha, a la part superior, centrada, el nom del censor, Agustí Mas Folch, C. O., amb data a Barcelona, 5 de juliol de 1917. A l'esquerra, l'Imprimatur signat pel vicari general, Justí Guitart i a la dreta, «Per manament de Sa Sría. / Llic. Salvador Carreras, Pvre. / Scri. Canc.» Després d'aquestes insígnies, hi ha un prefaci, acarat amb la seva versió castellana, que ocupa des de la pàgina V fins a la XVII, signat per Jaume Oliveras, prve., datat a La Renclusa el juliol de 1916.

Cada plana està distribuïda de la manera següent: primer de tot, centrada amb una caplletra molt treballada, i amb un cos de lletra més gran que cap altre text hi ha la primera estrofa. Quan acaba l'original verdaguerià, hi ha una mena d'estrella de sis puntes per separar-la de la versió castellana, que comença a la part superior esquerra del full, a sota de la catalana. Un cop finalitzada la primera estrofa castellana, amb un cos de lletra força inferior que la versió original, hi ha l'estrella de sis puntes i a sota la versió francesa. Una vegada acabada, com que gairebé llavors ja tanca el full, es comença, a la mateixa línia que la traducció castellana, però a la banda dreta, la versió anglesa i a continuació separades per l'estrella de sis puntes, l'alemanya. D'aquesta manera, amb una sola plana hi ha totes les versions de les diferents estrofes i resulta molt més còmode per comparar. Al final de les trenta-dues pàgines que ocupa la traducció, hi ha una «Taula de gravats», en què es presenten els trenta-dos gravats que s'han inserit a la publicació i finalment una pàgina amb el colofó i aquesta insígnia: «La venda d'aquest homenatge s'és / oberta a la Renclusa, dia / inaugural del refugi // MCMXVII.

Pel que fa a la forma de l'original, cada estrofa conté cinc alexandrins i un hexasíl·lab final. La rima és consonant amb l'esquema A'A'BC'C'b. Laguía, per la seva banda, presenta la traducció en versos alexandrins castellans, de catorze síl·labes i en algun cas el darrer vers també el manté més curt (heptasíl·lab), concretament a les estrofes números 2, 7, 8, 9, 16, 18, 21, 25, 27 i 32. Pel que fa a la

rima, l'últim vers no sempre concorda amb el tercer. Pel que fa a la resta, segueix l'esquema del poema original.<sup>295</sup>

### I.8.2.1 Anàlisi de la traducció

Sobre l'adaptació dels noms propis, veiem que difereix, en aquest sentit, de la traducció de Ramon D. Perés. En aquest cas, Laguía els adapta al castellà, sempre que sigui possible, com en el cas del segon vers de la primera estrofa (v.138 del cant IV).

Text original:

se queden Vinhamala i Ossau [Aussau] a sa cintura,

Text traduït:

ni Ossau ni Viñamala pasan de su cintura ;

També cal destacar, en aquest moment, l'ordre dels elements de la frase, ja que a l'original el primer esmentat és Vinhamala i en castellà, en canvi, el primer és Ossau. Encara que hi hagi aquest canvi, el sentit de la frase no se'n ressenteix. Se'n poden trobar molts exemples dins del text. N'hi ha, però, un que és digne de ser comentat, concretament el primer vers de la vuitena estrofa (v. 179 del cant IV).

Text original:

Veu l'Ebro i lo Garona, Mediterrà i Atlàntic,

Text traduït:

Contempla Ebro y Garona, Mar Latino y Atlántico ;

Cal anar en compte a l'hora de traduir segons quins topònims, perquè podria ser que el públic receptor no entengués a què es referís quan es parla de «Mar Latino». També trobem *amplificacions*, o sia, el fet d'explicar el que al text original queda implícit. Serveixin com a exemple els dos últims versos de la dotzena estrofa (v. 207-208 del cant IV):

Text original:

com son Pont de Mahoma damunt la nuvolada, / enmig de terra i cel.

---

<sup>295</sup> Tot i que hi ha algunes excepcions, com ara a l'estrofa sisena, en què la rima B no és consonant.

Text traduït:

que entre el cielo y la tierra se ofrece al caminante, / de igual modo que el Puente de Mahoma allí está.

En aquest cas, es veu clarament que hi ha una explicació d'idees per al lector del text d'arribada que no va fer l'autor del text original.

També trobem *omissions*, força habituals quan el traductor es regeix per la mètrica i la rima. Posem per cas el v. 143 del cant IV i també els v. 215-217.

Text original:

Dels rius Garona i Éssera sa gran gelera és mare;

Text traduït:

Del Garona y del Ésera su gran nevera es madre ;

En aquest cas, doncs, Laguía ha suprimit la paraula «rius», perquè devia considerar que el lector del text d'arribada ja entendria que els dos topònims són rius.

Text original:

Amb tres d'aqueixes pedres faries, Barcelona, / la cúpula i lo frontis que espera per corona / ta seu, que ella mateixa corona és del teu front;

Text traduït:

De tres de estos peñascos saldría ¡on Barcelona! / la cúpula que espera para egregia corona / la que es corona tuya, tu amada Catedral ;

Les *modulacions* també són habituals en aquesta traducció. És per això que ens ha semblat oportú el fet d'analitzar una estrofa sencera, concretament la tretzena (v. 209-214 del cant IV).

Text original:

Hi pugen los pedraires ací en les hivernades, / los penyalars granítics a rompre a barrinades? / Los pedraires que hi pugen o baixen són los llamps, / que els llancen arrancant-los d'arrel i els migparteixen / amb los pregons abismes i rius que los glateixen, / parlant-se amb trons i brams.

Text traduït:

¿Acaso los canteros suben a estas regiones / a hender los roquedales con recias explosiones? / ¡Los rayos sólo suben en haz guerreador! / Y tundiendo y quebrando,

lanzan las grandes rocas / de los profundos ríos a las hambrientas bocas / que con bramidos se hablan en coloquios de horror.

Es veu clarament que l'estructura i el fil habitual s'alteren, perquè el traductor es distancia del text per cercar equivalents que pugui entendre més bé el públic receptor. És per això que, conservant el sentit, intenta canviar el lèxic perquè el lector pugui comprendre més bé el missatge.

Les *transposicions* són força més escasses, tot i que se n'ha detectat una al tercer vers de l'estrofa número vint-i-quatre (v. 277 del cant IV).

Text original:

és l'àngel de la pàtria, que guarda els Pirineus;

Text traduït:

El ángel de la patria, del Pirene guardián;

En aquest cas, doncs, veiem un canvi d'una oració de relatiu a un adjectiu.

Les *compensacions* també són habituals, sobretot per imperatius de la rima. En aquest cas, posarem com a exemple el tercer vers de la segona estrofa del text (v. 145 del cant IV):

Text original:

Mont Blanc i Dhawalgiri li poden dir germà;

Text traduït:

por hermano lo tienen Dhawalgiri y Montbanch ;

I al v. 253 del cant IV hi ha:

Text original:

lo quadro a l'ensenyar-li de lluny algun bover;

Text traduït:

si un pastor desde lejos le muestra cuadro tal :

Aquí veiem el desplaçament de gairebé tots els elements de la frase: el «quadro» passa gairebé al final de tot, l'adverbi «lluny» es desplaça cap a l'esquerra, «ensenyar-li» va cap a la dreta, al costat de «cuadro», i «bover» al text original és al

final de la frase i a la traducció és al començament de tot. En aquest cas, doncs, es tracta d'una *compensació* de molts elements de la frase, no només d'un.

La *condensació*, que consisteix a reduir el contingut de la frase tot conservant-ne el sentit, també és un mecanisme força emprat per Laguía. Vegem-ne un parell d'exemples, el primer del v. 181 del cant IV i el segon fa referència al v. 230.

Text original:

los pobles veu que arriben, los pobles que se'n van;

Text traduït:

Ve los pueblos que llegan y los que se van ;

Per tant, amb un relatiu ha omès la repetició que hi havia al text original i ha condensat el missatge.

Text original:

on l'home, bo o mal àngel sens ales, no hi fes nosa,

Text traduït:

Do el hombre, diablo o ángel, no estorbara gran cosa

Aquí s'omet el matis de Verdaguer de no esmentar el diable, sinó simplement que sigui un bon àngel o un mal àngel. També es perd el matis de «sens ales».

Com a conclusió, cal deixar clar que Laguía vol plasmar a través de la seva versió totes les idees que expressava l'original verdaguerià. La manera amb què ho fa no sempre és reeixida, perquè de vegades canvia topònims o fa algunes imprecisions bastant remarcables que ja hem comentat, com ara el canvi de «Mediterrá» per «Mar Latino». No obstant això, també s'ha de ser conscient del grau de dificultat de traduir en vers allò que ja ha estat escrit en la mateixa forma i, segurament, si no hagués estat empresonat per la mètrica, no hauria fet aquests canvis que moltes vegades empobreixen o deformen, ni que sigui poc, l'original.

Finalment, i en aquesta mateixa línia, es reproduirà el judici del mateix traductor sobre aquest aspecte:



En cuanto a la traducción, nuestro ideal habría sido pasar el alma del poeta, del cáliz de los versos catalanes a las nuevas rimas castellanas [...] sin mediar nosotros para nada.<sup>296</sup>

A més a més, com que cada estrofa està presentada en una pàgina diferent amb el text original centrat i a la part superior de cada pàgina, els canvis que hi fa Laguía i, doncs, l'opacitat del traductor encara es fa més palesa.

## I.9 Lluís Guarner i Pérez (València, 1902 - 1986)

### I.9.1 Biografia. Lluís Guarner, literat i traductor

Poeta, assagista i traductor. Gran admirador de Verdaguier, en confeccionà deu antologies poètiques:<sup>297</sup> *Las mejores poesías* (recull 15 poemes de Guarner, si bé aquesta aplega versions d'altres traductors, com el comte de Cedillo o Francisco Díaz Carmona),<sup>298</sup> *Sus mejores versos* (67 poemes),<sup>299</sup> *Poesías líricas* (93 poemes),<sup>300</sup> *Antología lírica* (183 poemes),<sup>301</sup> *Antología lírica* (198 poemes),<sup>302</sup> *Poesías líricas* (150 poemes),<sup>303</sup> *Poesías épicas* (89 poemes),<sup>304</sup> *Antología poética* (396 poemes),<sup>305</sup> *Poesías escogidas*,<sup>306</sup> *Antología de su lírica* (180 poemes).<sup>307</sup>

Joan Antoni Millón, el millor estudiós de Lluís Guarner, a l'*Anuari Verdaguier 2002*, repassa les versions i les relaciona amb cadascun dels llibres de Verdaguier.<sup>308</sup> Aquest treball serà, de fet, la base de la qual partirem per realitzar una aproximació a les traduccions verdaguierianes de Guarner.<sup>309</sup> Millón explica que el poeta valencià

---

<sup>296</sup> *Florilegio de poesías religiosas*, op. cit., p. XI.

<sup>297</sup> «Jacint Verdaguier en l'obra de Lluís Guarner». *Anuari Verdaguier 2002*, núm. 11, p. 551-569.

<sup>298</sup> Barcelona: Cervantes, 1925. (d'ara endavant LMP)

<sup>299</sup> Madrid: Los poetas, 1928. (d'ara endavant SMV)

<sup>300</sup> París: Librería de la vda. de C. Bouret, 1928. (d'ara endavant PLI)

<sup>301</sup> Madrid: CIAP, 1929. (AL) T. G. [Tomàs Garcés] en fa una ressenya a *La Publicitat* titulada «Verdaguier en castellà», 29 d'agost de 1929.

<sup>302</sup> Barcelona: Maucci, 1930. (d'ara endavant AL\*)

<sup>303</sup> Madrid: Fax, 1930. (d'ara endavant PL)

<sup>304</sup> Madrid: Fax, 1930. (d'ara endavant PE)

<sup>305</sup> Madrid: Aguilar, 1a ed. 1944 i 2a ed. 1960. (d'ara endavant AP)

<sup>306</sup> Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1936.

<sup>307</sup> Madrid: Espasa-Calpe, 1974. (d'ara endavant ASL).

<sup>308</sup> «Jacint Verdaguier en l'obra de Lluís Guarner», p. 551-569.

<sup>309</sup> També ens valdrem de l'article titulat «Les traduccions al castellà de les obres de Verdaguier. Una aproximació», op. cit. a la n. 75, p. 369-381.

tenia un «tracte continuat i gairebé obsessiu cap a Verdaguer».<sup>310</sup> Sembla ser que aquesta admiració va ser la causa per la qual va traduir-li una gran quantitat de poemes al castellà.

Ultra això, Millón afirma que «la traducció suposa en Guarner una pràctica que recorre tota la seva vida literària». Tant és així que, a part de les deu antologies esmentades anteriorment, l'autor de l'article assenyala que encara es conserva un recull inèdit titulat «El poeta de Catalunya», que havia de publicar l'editorial Fama l'any 1945 i que actualment el custodiu l'arxiu Guarner.<sup>311</sup> Segons Millón, «la traducció de Verdaguer la comença Guarner a la segona meitat de 1920. [...] Sabem que la primera publicació la realitza el 1925 quan [...] s'edita el llibre *Jacinto Verdaguer*, de la col·lecció “las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas, núm. 52”».<sup>312</sup> Aquesta afirmació és reveladora, ja que, de fet, sembla ser que va trigar encara no una desena d'anys a publicar gran part dels poemes, perquè la majoria de les antologies són d'entre 1928 i 1930 —a excepció de *Poesías escogidas* (1936), *Antología poética*, (1944) i d'*Antología de su lírica*, de 1974. Cal recordar que Guarner va traduir Verdaguer durant més de 40 anys i, per tant, va revisar les seves versions a fons al llarg del temps.

### **I.9.2 Anàlisi de la traducció de fragments del cant VII**

Aquesta traducció, que comprèn els v. 1-24, 205-360 (conté, sencera, la composició «Lampègia»), es nota feta per una persona amb més rigor literari que no pas algunes comentades anteriorment. Val a dir, però, que el fet de presentar la versió castellana en vers dificulta el procés de traducció i és natural que per conservar ritme i rima hagi de fer alguns canvis com ara amplificacions, condensacions, omissions, transposicions, adaptacions, canvis de temps verbals i modulacions.

Pel que fa a les *amplificacions*, doncs, una de les més representatives està situada als v. 1-2 (els versos introductoris del parlament de Flordeneu, del setè cant del poema).

---

<sup>310</sup> «Jacint Verdaguer en l'obra de Lluís Guarner», p. 554.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 555.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 553.

Text original:

Gentil meu, jo què et daré / si tant mes fades te donen?

Text traduït:

Mi Gentil, ¿qué te daré / si todas su amor te donan?

En aquest cas es veu clarament l'*amplificació*, ja que si bé se sobreentén què és el que les fades donen a Gentil, el poeta català no ho especifica com ho fa l'escriptor valencià. El segon procediment de traducció del qual cal parlar és la *condensació*, que es troba al sintagma «mes fades», presentat amb un doble subratllat per diferenciar-lo del recurs suara explicat que a la traducció només s'esmenta «todas», fent referència implícita a les fades.

Un altre dels mecanismes de traducció emprats és l'*omissió*, segurament per imperatius mètrics. En trobem un exemple als versos 211-212.

Text original:

ta veu de lira que plora / s'avé amb eix fúnebre cant.

Text traduït:

tu voz de lira que llora / podrá cantar ese canto.

En aquest exemple es veu clarament que el primer vers subratllat es nodreix del procediment de la *traducció paraula per paraula*, perquè com que els mots no canvien gaire en relació al text original, pot conservar tot l'estil i la riquesa lèxica verdaguerians. El segon procediment que trobem és el marcat amb un doble subratllat, ja que s'omet l'adjectiu «fúnebre» del vers i, en canvi, el traductor valencià fa una reiteració gratuïta: «cantar ese canto», quan Verdager, en canvi, esquiva aquest recurs i empra una altra paraula que tingui el mateix sentit dins del context. És per això que no només omet un adjectiu sinó que a més també transforma la frase amb una combinació d'elements feixuga d'articular.

A continuació, tractem el tema de la *compensació* (v. 250-252) i, *a posteriori* també s'inclou un exemple d'*adaptació* (v. 273-276).

Text original:

lo Llenguadoc i l'Aràbia, / uneix lo dia i la nit / amb una estrella per gafa.

Text traduït:

El Languedoc y la Arabia, / como se unen noche y día / por una estrella por grafa.

El primer que cal comentar en aquest fragment de text és l'*omissió* dels articles definits en la traducció, ja que l'únic que conserva són els substantius units per la conjunció «i». Dit això, cal deixar clar que en d'altres ocasions Verdaguer també emprà l'expressió «nit i dia», com ara al vers 77 del cant XI, «Oliba», entre molts d'altres. Per tant, encara que sigui correcta en català i emprada altres vegades pel poeta canigonenc, en aquest cas no se'n serveix, suposem, per ressaltar allò que és dia (cristià i, per extensió allò que és bo) d'allò que és nit (musulmans i, doncs, el dolent). Aquest matis del text verdaguerià no es correspon al text traduït per Guarner, que usa el recurs de la *transposició* entre els dos substantius. Evidentment l'*omissió* i la *transposició* suara citades no suposen una alteració gaire notable del contingut ni del sentit del text traduït, però és una altra de les característiques que ens ajuden a fer una anàlisi més exhaustiva del text.

El segon cas anunciat anteriorment és una *adaptació* d'una metàfora, situada als versos 273-276.

Text original:

Oh Júlia Llívial, a tu i ells / l'hora fatal vos arriba. / Ja l'enemic és aquí, / ja té les claus de la vila.

Text traduït:

¡Oh Julia-Livia, qué pronto / tu hora fatal se aproxima! / Que el enemigo se acerca, / ya se le rinde la villa.

Sembla, doncs, que la metàfora emprada per Verdaguer és descrita de manera planera per Guarner, sense fer esment de les claus com a símbol de la vila que es rendeix.

Finalment, cal destacar el tractament que el traductor fa dels temps verbals. Manté força l'elecció del poeta folguerolenc pel que fa a aquest aspecte, però s'hi han detectat unes certes diferències que caldria de remarcar. Ens fixarem, sobretot, en el canvi de pretèrit perfet d'indicatiu a pretèrit perfet simple. (v. 245-254)

Text original:

Entre Abú Nezà i lo duc / pau eterna s'és jurada, / llaç de flors amb què l'amor /  
uneix lo niu i la branca, / lo moro i lo cristià, / lo Llenguadoc i l'Aràbia, / uneix lo  
dia i la nit / amb una estrella per gafa. / Llaç de flors que els has lligat, / Déu te do  
llarga durada.

Text traduït:

Entre Abú-Nezàh y el duque / paz eterna hay concertada, / lazo de flor con que  
amor / une el nido con la rama, / el moro con el cristiano, / el Languedoc y la  
Arabia, / como se unen noche y día / por una estrella por grapa. ¡Lazo de flores que  
ataste, que mucho dure Dios haga!

D'entrada, cal destacar que hem reproduït aquests deu versos perquè sense prendre en consideració el context és molt difícil de poder valorar i jutjar la feina del traductor. Tenint en compte, doncs, el context, cal posar èmfasi al fet que el temps verbal més lògic hauria estat el que fa servir l'autor, perquè és en aquell precís moment en què el musulmà i el cristià s'uneixen i es juren pau eterna i, en canvi, en la versió castellana sembla que el llaç de flors que els lliga faci temps que duri. Per tant, aquest matís d'immediatesa es perd en el text traduït.

Un altre dels canvis que cal destacar és el canvi de futur simple a perífrasi verbal d'obligació (*haber de*+infinitiu). Prenem un exemple dels dos que hem localitzat en aquest fragment. Per posar el lector en context, també reproduïrem alguns versos anteriors al canvi verbal, concretament els v. 291-294.

Text original:

–Salva't –diu al seu espòs–; / jo sola morir voldria. / –Lampègia, no et deixaré; /  
primer deixaré la vida.–

Text traduït:

–Sálvate–dice a su esposo–; / que sola morir querría. / –Lampegia, no he de dejarte  
/ antes dejaré la vida.–

El matís entre un i altre temps verbal és diferent i també la manera com el traductor transmet el missatge, ja que en el primer cas és com una promesa que no la deixaria mai i en el segon sembla que es senti en l'obligació de no moure's del seu costat, però sense sentir-ho fermament.

Pel que fa a la forma original, tot el poema està fet en heptasíl·labs, menys el «Cor de fades» —situat després de «Lampègia»—, que són tres quartets decasil·làbics de rimes encadenades. Pel que fa a la rima de la traducció, començant

pel discurs de Flordeneu, la primera estrofa és consonant ab'ab', la segona és consonant només als versos parells i assonant als imparells, a la tercera i a la quarta només rimen els parells consonànticament, a la penúltima hi ha rima consonant ab'ab' i a l'última només tenen rima consonant els versos parells. El «Cor de Fades», abans de «Lampègia», el resol així: a la primera estrofa rima consonant als versos parells i a la segona amb rima consonant a tots els versos, dos a dos (a'b'a'b'). «Lampègia» és un romanç, com en el cas de l'original.<sup>313</sup> Pel que fa a la forma de la traducció, tot el poema és fet en octosíl·labs, excepte el «Coro de Hadas» (final), compost de tres quartets hendecasil·labs, amb rima consonant als versos parells i, en l'última estrofa, als versos parells i imparells (A'B'A'B'). El «Coro de hadas», situat abans de «Lampègia» es resol amb l'esquema 8-, 8a', 8-, 8a' / 8b', 8c', 8b', 8c'.

### **I.10 Traduccions molt fragmentàries**

En aquest apartat fem referència a certes traduccions poc significatives des del punt de vista quantitatiu, ja que es tracta de textos força fragmentaris. El primer, per ordre cronològic, està inclòs dins de l'estudi de Josep Ricart Giralt titulat «Cuatro palabras sobre el valor científico del poema “Canigó” del Rdo. Jacinto Verdaguer» i estampat a la publicació barcelonina *La España Regional*.<sup>314</sup> Aquí, la traducció hi juga un paper força rellevant, ja que serveix a l'autor de l'article per il·lustrar afirmacions que fa en moments anteriors sobre el poema. Per tant, s'estableix un cert paral·lelisme amb l'estudi de Ramon D. Perés publicat a *El Imparcial*.

En segon lloc, tindrem en compte una traducció molt menor, de només dotze versos, feta per l'enginyer industrial Josep Reig i Palau, apareguda al seu llibre *El Valle de Arán, Lérida*, publicat l'any 1896. Entre els dos autors hi ha un cert paral·lelisme i és que tots dos són de móns molt allunyats del de les lletres, i fan aquesta tasca per raons diverses. Si bé el primer ja hem dit que era per qüestions il·lustratives —hem de pensar que, encara que Josep Ricart no vingués del món de les lletres, el seu article és propi del que podríem anomenar un lletraferit—, l'altre ho

---

<sup>313</sup> Vegeu la forma de l'original a l'apartat I.3.4.3 d'aquest mateix treball.

<sup>314</sup> Vol. III (1887), p. 264-276.

fa per deixar paleses les belleses del paisatge. Escriu un llibre sobre una regió concreta del Pirineu, la Vall d'Aran, i se serveix dels mots verdaguerians per fer-hi referència.

Finalment, cal destacar una traducció feta en prosa d'un fragment de sis estrofes del cant VII «Desencantament», anònima i publicada a *Álbum Salón*, l'any 1902.

### **I.10.1 Josep Ricart Giralt (1847 - 1930)<sup>315</sup>**

Fou mariner i publicista. Va acabar la carrera de pilot a l'Escola Nàutica de Barcelona l'any 1864. L'any següent es va graduar com a tercer pilot a Cartagena i va efectuar un total de cinc viatges transatlàntics als Estats Units, Cuba i Mèxic. El 1868 va obtenir el títol de tercer pilot de derrota, a Cartagena i un any més tard el de capità de primera classe de la marina mercant. Va anar a Amèrica del Sud i del Nord i també a la Xina. El 1876 va fundar, a Barcelona, un observatori astronòmic per als cronòmetres de la marina i al mateix any va ser professor substitut de l'Escola de Nàutica de la mateixa ciutat. Un any més tard va fundar, també a Barcelona, l'Asil Naval Espanyol i va començar la publicació de la *Revista marítima*. L'any 1888 va formar part del jurat de l'Exposició Universal de la capital catalana. El febrer de 1888 va ser nomenat catedràtic interí de l'Escola de Nàutica. També va ser elegit l'any 1891 acadèmic de número de la Reial Acadèmia de Ciències de Barcelona. Per Reial Ordre de 16 de maig de 1900 va ser nomenat catedràtic-director de l'Escola de Nàutica. Es va jubilar l'any 1918, després de més de quaranta anys exercint com a docent. Des de 1878 tenia la creu de cavaller de l'orde del Mèrit Naval, a part de moltes altres condecoracions. Fou vocal de la Junta directiva de la Cambra de Comerç, de Barcelona; president de la Secció de Ciències de l'Ateneu Barcelonès, membre de l'Associació de capitans de la Marina mercant i corresponent de les Societats Geogràfiques de Lisboa i de París.

Va publicar i col·laborar en gairebé totes les revistes científiques espanyoles, especialment les que tenien una incidència en temes marítims. Va figurar a

---

<sup>315</sup> Per a més informació sobre aquest personatge consulteu, sobretot les pàgines 235-380 de la tesi doctoral de Francisco Javier MORENO RICO, llegida a la UPC al març de 2011 [En línia]. Disponible a: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/51570>> [Darrera consulta: 15 d'agost de 2012].

l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, en la d'Excursions Catalana i en el Centre Excursionista de Catalunya des de la seva fundació i va ser col·laborador del diari *La Renaixensa*, en el qual va publicar, durant uns quants anys, una secció titulada *Servey d'informacions metereològiques y astronomiques*. També va prendre part al *Butlletí de la Cambra de Comerç*, de Londres i a la *Revista de Navegación y Comercio*, de Madrid, des de 1880.

Entre el llistat de les seves obres publicades, cal destacar *Tratado de navegación ortodrómica* (Barcelona, 1869), premiada a l'Exposició de Viena; *Sobre el mapa de las Indias Occidentales atribuido al mallorquin Pollestrina en 1516* (Barcelona, 1883); *Una carta catalana del segle XVI* (Barcelona, 1884); *Lo capità Mirambell y la marina de su temps* (Barcelona, 1886); *Nuestra Marina mercante* (Barcelona, 1887), que va ser traduïda a l'anglès; *La marina en la Exposición Universal de Barcelona* (Barcelona, 1889); *La previsión científica del tiempo* (Barcelona, 1892); *Guía marítima comercial de los puertos de Cataluña* (Barcelona, 1893); *Historia de la enseñanza de la Náutica en España* (Madrid, 1904); *La cuestión de Marruecos* (Madrid, 1912); *Colón y Del Cano* (Sant Sebastià, 1921), *El siglo de oro de la marina velera de construcción catalana: 1790-1870* (Barcelona, 1925), entre moltes d'altres.<sup>316</sup>

Després de veure aquesta extensa biobibliografia, que versa sobretot sobre temes navals i marítims, és realment curiós que faci un estudi de dotze pàgines sobre un poema com *Canigó*, que, aparentment té a veure poc amb la navegació (*L'Atlàntida*, en canvi, sí que hi tindria més afinitats). És per això que, al primer paràgraf del seu estudi afirma:

No es el autor de estas líneas autoridad para juzgar el valor literario del gran poema geográfico del sabio capellán Verdaguer, ni es literato ni poeta, teniendo siempre la musa en los antípodas (sic); pero sí me atreveré á decir cuatro palabras sobre el valor científico de tan interesante poema.<sup>317</sup>

Però sembla clar el motiu pel qual escull *Canigó*:

---

<sup>316</sup> Referències obtingudes de l'*Enciclopèdia Espasa*, s.v. *José Ricart Giralt*.

<sup>317</sup> «Cuatro palabras sobre el valor científico...», p. 265.



¿Y quién negará, que dentro de una serie de siglos, el que lea el poema *Canigó*, verá muy claramente representada topográficamente la cordillera pirenaica tal como hoy la conocemos?<sup>318</sup>

Així, doncs, tal com hem explicat a la introducció de l'apartat, es podria establir un cert paral·lelisme entre aquest estudi i el presentat per Ramon D. Perés a *El Imparcial*. Cal deixar constància que la gran diferència entre els dos autors és que Ricart no analitza el poema des d'un punt de vista literari, com sí que ho fa Perés, sinó científic, per la transcendència, diu ell, que tindrà el poema per la geografia històrica. Això confirma que *Canigó* té diverses lectures i que totes elles poden ser analitzades per persones de procedències acadèmiques molt diferents. De fet, fins i tot parla de *Poesía topográfica*,<sup>319</sup> perquè també té en compte els noms botànics, folklòrics i fins i tot astronòmics. Cal apuntar que Josep Ricart Giralt fou l'autor del tan controvertit mapa que adjuntava la primera versió de *Canigó* (1886) i també la traducció francesa del mateix volum (1889).<sup>320</sup>

#### I.10.1.1 Josep Ricart Giralt, traductor

Els versos traduïts per Ricart són els següents:

Cant	Versos
I	37-42
IV	9-16
IV	41-44
IV	73-80
IV (dins del poema «La Maladeta»)	137-148
IV	345-356
VI (dins del poema «Lo Rosselló»)	152-156

En total 54 versos que provenen, gairebé tots, malgrat dues excepcions, del cant IV, que és el més descriptiu i el que fa un retrat més elaborat del Pirineu. Ho justifica així:

El canto titulado *Lo Pirineu* es en nuestro concepto la parte más magistral del poema bajo el concepto científico. [...] Es una descripción completa y detallada de todo el eje del sistema orográfico. [...] Es tan clara la narración del canto *Lo Pirineu*, que á

---

<sup>318</sup> Ibídem.

<sup>319</sup> Ibídem.

<sup>320</sup> Vegeu les primeres ressenyes crítiques de Barcelona a l'apartat II.2.1, sobretot la de Ramon Arabia i Solanas.

ponerse en notas las distancias relativas y azimutes, se podría formar un mapa del Pirineo.<sup>321</sup>

Val a dir que es refereix a «La Maladeta», inclosa al cant IV, com «tan gigantesca como gigantesco es el objeto descrito»<sup>322</sup> i que també té paraules d'elogi cap al cant VI, concretament per a la composició «Lo Rosselló», de la qual diu que «es otra inspiración bellísima del poeta bajo el concepto geográfico».<sup>323</sup> Els dos cants (sobretot el quart) seran l'eix vertebrador de les traduccions que s'analitzen més endavant. Cal fer esment que la traducció és en vers i sempre que pot intenta posar-hi rima —quan els mots rimaven en l'original, ho fan també quan es tradueixen en castellà. Ricart, que no prové de les lletres ni, per tant, del món de la traducció, fa aquest advertiment en nota a peu de pàgina a la primera traducció que hi ha del cant I:

Los versos que copiamos son traducción del original catalán, sin pretensión alguna de quererlos traducir en verso castellano, y si sólo para dar á conocer su sentido ó expresión.<sup>324</sup>

Aquests esments a la bona voluntat del traductor eren freqüents a l'època. N'hem trobat en el comte de Cedillo, Nogués i Trullol, però aquests mots deixen entreveure que no li interessa fer poesia de la poesia, sinó que tradueix per un sentit pràctic, per fer entendre millor al públic receptor allò que vol expressar.

Entrant de ple en matèria, es pot afirmar que es tracta d'un estudi geològic i geogràfic, ben documentat i que aporta dades d'actualitat que, de fet, diu Ricart que Verdaguer hauria de tenir en compte per edicions futures, com ara que el poeta creia que la muntanya més alta d'Europa era el Montblanc i la més alta del planeta el Dhawalgiri, però diu que fa uns anys sí que eren certes aquestes afirmacions, però l'any 1887 el cim més elevat del continent europeu era Elbrouz i el més alt del món era Gaorisankar, anomenat pels anglesos Everest. I afirma que segurament Verdaguer tindrà en compte aquestes observacions a l'hora de fer la nova edició de *Canigó*, cosa que va obviar el poeta de Folgueroles. El que sí que és cert és que l'enginyer té molt present que només estan a les beceroles de la descoberta

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 265.

geogràfica del món, fins i tot de la Vall d'Aran i veu que *Canigó* pot ser el testimoni de l'estat de la qüestió en el moment en què es va publicar. És per això que «si en verdad, éste literariamente no pierde ni gana con la modificación, siempre conviene que esté adecuado á los conocimientos científicos de la época, para enseñanza de las venideras generaciones.»<sup>325</sup> Aquest, però, és un cas aïllat i val a dir, però, que la tònica de l'article és totalment positiva per a Verdaguer, sobretot en matèria de situació geogràfica, ja que diu «adivina el poeta la situación de Olot, Vich, Ampurias y Gerona».<sup>326</sup> I és que es nota que el poeta català a més de ser escriptor també fou excursionista i va trepitjar el terreny, a part de documentar-se, i això Ricart ho valora molt, tant que fins i tot, abans de concloure l'article declara:

Terminaré estas líneas, confesando que á mi humilde entender el poema *Canigó* lo mismo pertenece á la librería literaria que á la geográfica; lo mismo servirá de recreo al poeta, que de provechoso estudio al hombre de ciencia.

Schrader y Verdaguer son dos eminencias complementarias para el Pirineo. El primero descubre sus secretos topográficos y los mide, sujetándolos por medio de las matemáticas al plano; el segundo descubre los mismos secretos y los canta, sujetándolos por medio de bellísimas poesías al libro.<sup>327</sup>

### I.10.1.2 Anàlisi de la traducció

En general es tracta d'una traducció molt literal, procediment pel qual no posarem exemples per no enfarfegar el text, però, en canvi, hi ha alguns mecanismes dignes de ser comentats. D'entrada, cal destacar que els recursos traductològics més emprats són la *transposició*, l'*omissió*, la *compensació* i també donarem a conèixer algun matís lèxic.

Pel que fa a la *transposició*, cal que prenem els versos 9-10 del cant IV:

Text original:

Des del palau alabastrí davallen / del Pla Guillem a les Collades Verdes.

Text traduït:

Desde el palacio de alabastro descenden / del Pla Guillén á las colladas Verdes.

---

<sup>325</sup> Ibídem, p. 272.

<sup>326</sup> Ibídem, p. 268.

<sup>327</sup> Ibídem, p. 276.

En aquest cas, es tracta d'una *transposició* entre un adjectiu i un sintagma preposicional, que no interfereix en el sentit global del text, però que és un recurs que emprà l'autor de l'article.

Pel que fa a les *omissions*, cal fer un salt i passar al cant VI, en què els quatre versos que tradueix Ricart a l'original verdaguerià eren cinc. Vegem-ho (v. 152-156):

Text original:

Té a esquerra les cendroses, vitíferes Corberes / que al Pirineu, com branques, se pugén a empeltar; / a dreta les florides, granítiques Alberes; / lo Rosselló és un arc de dues cordilleres / que té per corda el mar.

Text traduït:

Tiene á su izquierda las Corberas, / á su derecha las graníticas Alberas: / es el Rosellón arco de dos cordilleras / que tiene por cuerda el mar.

Per tant, sembla que per les finalitats geogràfiques i topogràfiques de les quals hem estat esmentant anteriorment, aquests adjectius que magnifiquen i qualifiquen els topònims no semblen interessants per Ricart, ni tampoc un vers sencer, perquè no té una lectura literària més enllà de la geogràfica. Amb un doble subratllat s'ha volgut marcar una *compensació* del verb principal del poema, ja que si bé en el text original està situada darrere del subjecte, a la traducció apareix davant.

Un altre exemple de *compensació* potser més il·lustriatiu està situat als v. 79-80 del cant IV.

Text original:

i són eixos turons ses sentinelles / on encara les àligues fan niu.

Text traduït:

Y son estos montes sus centinelas / en donde aun anidan las águilas.

En aquest cas trobem la *compensació*, per tant, el canvi de lloc dels elements constituents de la frase, però també, al mateix temps, una *condensació* quan en català es diu «fan niu» i en castellà, en canvi, ho resumeix en una sola paraula «anidan».

Passem ara a considerar alguns matisos lèxics i algunes convencions otrotipogràfiques. Del primer cas, cal destacar el primer vers del poema «La Maladeta» (v. 137).

Text original:

Veu's(e)-la aquí; mirau sa gegantina altura:

Text traduït:

Miradlo aquí, mirad su gigantina altura

Aquí, el que trobem és un canvi de gènere provocat, suposem, per un fals referent. Verdager, quan diu «veu's(e)-la» està parlant de la muntanya i suposem que Ricart amb «miradlo» parla del «monte». Aquesta podria ser una hipòtesi per la qual canvia de gènere la paraula. El segon cas és singular, perquè l'enginyer no tradueix l'adjectiu «gegantina» per «gigantesca», que és el que hauria de ser, sinó que sap que gegant és «gigante» i crea un nou adjectiu que és «gigantina», tot i que sona especialment català. A l'estrofa següent hi ha també un canvi de lèxic que, si bé no afecta al sentit global del poema, sí que val la pena ser comentat, ni que sigui de passada (v. 147-148):

Text original:

a l'àngel, per tornar-se'n al cel, de graderia, / de trono a Jehová.

Text traduït:

Al ángel, para subir al cielo, de gradería / del trono á Jehová.

El matís que té «tornar-se'n», que deixa implícit que en algun altre moment ja s'hi ha anat, no el manté el castellà «subir», pel qual es pot interpretar que és la primera vegada que hi puja.

Ricart també fa servir un recurs que han emprat alguns altres traductors de *Canigó* i del qual ja s'ha parlat. Es tracta de la nota a peu de pàgina, emprada només una vegada, concretament al vers 142 del cant IV («do Canigó un reboll.») Aquest cop, però, a diferència dels altres traductors, l'enginyer tradueix la paraula «reboll» en castellà i, conscient que podria ser objecte de malentesos fa la següent nota a peu de pàgina: «*Reboll*, en castellano *rebollo* ó retoño que nace en las raíces del roble».<sup>328</sup> Finalment, cal deixar constància que els topònims dels v. 137-148 corresponents a «La Maladeta» els marca en cursiva, suposem per donar-los més èmfasi que en el text original, que estan presentats en rodona. Sembla curiós que només ho faci en

---

<sup>328</sup> Ibídem, p. 271.

aquest fragment i que els altres estiguin presentats com en el text original. Una opció seria pensar que com que han estat presentats dins del seu estudi en cursiva, després a l'hora de traduir-los, els marca per tenir constància que ja els ha comentat.

Una valoració global d'aquesta traducció ens porta a considerar-la totalment literal, si bé conté alguns recursos traductològics mínims. Aquest és un exemple, doncs, de traducció *paraula per paraula*, que segons el comte de Cedillo «despoja[n] con frecuencia al original de no pocas de sus notas características, que hay que buscar más en su fondo que en su forma.»<sup>329</sup>

### **I.10.2 Josep Reig i Palau (Vilabertran, 1863 - Barcelona, 1917)**<sup>330</sup>

La vida de Josep Reig i Palau no està, tampoc, gens relacionada amb el món de les lletres. I és que si per algun fet va passar a la història és perquè va ser l'enginyer de forests que dirigí la repoblació del Bosc de Poblet.<sup>331</sup> Va fer la carrera d'enginyeria de forests a l'Escuela de Ingenieros de Montes, a l'Escorial, Madrid i el 1888, havent-la acabat, el van destinar al Districte Forestal de Conca. El 13 d'octubre de l'any següent va ser traslladat al Districte Forestal de Lleida<sup>332</sup> i gràcies a aquesta estada va poder redactar una de les seves obres més destacades, *El Valle de Arán, Lérida*, que va acabar l'any 1895 i editar l'any següent<sup>333</sup> i que contribuí a l'examen geogràfic i tècnic, així com també hidrològic i industrial d'aquesta zona, fins llavors poc coneguda en aquests àmbits.

És al pròleg d'aquest llibre on apareixen, com a lema, segons Joan Requesens, «dotze versos de *Canigó*, els corresponents al cant IV, exactament els v. 345-356, i en una nota a peu de plana la seva traducció castellana.»<sup>334</sup> Més tard, redactà uns estudis sobre la conca inferior de l'Ebre i Pirineus Orientals, encàrrec del Ministeri d'Agricultura, Indústria, Comerç i Obres Públiques que havia de tenir enllestit al cap de 46 dies i que fou aprovat pel Ministeri, «en totes les seves parts»,

---

<sup>329</sup> *Canigó. Leyenda*, op. cit., p. V.

<sup>330</sup> La primera persona que dona notícia d'aquesta traducció és Joan Requesens a l'article «Jacint Verdaguer en una monografia d'un enginyer forestal». *Ausa*, núm. 158 (2006), p. 641-650.

<sup>331</sup> Segons MARTÍNEZ GARCIA, Manel. *Homenatge a Josep Reig i Palau*. Lleida: Departament de Medi Ambient i Habitatge; Col·legi Oficial de Enginyers de Forests, 2006. Cal apuntar que aquest llibre ens ha servit de base per a l'estudi de la seva biografia.

<sup>332</sup> Segons el llibre, per aquest motiu molts es pensaven que havia nascut i que era fill de Lleida

<sup>333</sup> Barcelona: impremta J. Thomas y C<sup>a</sup> l'any 1896.

<sup>334</sup> «Jacint Verdaguer en una monografia...», p. 642.

segons Martínez. Sense deixar la seva faceta com a forest, l'any 1902 el van nomenar enginyer primer de la Divisió Hidrològicoforestal de la Conca inferior de l'Ebre i Pirineus Orientals, acabada de crear. Com explica Martínez,<sup>335</sup> Reig va haver de deixar el Districte Forestal lleidatà per incorporar-se al nou càrrec. Va desenvolupar aquesta funció durant dos anys, ja que el 1904 es va dissoldre la Divisió i en aquest mateix any Reig va publicar un llibre titulat *Reseña de los trabajos realizados por la División Hidrológico-forestal de la cuenca inferior del Ebro y Pirineos Orientales en 1902, 1903 y 1904*, per deixar constància de la feina feta fins aleshores. Després d'aquest moment, i durant l'any 1905 i posteriors, Reig es va dedicar, sobretot, a recuperar els terrenys del bosc de Poblet que estaven sota el control de particulars i que dugueren a expropiar la finca de la Pena.

Una de les facetes menys conegudes del personatge és la de l'arquitectura. Es coneixen tres edificis que va idear: «La Torre Reig a Vilabertran, la casa forestal de la Pena al bosc de Poblet i la casa forestal de Sant Martí d'Empúries».<sup>336</sup> Manuel Martínez assegura que tots tres són d'estil modernista i que es construïren en un període curt de temps.

El 1902 fou nomenat enginyer primer de la Divisió Hidrològicoforestal, tot i que encara estava al capdavant de la repoblació del bosc de Poblet, tasca que, un cop acabada, s'enorgullia d'haver tirat endavant, tot i la poca confiança d'algunes de les persones que l'envoltaven, ja que no es creien que d'unes muntanyes desforestades en pogués créixer un bosc frondós. Les últimes notícies que facilita Martínez sobre el personatge són que el desembre de 1913 va rebre l'ascens a enginyer en cap de primera classe i cap d'administració de tercera classe.

#### **I.10.2.1 Consideracions de la traducció**

D'entrada reproduïm, confrontats, el fragment que tradueix Josep Reig i Palau i l'original de Verdager, que correspon al cant IV, v. 345-356 per, després, fer-ne les consideracions pertinents:

---

<sup>335</sup> *Homenatge a Josep Reig i Palau*, p. 18.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 31.

<p>Què són los Pirineus? Serpent deforme que, eixint encara de la mar d'Astúries, per beure l'aigua a on se banya Empúries atravessa pel mig un continent. Quan ja a la mar Mediterrània arriba, al mirar-la, potser, tan espantable, amb un colp de sa espasa formidable en dos lo migpartí l'Omnipotent. Entre sos dos bocins, que el colp allunya, vers França l'un si l'altre vers Castella, verda, soliu, agraciada i bella obre son si florit la Vall d'Aran</p>	<p>¿Qué son los Pirineos? serpiente deforme que saliendo aún del mar de Asturias para beber el agua en que se baña Ampurias, atraviesa por el medio de un continente. Cuando ya al mar mediterráneo llega al mirarla, quizás, tan espantable, con un golpe de su espada formidable en dos la dividió el Omnipotente. Entre sus dos pedazos, que el golpe aleja, hacia Francia el uno y el otro hacia Castilla, verde, bonita, agradecida y bella, abre su seno florido el Valle de Arán.</p>
--	--

Després de recordar que la persona que va girar aquest cant no era ni traductor ni tan sols escriptor, podem remarcar que l'únic procediment traductològic que emprà fou la traducció literal. Cal deixar constància, però, que distribueix les estrofes de manera diferent de l'original, ja que les fa de quatre versos i no pas com Verdaguer que les fa de vuit, per formar una octava romàntica de decasíl·labs.

### **I.10.3 *Álbum salón***

Un cas força curiós és el de la publicació titulada *Álbum Salón. Primera ilustración española en colores*, de 1902, editada a Barcelona, que, sota l'epígraf «Homenaje a Jacinto Verdaguer» presenta en castellà i a la mateixa pàgina nou traduccions anònimes de fragments de poesies de Verdaguer, una de les quals del poema *Canigó*, «Desencantament» («Desencanto»). De fet, es tracta de traduccions lliures i en prosa de parts de poemes que prèviament havien estat seleccionades. A continuació, hi ha una pàgina dedicada a cada poesia, amb el fragment només en català i una pintura que les il·lustra. En el cas de «Desencantament» és a la pàgina 224 i l'oli és de Tomàs Argemí. Pel que fa al text, cal dir que reproduceix els versos 429-452 del cant VI, tots seguits i sense omissions.

#### **I.10.3.1 Anàlisi de la traducció**

Els mecanismes més emprats pel traductor anònim són la *compensació*, per tant, el canvi de lloc dels elements de l'original, sense que se'n ressenti el contingut i l'*amplificació*, que serveix a l'escriptor per poder precisar més el significat —recordem que és només la traducció d'un fragment.



La *compensació*, doncs, és palesa en molts exemples, si bé només esmentem el que ens sembla més il·lustratiu i que es troba als v. 431-432 del cant VII.

Text original:

per veure el Rosselló, que tant estima, / com lo podria deslliurar del jou.

Text traduït:

Para idear cómo podría redimir al Rosellón, que tanto ama, del yugo que sobre él pesa.

En aquest cas, trobem molts recursos diferents en dos versos. En el primer subratllat es veu clarament que la intenció del traductor és copsar ben bé el significat dels mots de l'original, per això apunta el verb «idear», en lloc del català «veure», sense que aquest canvi comporti cap pèrdua de significat. La *compensació* es troba il·lustrada amb un doble subratllat, ja que el sintagma «podria deslliurar» en la traducció forma part de la primera proposició de la frase i no pas com en el text original, que és en el segon vers. I, per últim, hi hem detectat una *amplificació* de significat, que serveix perquè el receptor pugui entendre el fragment sense haver de recórrer al poema original. Quan Verdaguer apunta «jou», evidentment fa referència a tota la càrrega de consciència que pesa sobre Gentil per haver desobeït els seus superiors, però el traductor afegeix aquesta informació perquè el lector tingui el màxim d'informació, i, a més, al ser una traducció en prosa, no hi interfereix ni la mètrica ni tampoc la rima.

Vegem un cas concret d'*amplificació*, situat als v. 439-440.

Text original:

veu fet joglar lo fill de Tallaferro, / Samsó que alguna Dàlila ha xollat.

Text traduït:

ve al hijo de Tallaferro convertido en juglar; Sansón despojado de su cabellera por alguna Dalila.

En aquest cas, el verb «xollar» deixa implícita la cabellera i també l'acció de tallar, per tant, el traductor, ha de girar al castellà aquesta paraula mitjançant una *amplificació*, perquè altrament hauria estat molt difícil.

Com a valoració global d'aquesta traducció, cal dir que és força literal, sense que això impliqui una pèrdua de significat notòria i, a més, fa servir el mecanisme de la *compensació* per disposar els elements de la frase per tal que tingui sentit en la llengua de sortida. També es té en compte el públic lector i a vegades fa *amplificacions* perquè podria ser que no coneguessin la totalitat del poema i d'aquesta manera els facilita tota la informació necessària per poder entendre el fragment en les millors condicions.

### I.11 Comparació entre traduccions

En aquest breu apartat es veuran les diferències més notòries entre les traduccions que es feren de l'original canigonenc. Com que el poema èpic objecte d'estudi és tan ric pel que fa a topònims, com a mostra hem agafat només un fragment del cant IV, concretament el de «La Maladeta», que facilitarà la comparació.

Cal anunciar que la traducció dels topònims, antropònims i altres noms propis és i ha estat sempre, segons el *Manual de traducció anglès català*<sup>337</sup> un tema molt controvertit. També ho era a l'època de les traduccions que estem tractant i cada autor ho va resoldre com va poder o va saber. Avui, com és ben sabut, és norma generalment acceptada la de traduir només quan els topònims i els antropònims tenen una forma amb tradició arrelada en la llengua d'arribada.<sup>338</sup>

#### I.11.1 Topònims que apareixen en el fragment «La Maladeta» (fragment del cant IV)<sup>339</sup>

<i>Canigó</i> (1886)	Ramon D. Perés (1886)	Josep Ricart (1887)	Comte de Cedillo (1898)	<i>Canigó</i> (1906)	<i>Canigó</i> (1913)	Juan Laguía (1917)
Malehida	Maldita	Maladetta	La Maladeta	La Malehida (Maladetta)	Malehida	La Malehida (Maladetta)
Vignemale	Vignemale	<i>Vignemale</i>	Viñamala	Vignemale	Vignemale	Viñamala
Ossau	Osau (1892 ossau)	<i>Ossau</i>	Ossau	Ossàu	Ossau	Ossau

<sup>337</sup> Op. cit., p. 229-235.

<sup>338</sup> Justament Albert Rossich, en comunicació personal, ens ha informat que està a punt de publicar un article sobre la traducció dels antropònims i, més concretament dels noms i cognoms dels autors.

<sup>339</sup> Hem conservat les cursives dels respectius originals.

I. Traduccions i traductors de *Canigó* al castellà des de 1885 i fins a 1936

Puig d'Alba	Pico de Alba	<i>Puig d'Alba</i>	Pico de Alba	Puig d'Alba	Puig d'Alba	Puig d'Alba
Forcada	Forcada	<i>Forcada</i>	Forcada	Forcada	Forcada	Forcada
Alberes	Alberas	<i>Alberes</i>	Alberas	Alberes	Alberes	Alberas
Carlit	Carlit	<i>Carlit</i>	Carlit	Carlit	Carlit	Carlit
Canigó	Canigó	<i>Canigó</i>	Canigó	Canigó	Canigó	Canigó
Garona	Garona	<i>Garona</i>	Garona	Garona	Garona	Garona
Éssera	Ésera	<i>Éssera</i>	Ésera	Éssera	Éssera	Ésera
Aran	Aran	<i>Arán</i>	Arán	Aràn	Aran	Arán
Lys	Lys	<i>Lys</i>	Lys	Lys	Lys	Lys
Venasca	Venasca	<i>Venasca</i>	Benasque	Venasca	Venasca	Benasque
Montblanch	Montblanch	<i>Montblanch</i>	Montblanc	Montblanch	Montblanch	Montblanch
Dhawalgiri	Dhawalgiri	<i>Dhawalgiri</i>	Dhawalguiri	Dhawalgiri	Dhawalgiri	Dhawalgiri
Pirene	Pirineo	-	Pirene	Pyrene	Pirene	Pirene
Espanya	España	-	España	Espanya	Espanya	España
Ebro	Ebro	Ebro	Ebro	Ebre	Ebro	Ebro
Mediterrà	Mediterráneo	Mediterráneo	-	Mediterrà	Mediterrà	mar latino
Atlàntich	Atlántico	Atlántico	-	Atlàntich	Atlàntich	Atlántico
Moncayo	Moncayo	-	Moncayo	Moncayo	Moncayo	moncayo
puigs d'Astúrias	Picos de Asturias	-	cantábricas cumbres	Puigs d'Astúrias	Puigs d'Astúrias	alta sierra
Sinaí	Sinaí	-	Sinaí	Sinaí	Sinaí	Sinaí
Pont de Mahoma	<i>Puente de Mahoma</i>	-	Puente de Mahoma	Pont de Mahoma	Pont de Mahoma	Puente de Mahoma
Barcelona	Barcelona	-	Barcelona	Barcelona	Barcelona	Barcelona
França	Francia	-	Francia	França	França	Francia
Olimp	Olimpo	-	Olimpo	Olimp	Olimp	Olimpo
Cap de Higuera	Cabo de Higueras	-	Higuer	Cap de Higuera	Cap de Higuera	Cabo de Higuer
Cap de Creus	(Cabo de) Creus	-	Cabo de Creus	Cap de Creus	Cap de Creus	(Cabo de) Creus
Picos d'Europa	Picos de Europa	-	Picos de Europa	Picos d'Europa	Picos d'Europa	Picos de Europa
Puigmal	Puigmal	-	Puigmal	Puigmal	Puigmal	Puigmal
Andalusia	Andalucía	-	Andalucía	Andalusia	Andalusia	Andalucía
Iberia	Iberia	-	Iberia	Iberia	Iberia	Iberia
França	Francia	-	Galia	França	França	Galia

Segons Virgilio Moya,<sup>340</sup> cal adoptar la *transferència* —o sia la reproducció fidedigna del mot de la llengua original— més que no pas la traducció dels noms propis (si no tenen una traducció amb tradició històrica). Així, diu, s'aconseguirà més precisió i més respecte cap a la cultura de sortida. La gran majoria dels topònims que surten a «La Maladeta» —que l'*Enciclopèdia Espasa* entra com a *Maladetta*— són prou populars i coneguts i, a priori, no presenten problemes de traducció, llevat de Venasca —l'*Enciclopèdia Espasa* té l'entrada «Benasque»—, en

<sup>340</sup> *La Traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra, 2000.

l'accent gràfic o no a Aran, Essera porta conflictes, ja que hi ha qui l'escriu amb dues esses, amb una, amb accent a la primera e o sense —l'*Espasa* diu «Eserá» o «Ésera»— o el Cap d'Higuera, que en castellà s'ha traduït de tres maneres diferents: «Cabo de Higuera», «Higuer» i «Cabo de Higuer» —«Higuer» a l'*Espasa*. Aquests són els casos en què divergeixen més de les traduccions que hem anat veient.

Un altre dels punts conflictius és el títol, que sembla ser que etimològicament prové de l'occità *maladeta*, que significa «maledicció», però també podria ser que vingués de Mala Deta, és a dir, la Maleïda. Els traductors han optat per diverses vies: Perés prefereix traduir el topònim al castellà i, per tant, es decanta per la segona opció; Josep Ricart, per la seva banda, deixa el mot en occità, però hi afegeix una t, per formar *Maladetta*; Cedillo hi amplifica també l'article i deixa el nom en occità, *La Maladeta* i, per últim, Laguía manté el títol que hi escriu Verdaguer, però insereix entre parèntesi l'opció de Ricart.

Finalment, es pot percebre l'estil propi de cada traductor a l'hora de traduir segons quins topònims que tenen tradició castellana, a voltes en llenguatge arcaïtzant, com ara les insercions que, per marcar un toc personal del traductor, empra el comte de Cedillo: «Galía» (França), «Higuer» (cabo de Higuer/a) o «cantábricas cumbres» (Picos de Asturias). Un altre dels traductors que també canvia alguns topònims per d'altres és Juan Laguía amb un dels casos més flagrants «Mar Latino» (Mar Mediterrani), «Alta sierra» (Picos de Asturias) i també «Galía» (França).

Les insercions esmentades, a part de constatar que en alguns casos són totalment innecessàries, suposem que algunes les feren per imperatius mètrics o de rima, però s'ha d'anar molt en compte amb canvis d'aquesta índole, perquè, a part que poden distreure el lector, el que versiona l'original té l'encàrrec de donar a conèixer l'obra del poeta original tal com aquest hauria expressat cadascun dels mots en llengua pròpia.

## **I.12 Comentari global de totes les traduccions**

Després de veure totes les traduccions i fer-ne un breu comentari al final de cada apartat, és hora de comparar no només el concepte de traducció d'aquell qui

tradueix —de fet, només podrem fer-ho amb el comte de Cedillo, ja que fou l'únic que al pròleg de la seva traducció va fer un estudi sobre què entenia ell per traducció, a part dels quatre mots que hi dediquen Perés i Laguía— sinó també la «fidelitat» del text i el registre lingüístic. És per això que es tenen en compte les opinions de crítics i teòrics de la traducció, com ara Octavio Paz, Cèsar August Jordana, Hilaire Belloc, André Lefevere, José Ortega y Gasset o Manuel de Montoliu. Començarem, doncs, per l'últim, ja que d'acord amb el pensament modernista, trobava de «trascendental importància» el fet de traduir —sobretot ell parlava de literatures estrangeres cap al català— perquè això afavoria que el públic receptor obrís els horitzons de coneixement i donava la possibilitat de tenir nous punts de vista. A més, considerava que el traductor era un educador i volia desmentir que aquesta tasca no tingués dificultat. Anem, però, als punts més rellevants del seu pensament que, de fet, es poden comparar amb els dels traductors de *Canigó*. Segons Montoliu,<sup>341</sup> la primera condició per ser un bon traductor és l'esperit crític, per poder entendre exactament allò que l'autor vol transmetre. Hi ha, però, un segon moment, el traslatiu, que es produeix quan l'esperit crític es converteix en esperit creador. Afirmar que sense l'últim punt, el traductor no pot copsar «una guspira del foc sagrat del poeta» i, per tant, «fallarà infaliblement en la seva missió». Aquesta podria ser la raó per la qual la traducció de Baradat, Trullol, el traductor anònim d'*Álbum Salón* i en alguns moments fins i tot la traducció del comte de Cedillo, la de Llombart i la de Laguía, no afinen prou, perquè segurament els falta l'esperit creador. No hem d'obviar que aquests traductors eren més aviat lletraferits —a excepció de Cedillo, Llombart i potser del traductor anònim d'*Álbum Salón*.

Octavio Paz, un dels grans pensadors de la traducció, concorda amb la teoria de Montoliu, perquè creu que la tasca del traductor és la de fer de lector i de crític alhora. Cèsar August Jordana, per la seva banda, diu que els lectors troben estranyes les versions que no acaben de ser reeixides, però no saben ben bé en què consisteix l'estranyesa. Doncs bé, això es produeix quan el traductor no «ha sabut fer el pas de

---

<sup>341</sup> *Cent anys de traducció...*, op. cit., p. 39.

l'idioma original al de la traducció».<sup>342</sup> Aquesta podria ser una altra explicació per al cas: no acabem de trobar la raó per la qual no sembla que aquella sigui la veu de l'autor original. Hilaire Belloc, al seu torn, en fa una altra lectura i és que el traductor ha de conèixer l'idioma de sortida i el d'arribada, però també ha de posseir una «mena de llengua indefinida» que li serveixi de pont entre una i altra i afegeix:

No n'hi ha prou que [el traductor] entengui perfectament allò que tradueix: també ha d'erigir una composició nova que sigui bona per ella mateixa, de manera que qualsevol que la llegeixi i que no sàpiga que es tracta d'una traducció quedi tan complagut com si llegís un bon original.<sup>343</sup>

Per tant, amplifiquem una altra idea: el traductor també ha de ser bon escriptor, perquè sense aquesta màxima no es podrà tenir com a resultat una bona traducció. José Ortega y Gasset<sup>344</sup> comparteix l'afirmació. I arribats aquí, es podria comparar aquesta opinió amb la del teòric André Lefevere, el qual creia que traduir era «reescriure» un text. Octavio Paz, per la seva banda, explica que traducció i creació són tasques bessones i la primera crea desenvolupament cultural.

Tornant a Montoliu i ara amb el tema de les traduccions de poesia, assegura que és millor fer-ne una traducció en prosa, perquè així no s'ha d'estar atent a la rima ni tampoc al ritme i es pot prestar més atenció al missatge que es vol transmetre. En fa, però, una excepció: només aquells traductors que siguin poetes ells mateixos podran traduir en vers, tot i que hauran de plantar cara a «aquestes grosses dificultats».<sup>345</sup> Aquí, caldria comparar la idea esmentada amb la del comte de Cedillo, que si bé la comparteix, també és cert que en alguns casos empra el vers, però no acaba de ser reeixit, sobretot en el primer i el darrer cant. Un altre cas és el de Trullol, que havia fet una certa incursió a la poesia, però creiem que tampoc havia vençut els problemes amb què es troba el traductor, ja que en molts casos la narració es fa feixuga. I pel que fa al missatge transmès, tot i que concorda amb el text verdaguerià, li manca un estil propi, que potser hauria trobat si hagués traduït el poema en prosa. Josep Ricart Giralt és potser el més agosarat de tots: essent enginyer i venint del món de les ciències i de la nàutica és sorprenent que tradueixi

---

<sup>342</sup> *Cent anys de traducció...*, op. cit., p. 121.

<sup>343</sup> *L'Art de traduir*, op. cit., p. 373.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 364.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

Verdaguer en vers, potser perquè tampoc tenia intenció que la traducció fos acurada, simplement volia deixar constància de la forma del text original. Pel que fa a Baradat, Nogués i Laguía, el primer i el segon tradueixen tot «Lo ram santjoanenc» en vers, fet que sobta, perquè la traducció de la resta del primer cant és feta en prosa. Pel que fa a Laguía, creiem que la seva traducció hauria estat més reeixida si hagués optat per aquesta forma, usada pel traductor anònim d'*Álbum Salón*. I, finalment, cal afegir una màxima de Montoliu: «la traducció d'una literatura estrangera ens ofereix un altre suplement, un altre engrandiment del camp de l'experiència de la llengua literària indígena».<sup>346</sup>

Passem a Cèsar August Jordana, el qual, després d'una introducció brillant sobre el panorama de la traducció a Catalunya, explica: «el traductor no hauria de lliurar el seu treball sense repassar-lo, llegir-lo almenys una vegada».<sup>347</sup> Aquesta és l'errada de Baradat —reconeguda en la carta que va enviar a Verdaguer—, però potser també la de Llombart (en algun cas concret) i sobretot de Trullol, ja que ofereix alguna imprecisió a la traducció força flagrant.

Sobre la literalitat de les traduccions, Jordana tenia clar:

De vegades una traducció (més aviat un trosset de traducció) pot ésser literal, i llavors és millor que ho sigui. Però en la major part dels casos, perquè la traducció ho sigui de veres, no es pot conservar la literalitat. Llavors, naturalment, la traducció no ha d'ésser literal.<sup>348</sup>

L'afirmació s'allunya de l'oferta per Ramon D. Perés, el qual creia que s'havia de traduir el més literalment possible perquè no perdés l'essència del text original. Cedillo, en canvi, comparteix el mateix criteri que Jordana.<sup>349</sup> Pel que fa als altres traductors —a excepció de Ricart, que és molt literal—, intenten emprar altres recursos traductològics. És el cas, per exemple de l'*amplificació*, totalment necessària per a Belloc:<sup>350</sup>

Cada terme idiomàtic embolcalla una frase sencera, de manera que, si no trobem una paraula simple que expressi el sentit de l'original en la nostra llengua, hem de desfer aquest embolcall.

---

<sup>346</sup> *Cent anys de traducció...*, op. cit., p. 42.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>349</sup> Vegeu la citació de Cedillo a la n. 190.

<sup>350</sup> *L'Art de traduir*, op. cit, p. 377.

Per tant, no cal tornar a repetir que els mecanismes de la traducció emprats pels traductors que hem anat esmentant al llarg de tot el capítol no només aporten riquesa al text, sinó que són totalment necessaris perquè el lector de la llengua d'arribada pugui entendre l'escrit tal com ho fa el de la llengua de sortida. A continuació Belloc incideix en la forma<sup>351</sup> i explica que no cal que calquem les mateixes composicions poètiques del text original, perquè potser a la llengua d'arribada no tindran tradició d'emprar-les, però, en canvi, en faran servir unes d'alternatives. Mosquera<sup>352</sup> discrepa d'aquesta afirmació: «Resulta importante conservar la forma original. Forma y contenido están [...] íntimamente conectados, así la forma suele ser portadora de contenido.» No obstant això, gairebé tots els traductors cerquen l'equivalent castellà de la composició verdagueriana. Belloc assegura que el traductor en prosa ha d'«abordar el seu treball d'una manera “genèrica”»<sup>353</sup> i no pas ser tan esclau de les paraules, perquè al final el text no s'entendrà si no es recorre a l'original. I hi incorpora un consell, «tradueix sentit per sentit sense amoïnar-te per les dificultats verbals que se't plantegin».<sup>354</sup> Carner hi afegeix que «no es tradueix per paraules destriades, sinó per frases senceres, això és, per cops d'ala intel·lectuals».<sup>355</sup> Aquest parer és compartit pel comte de Cedillo, com ja s'ha esmentat anteriorment a l'apartat corresponent. I finalment, Belloc ens adverteix que no es pot embellir l'original. Si es cau en el parany de fer-ho, el resultat seria una obra nova que tindria com a fil argumental l'original, però que en cap cas es podria denominar «traducció». Vistos tots els traductors i les anàlisis fetes, es pot arribar a la conclusió que els traductors de Verdaguer al castellà no han caigut a la trampa de fer més bell l'original, si bé també s'ha de tenir en compte que hi havia noms rellevants literàriament parlant, com ara Constantí Llombart o Lluís Guarner, barrejats amb lletraferits com Joan Baradat, el comte de Cedillo o Sebastià Trullol.

---

<sup>351</sup> *Ibidem*.

<sup>352</sup> «Características propias de la traducción poética. Análisis y práctica». *Interlingüística*, 16, vol. 2 (2005), p. 814.

<sup>353</sup> *L'Art de traduir*, op. cit., p. 379.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 381.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 386.



Un altre tema força debatut és el de la traducció lliure. El comte de Cedillo tenia una idea molt clara sobre aquest tipus de versió<sup>356</sup> i, fins i tot, l'anomenava «vicio[s] capital[es]». Montoliu tampoc hi estava gaire d'acord i ho argumentava en aquests termes:

no tenim d'ésser en les traduccions massa esclaus de la lletra, però no usar tampoc d'una llibertat excessiva fins al punt que tot i conservant l'intenció i el sentit de lo traduït, destruïm la contextura interna de la frase original i es perdi, en virtut de la transformació infligida pel traductor, la personalitat d'expressió distintiva de l'autor que traduïm.<sup>357</sup>

Antoni de Campany i Clemente Cortejón, els teòrics que segueix Cedillo, també comparteixen el mateix parer, però no pas Josep Carner, que assegura: «traduireu com cal amb esment dòcil i ploma lliure».<sup>358</sup> Sembla ser, tenint en compte les anàlisis de les traduccions, que aquest aspecte és força respectat i que no hi ha, en cap cas concret, un excés de llibertat per part de cap traductor, ja que segueixen fil per randa —amb algunes excepcions menors— l'argument verdaguerià.

### I.13 A mode de conclusió

Que *Canigó* no va tenir la sort que hauria volgut el seu autor en el camp de les traduccions al castellà sembla que és un tema en què tothom està d'acord. No obstant això, també és cert que hi hagueren molts intents de traduir els fragments més representatius de l'obra en el moment en què va aparèixer, ja que l'any 1886 es feren el 45,45% de les traduccions que es comptavilitzaren fins a 1936 (Nogués, Trullol, Llombart, Perés i Baradat). Verdaguer, però, volia que la traducció del seu *Canigó* fos força immediata i, de fet, el treball de tots els traductors que s'han esmentat anteriorment tenen un caràcter més informatiu que no pas rigorós —Trullol hi fa referència explícitament a la nota del traductor que insereix a la seva traducció—. No serà fins a l'aparició de la versió del comte de Cedillo, l'any 1898, que podrem parlar d'una traducció sencera del llibre, ni que sigui feta per una persona poc familiaritzada amb la traducció com l'escriptor toledà, que si bé dominava perfectament la llengua castellana, tenia en algun cas, mancances per

---

<sup>356</sup> Vegeu la citació de la n. 193.

<sup>357</sup> *Cent anys de traducció...*, op. cit., p. 41.

<sup>358</sup> *L'Art de traduir*, op. cit., p. 387.

entendre segons quins segments del text original. Hi ha qui diu, com Cèsar August Jordana, que el més important és que la llengua d'arribada sigui el mitjà d'expressió habitual del traductor, però «ha de saber l'un [la llengua de sortida] per entendre'l perfectament; l'altre [la d'arribada] per a expressar-s'hi naturalment».<sup>359</sup> L'excursió que féu el traductor toledà al Canigó li serví, de ben segur, per familiaritzar-se encara més amb l'epopeia i si bé no és una de les traduccions més reeixides, el que podem assegurar és que és la més ben documentada i preparada de totes, perquè volia esmenar el buit que suposava no disposar d'una versió castellana de la llegenda canigonenca.

Les traduccions del primer any són molt diverses: la més primerenca és de Ramon D. Perés (*El Imparcial*, de Madrid), una versió sencera de «La Maladeta» i de fragments significatius que servien al crític per poder il·lustrar els seus punts de vista; la segona és de Constantí Llombart, el poeta valencià que va estampar el cant X «Guisla» traduït al castellà el 28 de febrer (*El Mercantil Valenciano*) i el tercer cant el 26 de setembre del mateix any (*El Mercantil Valenciano*); en tercer lloc hi ha la de Jaume Nogués (*La Hormiga de Oro*), que va veure la llum des de la primera setmana de març i fins a la tercera d'agost del mateix any i es tracta d'un resum-traducció de tots els cants exceptuant-ne un, el quart, perquè segons ell estava ple de bel·leses «intraduïbles»; la quarta és de Sebastià Trullol i Plana (*La Hormiga de Oro*), editada també a la primera setmana de març i que comprenia la traducció del «Passatge d'Anníbal» sencera; i la cinquena i última de 1886 anà a càrrec de Joan Baradat, que publicà a *La Oceanía Española* de Manila la traducció del primer cant i també la de «Lo ram santjoanenc», aquesta última en vers. Per tant, en total cinc versions dels passatges, a parer dels seus traductors, més rellevants de la composició. Cal destacar que Llombart i Trullol traduïren en vers i Nogués i Baradat van traslladar-les en prosa, tot i que els dos autors van girar «Lo ram santjoanenc» en vers. Ramon D. Perés, només va traduir en prosa. Com a apunt anecdòtic, cal destacar que hi ha un paral·lelisme entre els fragments triats pels traductors castellans i pels italians, ja que

---

<sup>359</sup> *Cent anys de traducció...*, op. cit., p. 120.

sembla ser que consideren que les mateixes parts són, de fet, les més significatives o les més destacades del poema canigonenc.<sup>360</sup>

Les traduccions posteriors al castellà, a part de la versió sencera del comte de Cedillo, no acaben de ser gaire reeixides i, de fet, només cal tenir present que la de més extensió és la de Juan Laguía Lliteras de «La Maladeta». No serà fins a l'aparició de l'antologia de Lluís Guarnier *Poesías épicas* (1933) que es podrà parlar d'una traducció feta amb força precisió i que conserva l'estil de l'autor. I és que la majoria de les versions castelleses que hem esmentat a l'apartat corresponent —sobretot la de Trullol— tenien més una finalitat informativa i de presentació que no pas buscaven el rigor científic. La del comte de Cedillo, en canvi, perseguia els dos objectius, però no sempre aconseguia aquest darrer, per problemes —potser— de comprensió de l'original.

Finalment, no volem acabar aquest apartat sense fer referència a una possible traducció de «Los dos campanars» per part de Josep Taronjí,<sup>361</sup> documentada en una carta datada de 28 de juny de 1889,<sup>362</sup> en la qual Verdaguer escriu a Taronjí tot agraint-li «sa hermosa traducció de mos Dos Campanars, que m'és vinguda en lo 'movimiento católico'. I, a més, l'EJV diu:<sup>363</sup> «traduí al castellà l'oda *A Barcelona* i *Los Dos campanars*, de Verdaguer, que publicà en periòdics d'Andalusia.» Ramon Pinyol és una mica més precís i diu que es publicaren a la premsa de Granada.<sup>364</sup> No obstant això, cal deixar clar que, com que Taronjí va publicar la versió castellana del poema l'any 1889, s'hauria d'atribuir més a *Pàtria* que no pas a *Canigó* on no va aparèixer aquesta composició fins a la reedició de 1901.

---

<sup>360</sup> Per a més informació vegeu PINYOL, Ramon; VERDAGUER, M. Àngels. «La recepció de Verdaguer a Itàlia: Unes notes». *Rassegna Iberistica* [Universitat de Venècia] núm. 88 (2008), p. 61-78 i dels mateixos autors, «De la dificultat de traduir Verdaguer a l'italià en el segle XIX. El paper de dos mediadors: Lluís Carles Viada i Lluch i Joan Lluís Estelrich», op. cit.

<sup>361</sup> Agraeixo a la Dra. Lourdes Sánchez la seva ajuda anant a l'Abadia del Sacromonte de Granada a investigar més sobre aquesta possible traducció. Sembla, però, que a hores d'ara resulta introbable.

<sup>362</sup> EJV, vol. VII, p. 46.

<sup>363</sup> Vol. VI, p. 113, nota 1.

<sup>364</sup> «Contribució a l'Epistolari de Verdaguer: cinc cartes disperses en arxius de Mallorca». *Anuari Verdaguer 1992*, núm. 7, p. 122, n. 1.



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

En aquest bloc presentem les diverses musicacions de fragments de *Canigó* en el període 1885-1936 i prestem una especial atenció als projectes operístics de l'epopeia, així com a la iniciativa, per part d'uns figuerencs entusiastes, de portar la llegenda a l'escenari. També expliquem la gènesi de l'espectacle, titulat *Teatre de Natura. Canigó*, amb l'aportació de cartes inèdites d'Adrià Gual amb un dels interlocutors del grup de Figueres, i ens centrem en l'adaptació de Josep Carner.

#### III.1 Musicacions de fragments de *Canigó* des de 1885 fins a 1936

Les adaptacions musicals del poema èpic són un altre tipus de recepció. De fet, gràcies a l'ajut de Francesc Cortès,<sup>365</sup> s'han pogut documentar un total de vint-i-vuit arranjaments fets per vint-i-dos compositors diferents. La majoria d'aquestes musicacions són de fragments, sobretot de la cançó popular «Lo ram santjoanenc. Pel que fa als gèneres musicals més emprats, l'òpera és el primer, amb un total de sis, tot i que cal tenir present que tres d'aquestes no van acabar de reeixir. Després, trobem tres obres per a coral, dos poemes simfònics i, en darrera instància, una sardana.<sup>366</sup> Pel que fa als compositors, ja podem avançar que es tracta de figures ben emblemàtiques del panorama musical català d'aleshores. No obstant això, la pretensió d'aquest apartat és només la de donar notícia de les adaptacions musicals, sense fer-ne una valoració crítica, ja que això sobrepassaria el camp d'estudi de la tesi doctoral.

---

<sup>365</sup> Ens ha estat de gran ajuda la informació que ens ha tramès en diverses comunicacions personals i també la base de dades *L'obra musical sobre text de Verdaguier* [En línia]. Disponible a: <<http://www.bcn-associacions.org/verdaguier/buscador.asp>> [Darrera consulta: 3 de maig de 2011]. Hem tingut en compte, igualment, CORTÈS, Francesc. «“Si d'eix gran riu del Paradís / hagués la música sentida”: estudi sobre el perquè de Verdaguier a la música». Dins: PANYELLA, Vinyet, et al. *Verdaguier: un geni poètic*, op. cit., p. 153-162; del mateix autor: «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*». Dins: CODINA, Francesc, et al. *Miscel·lània Ricard Torrents*, op. cit., p. 149-165 i tots els articles que Cortès ha publicat a l'*Anuari Verdaguier*. També ens hem valgut dels catàlegs de musicacions de Verdaguier de la Biblioteca de Catalunya, així com els dels fons dels compositors, com Enric Morera, Claudi Martínez Imbert o Amadeu Vives i col·leccionistes com Isidre Magriñà. Convé també tenir en compte el dossier «Verdaguier i la música», publicat a *Catalunya Música. Revista musical catalana*, núm. 212 (juny de 2002), p. 27-34.

<sup>366</sup> Atesa la poca informació de què disposem d'algunes composicions, no podem precisar el gènere de tots els arranjaments, si bé la majoria són descrits com a «cançons».

A mode d'introducció, presentem els compositors i el segment generacional al qual pertanyen. Per fer-ho, s'han establert com a model els barems que Llorenç Soldevila i Francesc Cortès proposen a l'article titulat «Lletra i música en la Catalunya contemporània: 1853-1939».<sup>367</sup> No obstant això, és evident, com també ho anuncien ells mateixos, que el fet d'ordenar els autors per segments generacionals és perillós perquè deixa fora aquells que se sentien fills d'altres períodes, però és prou il·lustratiu des del punt de vista històric. De la generació nascuda entre 1838 i 1857, trobem Claudi Martínez Imbert, Josep M. Benaiges i Gaietà Casadevall. Pel que fa als de 1858-1878, hi ha Enric Morera, Lluís Millet, Joan Gay, Marià Viñas i Josep Civil, tots compositors de filiació modernista. El darrer grup i el més nombrós és el dels nascuts entre 1879 i 1898: Amadeu Vives, Josep Sancho Marraco, Frederic Alfonso, Vicenç M. de Gibert, Jaume Pahissa, Joan Llongueras, Vicenç Casajús, Antoni Pérez Moya i Antoni Massana. En aquest cas, és evident que hi hagué una sinergia de gèneres molt diversa, que van des de l'òpera fins al lied, passant pel gènere coral o fins i tot la sardana. De cada musicació, quan ha estat possible, es reporten les notícies que van sortir a la premsa del moment. Finalment, es presenten unes conclusions que tenen en compte tots els aspectes que s'han anat veient i l'opinió de musicòlegs experts en la matèria com el ja citat Francesc Cortès.

A continuació es llisten tots els arranjaments de l'obra verdagueriana, ordenats per la data d'aparició de l'adaptació del fragment de *Canigó*. En alguns casos, però, ja advertim que ens han estat impossibles de datar.

a) GAIETÀ CASADEVALL (Barcelona 1850 - 1904) va compondre «L'Encís. Cançó de les gojas» i va publicar la partitura a *La Hormiga de Oro*, núm. 37 (segona setmana de setembre de 1886), p. 584-585. Aquestes dues pàgines de la revista contenen cinc planes de partitura, en format reduït, i entremig hi ha dibuixos de flors i un títol amb lletres grans que diu «CANIGÓ». Al principi de la primera partitura hi ha «CANIGÓ L'Encís. Cançó de les gojas (Barcarola). Poesia de Mossen Jacinto Verdaguer. Música de Gaietà Casadevall.» I a sota del nom del músic, apareixen els versos 41-48 del cant III, en cursiva i com a lema. El text de la

---

<sup>367</sup> *Anuari Verdaguer*, núm. 18 (2010), p. 11-35.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

melodia correspon als versos 49-52, 53-56, 49-52 (amb dues repeticions més de l'últim vers) i v. 57-64 del cant III.

b) LLUÍS MILLET I PAGÈS<sup>368</sup> (El Masnou, 1867 - Barcelona, 1941) va compondre «La fada de Lanós»,<sup>369</sup> que es conserva a l'Arxiu de la família Millet del Masnou. Segons *Lo Catalanista*, de Sabadell, de 22 de novembre de 1896, en el marc de la Sessió d'Honor de Santa Cecília, l'Orfeó Català va celebrar el dia 22, a 2/4 de 4 de la tarda al Teatre Líric, l'entrega de premis als alumnes d'aquesta institució. Després del lliurament de guardons i dels discursos institucionals, es va tocar «La fada de Lanós» i altres peces de Millet, juntament amb algunes composicions d'Amadeu Vives. A més, sabem, gràcies a l'Hemeroteca de l'Orfeó Català, que es va celebrar un concert en el marc dels Concerts Blaus<sup>370</sup> el dia 15 de gener de 1928 a les 5 de la tarda titulat «Los poetas y los músicos. Sexta sesión. Jacinto Verdaguer», dirigit per Millet, en què s'interpretaren «La fada de Lanós», d'ell mateix, i «La fada de Roses», de Vives; així mateix, s'hi va fer un recital poètic a càrrec de l'aleshores president de l'Orfeó Català, Joaquim Cabot i Rovira, un il·lustre verdaguerià, amb, entre d'altres, «La Creu de Canigó».

c) JOSEP MARIA BENAIGES I PUJOL (Reus, 1855 - Malgrat de Mar, 1938) fou organista de la Catedral de Tarragona i a partir de l'any 1884 de la Capella Reial de Madrid. Arranjà el «Cant de Gentil» i «Flordeneu» i publicà les partitures a *Pàtria*, núm. 6 (15 de juny de 1902), de Tarragona.<sup>371</sup>

d) VICENÇ MARIA GIBERT I SERRA (Barcelona, 1879 - 1939) fou deixeble de Claudi Martínez Imbert, de Lluís Millet i també de Felip Pedrell. Va compondre «Lo somni de Gentil», interpretat els dies 17, 21 i 24 de maig de 1903 en el marc dels

---

<sup>368</sup> Francesc Cortès a la base de dades abans esmentada assegura que és d'Esteve Mogas.

<sup>369</sup> Citada a GRATAÇÓS i MONLLOR, Maria. «La música a Verdaguer, Verdaguer i la música». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 619-620.

<sup>370</sup> Es tracta d'una iniciativa dels Amics de la Poesia, encetada el 1927, en què cada sessió estava dedicada a un autor diferent i s'alternava música amb lectures de poesies. Sembla que s'anomenaven «Concerts Blaus» pel color del logotip i del programa de mà, íntegrament en castellà. Per a més informació vegeu CORTÈS, Francesc. «“Si d'eix gran riu del Paradís / hagués la música sentida.” Estudi sobre el perquè de Verdaguer a la Música», op. cit., p. 162. Vegeu el programa de mà a BIBLIOTECA DE L'ORFEÓ CATALÀ. COL·LECCIONS DIGITALS. [En línia]. Disponible a: <<http://bibliotecadigital.palaumusica.org/>> [Darrera consulta: 13 de maig de 2013].

<sup>371</sup> Per a més informació vegeu PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897, s. v. Benaiges.

«Festivals Artístich-Literaris» celebrats al Palau de Belles Arts de Barcelona. Aquests concerts constitueixen la «Trilogia històrica Catalana a Benefici de la restauració del Monumental Monestir de Sant Cugat del Vallés». Concretament el segon dia (21 de maig), estava dedicat a l'«Època de Reconquesta» i es va classificar en quatre parts: «En lo Pirineu», «Recort de l'influència de Carlemany», «La Reconquesta dins de Catalunya» i «La anada à Còrdova». Dins de la primera, es van recitar fragments de «L'Aplec», «L'Encís», «Nuviatge de Gentil» i «Lo somni de Gentil», tots amb música de Gibert. A continuació, es va mostrar un «Quadro escènich representant á Flordeneu portant á Gentil á visitar sos regnes fantástichs pels estanys del Pirineu». Per a aquesta ocasió, es van estrenar els decorats, d'Urgellés. Encara dins del primer bloc, trobem una nova visió escènica de «Desencantament», del cant VII, concretament de la mort i l'enterrament de Gentil. En la segona part, es va interpretar «Eixalada», un quadre dramàtic que situa els monjos d'Eixalada anant a demanar a Carlemany que els reconstrueixi el Monestir (cant IX de *Canigó*). El tercer i el quart bloc no contenen cap altre esment al poema verdaguerià.

A la part inferior del programa de mà, hi ha el detall dels responsables de cadascuna de les seccions: la música és executada per la Banda Municipal de Sant Cugat, el cant per l'Orfeó Català i el moviment escènic pel Teatre Íntim.

La *Revista Musical Catalana*, de març de 1904, informa que la peça també fou cantada per la secció coral —amb d'altres, com «Lo noy de la mare», d'Antoni Nicolau— en el marc de la inauguració de curs de l'Orfeó Català. No obstant això, l'únic que deixa palès la revista és: «*Lo Somni de Gentil*, Gibert». Al juny del mateix any i a la mateixa publicació es documenta una vetllada en honor a la Federació Agrícola Catalana-Balear, celebrada al Vendrell, en què l'Orfeó Vendrellenc va fer un concert al Teatre Tívoli. Entre les peces que es van tocar hi hagué la de Gibert, però també altres peces verdaguerianes, «L'Emigrant», d'Amadeu Vives o «La mort de l'escolà», d'Antoni Nicolau. Finalment, el cronista anònim en fa una valoració: «*Lo somni de Gentil* y *L'Emigrant* mereixen especial menció per la afinació y'l colorit ab que foren cantadas.» I al número d'agost, també es ressenya un altre concert, en aquest cas al Vendrell, amb motiu de la festa major, en què es toquen les peces



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

musicals que s'han esmentat anteriorment, juntament amb d'altres que «se comptan entre lo més selecte del repertori orfeónich».

e) FREDERIC ALFONSO FERRER (València, 1879 - Barcelona, 1946), compositor i professor de música, va arranjar «Lo somni gentil», adaptació que va merèixer el premi de la I Festa de la Música Catalana, 1904, convocada per l'Orfeó Català, juntament amb «Muntanyes Regalades», de Sancho Marraco.

f) MANUEL MARTÍ SAENZ (Barcelona, 1880 - 1948), compositor i deixeble d'Enric Morera, va ser director de les corals Catalunya Nova (1902-03) i Atlàntida. Pel que fa a *Canigó*, se n'ha trobat una impressió simfònica amb reducció per a piano, datada de 1919.<sup>372</sup> Concretament, el volum presentat en mida foli, conté cinc pàgines, escrites al recto i al verso, amb pentagrames i notes musicals, però sense cap text literari. Pel que fa a la recepció de l'obra, sembla ser que s'estrenà el dia 5 de juny de 1930,<sup>373</sup> al tercer concert simfònic tocat per l'Orquestra Pau Casals i celebrat al Palau Nacional, en el marc de l'Exposició de Barcelona, amb la direcció del mestre Lamote de Grignon. De fet, es van tocar tres peces, la primera, que servia d'obertura, fou el *Faust*, de Wagner i després les dues següents foren «dos impresiones simfónicas» de Manuel Martí, *Corpus* i *Canigó*, amb l'esment que aquesta última fou d'estrena.

g) JOAN LLONGUERES I BADIA (Barcelona, 1880 - 1953)<sup>374</sup> fou músic i poeta. Arran de la coneixença amb Amadeu Vives, va entrar en contacte amb compositors tan rellevants com Domènec Mas i Serracant, Isaac Albéniz, Felip Pedrell, Lluís Millet, Enric Granados o Enric Morera, aquests dos últims, mestres seus. Amb Artur Martorell, Alexandre Galí i Enric Gibert van fundar l'Escola Vallparadís de Terrassa. El 1913 va crear l'Institut Català de Rítmica i Plàstica, amb seu als locals de l'Orfeó Català, inspirant-se en l'Institut Jacques-Dalcroze de Hallerau. També fou director musical de l'Escola Coral de Barcelona (1924). Com a poeta, fou Mestre en Gai Saber el 1934 i els seus temes predilectes foren la natura i la fe. D'entre les seves obres literàries destaquen *L'estiu al cor* (1928) o *El llibre dels*

---

<sup>372</sup> BC amb topogràfic M 1944/a i M 1944/b.

<sup>373</sup> Segons el programa de mà amb topogràfic M3138/10-11 de la BC.

<sup>374</sup>Per traçar la biografia del personatge ens hem basat en ESTRADA PLANELL, Carles, et al. *Set de Bruc*. Olesa de Montserrat: Associació Cultural del Montserrat, 2006, p. 34-39.

*àngels* (1952). Interessat per la temàtica de l'obra èpica canigonenca, en va arranjar el dotzè cant en el gènere coral a quatre veus masculines l'any 1913.<sup>375</sup> *La Publicitat*, de 3 de gener de 1924, es fa ressò de l'acte de la Diada de Reis —celebrada al Palau de la Música Catalana i organitzat per l'Institut Català de Rítmica i Plàstica—, que comptà amb «diverses escenificacions de textos de mossèn Jacint Verdaguer.» No només s'interpretaren obres de Llongueres, sinó també de Jacques-Dalcroze, Niels W. Gade i Schumann. El diari reporta que el decorat i els vestits de les escenificacions anaren a càrrec de Llongueres.

h) VICENÇ CASAJÚS POU I MESTRES (1883 - 1950) va adaptar a la música «Muntanyes regalades, cançó de Flordeneu». Segons la *Revista Musical Catalana*,<sup>376</sup> el diumenge 30 de setembre de 1923 es va celebrar la Festa de la Poesia i de la Música, organitzada per l'Orfeó Gracienc i l'Associació Catalana de Gràcia. Entre les melodies premiades hi hagué «Flordeneu», de Vicenç Casajús, que posteriorment Pilar Rufí va cantar amb l'acompanyament de J. Molinari al piano, juntament amb «Campanar nevat», de Pere Jordà. El cronista explica que foren molt ben rebudes per tot l'auditori.

i) ANTONI SARDÀ (?) va musicar «Encantamiento de Gentil». Com a anticipació de la temporada d'òpera, l'Orquestra Simfònica oferí al públic del Teatro Real, de Madrid, una sèrie de tres concerts (30 de novembre, 7 i 8 de desembre de 1924), que incloïen «El encantamiento de Gentil», interpretat el primer dia. Ho constaten els diaris *ABC* (28 de novembre i 2 de desembre), *El Sol* (29 de novembre), *La Libertad* (2 de desembre) i, de Barcelona, en fa un petit esment *La Vanguardia* (2 de desembre de 1924).

*ABC*, de 2 de desembre, es fa ressò de la notícia amb una ressenya sense signar i titulada «La Orquesta Sinfónica en el Real». Ho fa amb aquests termes:

Fué aplaudido y salió al proscenio a recibir el tributo Antonio Sardá, compositor catalán, al que un trabajo intenso substraer a la exhibición como compositor ambicioso de palmadas. Esta vez Arbós [director de l'orquestra simfònica] ha logrado sacar al covachuelista de sus soliloquios presentándonosle como autor del «Encantamiento de Gentil», poema inspirado en el de Verdaguer, que lleva a un

---

<sup>375</sup> Informació facilitada per Francesc Cortès. La partitura es conserva a l'arxiu privat de la família Llongueres.

<sup>376</sup> (Octubre de 1923), p. 267-268.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

enamorado doncel en busca de consuelo a la montaña nevada, para caer en brazos de pérfidas hadas que le hacen víctima de su hechizo. La obra revela un compositor serio, iniciado en todos los secretos de las modernas modalidades musicales, perfectamente ajustadas a la idea emotiva, cuya gala predilecta es el contorno descriptivo sobradamente coloreado.

Así de interesante y afortunado resultó el primero de los tres conciertos anunciados para la Orquesta Sinfónica.

j) ANTONI PÉREZ I MOYA (València, 1884 - Barcelona, 1964), compositor, organista i director de cors, va adaptar «El Ram Santjoanenc (Lo ram Santjoanenc)» a sardana. Es té constància, gràcies al fulletó que van editar i que hem pogut consultar, que es va estrenar el dia 14 d'abril de l'any 1929 en el marc de les Festes de Germanor, organitzades per les entitats Schola Cantorum, l'Orfeó Montserrat i l'Orfeó de Sants amb motiu del XXV aniversari de l'apostolat coral del mestre Antoni Pérez Moya. A la segona pàgina del programa, hi ha les lletres senceres de les composicions i es pot veure clarament que segueixen fil per randa l'original verdaguerià. La *Revista Musical Catalana*, de maig de 1929, també es féu ressò d'aquest mateix concert, a través d'una ressenya signada per LL. M<sup>a</sup> M. El cronista explica que a la primera part s'interpretaren obres no només del compositor esmentat sinó també de Millet o Vives i a la segona, es programà una audició de quatre sardanes, «[...] dues s'estrenaren, donant-se les altres en primera audició en la seva versió de chor i cobla, i un himne amb la preada col·laboració de la cobla "Barcelona"», una de les quals fou «Lo Ram Santjoanenc». Finalment, dedica un esment especial a les sardanes «Dintre el bosc» i «Marinada» com les més reeixides de l'autor. Al número d'octubre de la mateixa revista i del mateix any,<sup>377</sup> trobem que l'Orfeó de Sants, una de les entitats que col·laboraren en el concert que s'ha esmentat anteriorment, en va realitzar un altre en motiu de la celebració de la festa major del barri i entre les peces cantades hi ha, entre d'altres, «Muntanyes regalades», de Sancho Marraco (que no està pas inspirada en el poema *Canigó*, sinó en la cançó popular) o «La mort de l'escolà». Al final de l'acte, la Cobla Barcelona interpretà quatre sardanes de Pérez Moya, entre les quals hi havia «El ram santjoanenc», que tingueren molt èxit i foren llargament ovacionades.

---

<sup>377</sup> Vegeu *Revista Musical Catalana* (octubre de 1929), p. 439.

k) JOAN MASSIP (?) va arranjar «Lo ram Sanjoanenc». L'única informació de què disposem és a través del Fitxer Verdaguerià de Bertomeu Sigalés, caixa II, núm. 1513. Ms. 1983, de la Biblioteca de Catalunya, que no en concreta cap més detall.

l) JOSEP SANCHO MARRACO (La Garriga, 1879 - Barcelona, 1963), director de l'Orfeó Montserrat i altres agrupacions corals, va compondre una «cansoneta per tiple i piano» en re major per a cant i piano titulada «La Goja de Banyolas», inspirada en el poema *Canigó*. Concretament musica els versos 343-380, que corresponen al parlament de la fada i respecta totalment el text verdaguerià.

m) PERE SOLÉ (?) va compondre «Lo Ram Sanjoanench», a cor i acompanyament de piano. La lletra de sota dels pentagrames concorda perfectament amb els versos 193-236 del cant I, de Verdaguer, amb una única diferència i és que el v. 204 es repeteix dos cops. L'obra és presentada en un opuscle titulat *Cançons catalanes*<sup>378</sup> i, a més de la composició canigonenca, que conté cinc folis amb la melodia a recto i verso, inclou «Lo lliiri blanc» i «El Gessamí», de *Flors de Maria*.

n) ENRIC VILASECA (?) va arranjar «Lo ram Santjoanench (Lo ram Santjoanenc)»,<sup>379</sup> informació obtinguda a través del Fitxer Verdaguerià de Bertomeu Sigalés, caixa II, núm. 1799. Ms. 1983, de la Biblioteca de Catalunya. És una adaptació que conserva totalment el text i hi intervenen, en algun moment puntual, els barítons i els baixos. S'ha datat de primer terç del segle XX, si bé no hi ha cap anotació concreta. Sembla, a més, que Vilaseca també va compondre un poema simfònic titulat «Tallaferro», segons explica la *Revista Musical Catalana*, d'abril de 1909. La publicació documenta que el «Círcol Musical Bohemi» va oferir al seu concert núm. 3 de la vuitena sèrie dues primeres audicions, una de les quals «Tallaferro», de Tock (pseudònim del «conegut aficionat» Vilaseca) i el cronista afegeix:

El poema d'En Tock, inspirat en la llegenda popular de mossén Verdaguer, *Canigó*, es una obra de volada en la qual el seu autor ha demostrat les seves bones inclinacions y tendències pel costat simfònic, y si bé la victòria no ha sigut del tot completa aquesta vegada, cal felicitar al debutant per la voluntat y estudi que representa la seva primera manifestació d'art seriós.

---

<sup>378</sup> BC, M 4952/3, Fons Isidre Magriñà.

<sup>379</sup> BC, M 4953/23.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

o) MARIÀ VIÑAS I DORDAL (1868 - 1952),<sup>380</sup> mestre de capella de la catedral de Barcelona, va compondre una adaptació de «La Goja de Banyoles», que merequé el premi musical del XXIII Certamen literari d'Olot, l'any 1912. Posteriorment, i segons el Fitxer Verdaguerià de Bertomeu Sigalés, caixa II, núm. 1810, ms. 1983 de la Biblioteca de Catalunya, «La Creu de Canigó», «Cant I, L'aplec»<sup>381</sup> i, més endavant, «L'Encís. Cançó de les fades».<sup>382</sup> Aquesta última obra, en la disposició primitiva, per a cor a capella, fou guardonada amb la Flor Natural a la IV Festa de la Música Catalana, de l'Orfeó Català, l'any 1908. A la coberta podem llegir: «Fragment final, transcrit per una veu y acompanyament de piano, del Chor Mitxte premiat ab la Flor Natural en la IV Festa de la Musica Catalana, celebrada'l 7 de Maig de 1908, que dedica á la gentil Reyna de la Festa, D. Julia Novelli de Viñas».

p) JOAN GAY I PLANELLA (Barcelona, 1867 - Buenos Aires, 1926), fundador de la Institució Catalana de Música i director de la Societat Coral Catalunya Nova (1901-02), va realitzar unes quantes il·lustracions musicals, que, segons Cortès es conserven al Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya i se'n té constància gràcies al Fitxer Verdaguerià de Bertomeu Sigalés, caixa II, núm. 1407, ms. 1983 de la Biblioteca de Catalunya, en què hi ha escrit el text següent: «Fragmentos musicados, letra de Mn Verdaguer. Barcelona, SD».

Com a testimoni de l'entusiasme que el seu germà Joaquim Gay dedicà a *Canigó*, val la pena de consultar la carta que va adreçar a Jacint Verdaguer,<sup>383</sup> datada de 24 de gener de 1895, en què demana permís al poeta per musicar l'obra i adaptar-la a l'escena. També explica que ell escriuria el melodrama, mentre que el seu germà Joan el posaria en solfa. Segons els anotadors de l'EJV, el poeta català degué fer notar a Gay que ja l'estava musicant Martínez Imbert, tot i que no donen la font en què es basen.

---

<sup>380</sup> Tenim constància de dues cartes de Viñas a Verdaguer, tot i que no fan cap esment a *Canigó*, gràcies a l'article de Llorenç Soldevila «Contribució a l'epistolari verdaguerià: tres cartes inèdites». *Annari Verdaguer*, núm. 13 (2005), p. 197-204.

<sup>381</sup> Fitxer Verdaguerià de Bertomeu Sigalés, caixa II, núm. 1812. Ms. 1983 de la Biblioteca de Catalunya

<sup>382</sup> BC 2006-FOL-c 21/10. També és citada per «La música a Verdaguer, Verdaguer i la música», p. 599-627.

<sup>383</sup> EJV, vol. 9, p. 47-48.

Així, doncs, sembla que finalment l'únic que culminà l'obra fou el seu germà Joan Gay, però no s'ha localitzat ni la resposta de Verdaguer ni cap altra carta que haguessin intercanviat.

### III.1.1 Altres

Maria Gratacós a l'article «La música a Verdaguer, Verdaguer i la música»<sup>384</sup> afirma que J. Baucells va musicar el «Cant de Gentil», però no en tenim cap altra referència.

*La Publicitat* de 19 de juliol de 1930, reporta el cas d'una adaptació de *Canigó* presentada al concurs de premis musicals Eusebi Patxot i Llagostera, de la Institució Patxot, amb la informació següent: «"Canigó", llegenda musical en tres actes, extreta del poema original de Jacint Verdaguer.»

### III.2 Esborranys de projectes musicals

En aquest apartat tractem els esborranys dels projectes musicals que es van dur a terme fins a 1936. En concret, els de tres músics —Claudi Martínez Imbert, Enric Morera i Amadeu Vives— les adaptacions dels quals al final no van arribar a culminar-se. Cal deixar clar que ens limitem a resumir allò que Francesc Cortès a «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*»<sup>385</sup> ja va analitzar. En el cas de Martínez Imbert, hem tingut en consideració les cartes de Constantí Llobart —era qui havia d'adaptar el text— i Jacint Verdaguer publicades a l'EJV.

#### III.2.1 El drama líric en tres actes basat en el poema *Canigó* i adaptat per Claudi Martínez Imbert

Vers l'agost de 1887 Llobart s'havia compromès amb un amic de fer un drama líric en castellà que musicaria Claudi Martínez Imbert. Així, doncs, el poeta valencià va pensar que seria una bona idea de traslladar el contingut de *Canigó* a l'escena i en castellà. Per això, el dia 21 d'agost de 1887, l'autor de *Los fills de la Morta-Viva* en demanà autorització al poeta català i li va explicar el projecte amb força detalls:

---

<sup>384</sup> *Anuari Verdaguer* 2002, núm. 11, p. 599-627.

<sup>385</sup> *Miscel·lània Ricard Torrents*, op. cit., p. 149-165.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

L'obra, que conservarà lo seu títol y durá consignat, com es just, en la primera de ses pàgines lo nom de qui la inspira, constará de tres actes y un prólech. En ells se desenrollaran les més interessants escenes del poema, figurantne los principals personatjes qu'en ell juguen, com son, Tallaferro, Guifre, Griselda, Flordeneu, Gentil, Guisla, Oliva y chòrs de fades, monjos, fallayres, doncelles, àngels, sants, etc., procurant per ma part que l'asunt no desmeireixca, contribuint aixina, si es que acerte, à populariçar més y més son sublim poema entre els que no acostument à llegir les obres d'aquest gènere.<sup>386</sup>

Podem saber fins i tot el termini que s'havia proposat per tenir enllestit el llibret:

Si de vos obtinch lo corresponent permís, he oferit tindre acabat lo llibre per tot lo que d'any resta, puix habéu de saber que tinch casi terminat lo plá, que deixaré corrent encara esta semana, y que si desitjeu conèixerlo, vos lo remetré enseguida.

Sembla que Verdaguer va accedir a les peticions de Llobart i tant és així que, en carta de 3 de gener de 1888, el poeta valencià li comunica aquestes noves:

En quant á l'obra dramática basada en vostre indicat poema, á las hores presents lo mestre Martínez Imbert probablement estarà posant ja en música lo primer dels tres actes de que costa. Acas dit senyor tinga que molestar vostra atenció fentvos alguna consulta. Per ma part no tardaré molt en enviarli á eixa los dos restants actes.<sup>387</sup> Fins ara sembla lo musich bastant satisfet de mon treball.<sup>388</sup>

Al cap de més de dos anys de silenci sobre aquest assumpte, Llobart, en carta de 22 de març de 1890, informa del següent al poeta català:

En quant al drama líric *Canigó*, dech manifestarvos qu'están ja fa temps los tres actes de que consta en poder del mestre Martínez Imbert, y sols espere que dit senyor m'indique les modificacions qu'en ells tinguen que ferse pera compòndrer millor la música. Entre tant, cóntam que'l referit senyor está prou satisfet del primer acte, en lo cual posible es que ja treballe.<sup>389</sup>

Aquesta és l'última notícia que tenim del projecte sobre el drama líric *Canigó* duta a terme per Constantí Llobart i Claudi Martínez Imbert. Francesc Cortès al seu article «Jacint Verdaguer: més que un text per a bastir-hi música»<sup>390</sup> explica que no sembla que el compositor hagués musicat més enllà del primer cant, tot i que no

---

<sup>386</sup> EJV vol. 6, p. 92.

<sup>387</sup> «Llobart no degué trigar a enllestit el drama líric *Canigó* (veg. la seva carta de 22 de març de 1890)». [Nota de l'EJV].

<sup>388</sup> EJV, vol. 6, p. 123.

<sup>389</sup> «En la carta de 3 de gener de 1888, apartat tercer, Llobart ja l'havia informat que Imbert treballava en el primer acte del seu llibret basat en *Canigó*. Sembla que aquesta composició musical tampoc no arribà a estrenar-se.» [Nota de l'EJV, vol. 7, p. 114-115].

<sup>390</sup> *Anuari Verdaguer 1995-1996*, núm. 8, p. 206.

se n'han trobat els esborranys. Josep M. de Casacuberta, a «Constantí Llobart, admirador i traductor de Jacint Verdaguer», afirma el següent:

No he aclarit si aquest drama fou publicat i representat. Tant sols he pogut veure, entre els papers de Llobart avui en poder el Sr. Andrés i Cabrelles, l'original complet del tercer acte (posat en net per mà de l'autor) i un petit fragment del segon.

Comparant aquest original amb el del poema de Verdaguer, veiem que l'adaptador pren d'aquest els episodis cabdals i posa en escena els seus principals personatges; però sol modificar força aquells episodis, la qual cosa es tradueix en una notable diferència entre ambdós arguments.<sup>391</sup>

De tots els tres actes, hem trobat, a l'anomenada «Calaixera Verdaguèria» del Fons de Reserva de la Biblioteca de Catalunya, un fragment del tercer (concretament l'escena VIII), mecanografiat, creiem, per Casacuberta quan aquest en febrer de 1946 degué fer la visita a casa de Ramon Andrés Cabrelles, l'hereu de Llobart, i que reproduïm a l'annex núm. 2 d'aquest mateix treball. Pel que hem pogut llegir, efectivament, tal com anuncia Casacuberta al títol es tracta d'una versió lliure del poema, perquè, de fet, l'únic que conserva són els personatges i els fa viure escenes totalment diferents de les de la llegenda. Gentil, en lloc de morir quan Guifre l'empeny rostes avall, sembla ser que se salva i que un pastor el porta a una cabana i el cura. Així, doncs, a l'escena VIII Tallaferro demana a Gentil que perdoni el seu oncle i el cavaller accedeix i reconeix que Guifre va fer el que havia de fer perquè s'havia portat malament i el perdonava. També diu que un cop curat, va reunir un exèrcit i va anar a buscar Gedhur per matar-lo i el va llençar a terra del cavall. Afirma que si no hagués estat pel seu oncle que el va tirar precipici avall, encara estaria amb les fades traïdores. Veient la gesta que havia aconseguit Gentil, el seu pare, Tallaferro, sembla que està en deute amb ell i és per això que li demana de quina manera li agradaria que el premiés. De seguida Gentil diu que vol la mà de Griselda i ella accedeix. Per tant, Tallaferro accepta el matrimoni dels dos joves.

### **III.2.2 L'esborrany de *Canigó* d'Enric Morera**

Enric Morera (Barcelona, 1865 - 1942) en el moment en què s'embranchà amb *Canigó*, el gener de 1908, ja era un compositor ben conegut. Segons Francesc

---

<sup>391</sup> Op. cit., p. 81.



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

Cortès,<sup>392</sup> sembla que el músic no guardava esborranys de les seves obres, si bé al seu arxiu conservat a la Biblioteca de Catalunya, se'n troba un de l'òpera *Canigó*, amb el text adaptat per Trinitat Catasús (Sitges, 1887 - 1940). Cortès descriu detalladament el material i fins i tot hi transcriu el fragment al qual va poder tenir accés.<sup>393</sup> De fet, sembla que Cortès està força convençut que no va anar més enllà:

veiem, doncs, com tot plegat constitueix una breu intervenció que no coincideix ni en l'acció ni en el text amb el *Canigó* verdaguerià, ni tampoc amb l'adaptació que en va fer Josep Carner i que seria el fonament per al *Canigó* de Pahissa i de Massana.<sup>394</sup>

Tant per la manera de procedir del compositor —fent esborranys—, com pel moment en què es va fer aquesta adaptació, així com per la simbologia del *Canigó* com a mite, «ve a ser una extrapolació fidel a un sentiment estès entre els músics, però també entre el públic del seu temps».<sup>395</sup> Després de fer una valoració prou extensa de la música, Cortès explica que el text és obra del poeta Trinitat Catasús, que «no va pretendre una adaptació del poema èpic verdaguerià, com va fer Carner. Ans al contrari, a part d'intuir-se una dramatització evident, planteja l'inici de l'acció *post quam*, després de finalitzar el relat de l'obra de Verdaguer».<sup>396</sup> No obstant això, és evident que Morera era una persona que estimava les obres del poeta folguerolesc i cal recordar la seva adaptació de «Muntanyes del *Canigó*» o de «La mort de l'escolà».

Cortès acaba donant dues possibles raons per les quals Morera no hauria continuat treballant en el projecte: la primera que el 1909 marxà a l'Argentina i la segona l'estrena, el 1910, del *Canigó* de Pahissa. Resulta curiós el fet que el compositor no deixés cap constància d'aquesta adaptació, ni tan sols al seu catàleg d'obres.

---

<sup>392</sup> «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*», op. cit., p. 149-165.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 156-157.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 159.

### III.2.3 El projecte d'Amadeu Vives<sup>397</sup>

El cas d'Amadeu Vives (Collbató, 1871 - Madrid, 1932) i del seu projecte operístic de *Canigó* va ser, podríem dir, semifortuït, ja que si bé en va estrenar algun fragment, que va tenir un èxit força notable, la totalitat de l'òpera no es va concloure. De fet, sembla ser que Jacint Verdaguer havia de ser el responsable de la confecció del llibret. Vives, en una entrevista que li féu un periodista anònim de *La Publicitat* amb motiu de l'homenatge que li retien al Teatre Olympia, explicava:

Les meves cançons originals que canta la Mercè Plantada havien de formar part d'una òpera sobre el poema de mossèn Cinto «Canigó». Conservo encara inèdit el llibre que va fer-me el gran poeta. Tinc, a més, un poema d'ell que havia de formar part d'aquesta obra. Vull contar-vos un cas que us provarà la gran candidesa del poeta. En una de les nostres freqüents converses sobre aquesta obra, vaig insinuar-li que trobava un rosa massa pàl·lid la part amorosa del llibre. Llavors, per acolorir-la una mica, va oferir-me aquesta poesia que havia retirat —deia ell— per mass crua. Us ben asseguro que si tot l'altre és rosa, això és tot blanc.<sup>398</sup>

Una declaració reveladora i que il·lumina punts fins ara foscos sobre la gènesi d'aquest llibret.

Pel que documenta Francesc Cortès, l'adaptació musical es troba a la Biblioteca de l'Orfeó Català (II-6), i si bé no porta data explícita, el musicòleg dedueix que podria ser de 1897.<sup>399</sup> El poeta català, a més, en carta de 14 de desembre de 1897 adreçada a Lluís Carles Viada i Lluch,<sup>400</sup> afirma que ha trobat Amadeu Vives pel carrer i li ha dit que tenia «avançat *Lo Canigó*», sense cap altre detall.

No obstant això, i si bé no es va acabar mai l'obra, es publicaren uns fragments —concretament setanta-set versos, sense cap indicació de la música— de

---

<sup>397</sup> La relació entre Verdaguer i Vives, de sobres coneguda, es pot documentar a TINTÓ, Margarita. «Una carta de Verdaguer a Amadeu Vives, inèdita». *Anuari Verdaguer 1997-2001*, núm. 10, p. 263-268; CORTÈS, Francesc. «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*», op. cit.; LLADÓ, Josep M. *Amadeu Vives (1871-1932)*. Barcelona: Orfeó Català; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988; SOLDEVILA, Llorenç. «Fortuna musical i dramaturgic de *Canigó*, de Jacint Verdaguer». *Anuari Verdaguer*, núm. 19 (2011), p. 499-518; BOADA, Antoni. «Verdaguer i els seus amics de la comarca de l'Anoia». *Miscellanea Aqualatensia 2*. Igualada: Centre d'Estudis Comarcals d'Igualada, 1974, p. 289-293.

<sup>398</sup> F. «Conversa amb el Mestre Amadeu Vives». *La Publicitat*, 14 de juliol de 1926.

<sup>399</sup> Per un article de Lluís Millet a *La Renaixensa*, 19 de maig de 1897. Vegeu «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*», op. cit., p. 162.

<sup>400</sup> EJV, vol. 10, p. 156-158.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

l'òpera inèdita *Canigó* en català a *Helios*, publicació de Madrid,<sup>401</sup> al número de setembre de 1903, segurament obra del mateix Verdaguer, com a arranjador del text.<sup>402</sup> De fet, aquesta tesi és la més probable, ja que hem de considerar que l'any 1903 Vives ja residia a Madrid i, després de la mort del poeta un any abans, devia voler publicar la versió verdagueriana. Segons Cortès, Vives va musicar una part del cant VI de la llegenda, concretament «Muntanyes regalades». Si bé el compositor segueix el text verdaguerià fil per randa, fa una selecció de les fades i goges que hi intervenen. És oportú ara de citar un fragment de l'estudi de Cortès que versa sobre la partitura, perquè donarà llum a noves hipòtesis:

Al document hi ha evidències que ens fan pensar que Vives primer va concebre la partitura com un conjunt [...]. Però les esmenes en llapis blau i, sobretot, l'afegitó de diverses dedicatòries introduïdes en posterioritat a la confecció de la còpia per la mà de Vives, ens fan pensar que el compositor acceptà o bé un altre ús diferent als seus propòsits per als concerts, o bé que reaprofità el projecte primitiu; o encara més senzill, un tercer en realitzà les modificacions.<sup>403</sup>

Sigui com vulgui, el que queda clar és que el projecte operístic de *Canigó* per part de Vives quedà estroncat, tot i que va poder estrenar «La fada de Banyoles», «La fada de Lanós» i «La fada de Roses».<sup>404</sup>

Pel que fa a la recepció musical d'aquestes composicions, *La Vanguardia*, d'1 de juny de 1897, a la secció d'«Espectáculos», explica que al «Teatro de Novedades» es feia l'última representació de l'òpera *Artús* i que entremig del segon i tercer acte es donarien a conèixer diversos fragments de l'òpera inèdita *Canigó*, d'Amadeu Vives.

Per la seva banda, *L'Atlàntida*,<sup>405</sup> revista quinzenal que sembla que supervisava Verdaguer, de 15 de juny del mateix any, també es va fer ressò d'aquesta notícia a la secció «Onades», on afegeix que l'obra *Artús* és de Sebastià Trullol i Plana i que va estar musicada per Amadeu Vives. Pel que fa a *Canigó*, explica que van

---

<sup>401</sup> Posteriorment també va copiar aquest fragment *Catalunya: revista literària quinzenal*, al número 17 (15 de setembre de 1903), p. 221-223. Hi ha variants entre una i altra composició, de tipus morfològic i ortogràfic.

<sup>402</sup> Vegeu l'apartat II.4.6.1, «Fragments de l'òpera inèdita *Canigó*», d'aquest mateix treball.

<sup>403</sup> «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*», op. cit., p. 163.

<sup>404</sup> Segons LLADÓ, Josep M. *Amadeu Vives (1871-1932)* i CORTÈS, Francesc. «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*», op. cit., p. 162-163.

<sup>405</sup> Núm. 27.

tocar uns fragments de l'òpera «en lo benefici d'ambdós autors», que foren molt aplaudits.

*Lo Catalanista*, de 9 de març de 1898, ressenya una vetllada musical de l'Orfeó Català de Barcelona, dirigida per Salvador Llobet, que va tocar, entre d'altres, un fragment de *Canigó* de Vives i un fragment de *La Fada*, de Morera, que sembla que tingueren molt èxit.

Molts anys més tard, *La Publicitat* d'11 de juliol de 1926 en un article sense signar, titulat «L'homenatge a N'Amadeu Vives» dona la notícia del concert d'homenatge a Amadeu Vives que tingué lloc el dia 14 a les 10 de la nit al Teatre Olympia. Un dels reclams foren les audicions «al cap de molts anys de no haver estat cantades» de «La fada de Roses», «La fada de Banyoles» i «La fada de Lanós», a càrrec de Mercè Plantada, acompanyada al piano per Frederic Longàs.

El dimecres 24 de maig de 1933 a les 10 de la nit se celebrà, aquest cop al Palau de la Música Catalana, un altre homenatge a Vives, en el qual es feren concerts per l'Orfeó Català, sota la direcció de Lluís Millet i amb la col·laboració d'Andreu Fornells. En el marc d'aquest tribut i a la segona part del recital, es van interpretar «Les fades del Canigó» (escrita el 1897) amb la veu de Fornells, un cor de noies i el Mestre Salvat al piano. Es van cantar també «La goja de Banyoles», «La fada de Roses» i «La fada de Lanós». Com que en el programa de mà hi ha el text de l'arranjament, s'ha pogut comprovar que, en tots els casos, se segueix fil per randa l'original verdaguerià.

«La Fada de Lanós» va ser interpretada, també, al Teatre Olympia de Barcelona, en concert d'homenatge popular a Amadeu Vives, el 14 de juliol de 1926. Comptaren amb Mercè Plantada (soprano) i Pere Vallribera (piano). També, en el marc del concert «Los poetas y los músicos. Sexta sesión. Jacinto Verdaguer», celebrat al Palau de la Música Catalana el dia 15 de gener de 1928 a les 5 de la tarda,<sup>406</sup> trobem, a part de «La fada de Lanós», de Millet, «La fada de Roses» de Vives. En aquell mateix concert, dirigit per Millet, es repartí als assistents un opuscle titulat *XXIX poesies de Jacint Verdaguer* i editat per A. Requesens l'any 1928.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> Informat per *La Publicitat*, 15 de gener de 1928.

<sup>407</sup> Vegeu-ne més informació a la n. 592 d'aquest mateix treball.

Sobre les raons per les quals s'estroncà l'òpera, Cortès, tot i que amb esperit dubitatiu, les atribueix potser al matrimoni de Vives, a la seva marxa a Madrid o a l'estrena de l'òpera *Artús*, de Sebastià Trullol —que també va musicar—, ja que aquesta última coincideix cronològicament amb *Canigó* i podria ser que el desenvolupament d'una hagués impedit l'execució de l'altra.

#### III.3 Altres projectes operístics de *Canigó*

En aquest apartat tractem les musicacions de Jaume Pahissa —de la qual ja hem parlat, però ara se'n fa un esment des del punt de vista literari—, d'Antoni Massana i de Josep Civil i Castellví. Tenim notícia d'aquest últim autor gràcies a Lluís Brugués, pel qual hem sabut que l'adaptació s'enllestí el 1910 i que Lluís Jou fou l'encarregat d'arranjar el text. De fet, resulta curiós que justament el mateix any dos compositors de renom trobessin en *Canigó* una font d'inspiració. Presentem les adaptacions cronològicament i, en el cas del *Teatre de Natura*, de Figueres, prenem com a base la tesi doctoral de Joaquim Rabaseda,<sup>408</sup> i és per aquest motiu que no entrem gaire en la recepció de l'espectacle, però sí en el projecte pròpiament dit, la gènesi de l'espectacle i també en les referències l'epistolari d'Adrià Gual. Finalment, pel que fa a l'adaptació d'Antoni Massana, prou analitzada per Cortès i, per tant, s'hi incideix poc, ja que, des del punt de vista literari, va seguir el llibret que arranjà Josep Carner per a l'espectacle de Figueres.<sup>409</sup>

##### III.3.1 La versió desconeguda de Josep Civil i Lluís Jou

A la base de dades *L'obra musical sobre text de Verdaguer*,<sup>410</sup> s'informa que Josep Civil i Castellví (Molins de Rei, 1876 - Étampes, Île de France, 1956) va fer una òpera del text de *Canigó*, però sense gaire més detalls. És per aquest motiu que el 19 de novembre de 2012 vàrem demanar informació sobre aquest projecte al Conservatori de Música de Girona. La seva secretària M. Àngels Pardàs, ens va

---

<sup>408</sup> Jaume Pahissa. *Un cas d'anàlisi musical*. [En línia]. Disponible a: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/5196>>. [Darrera consulta: 10 d'octubre de 2012].

<sup>409</sup> Francesc Cortès va estudiar les diferències entre un i altre llibret a «D'*Atlàntida* a *Canigó*: les interpretacions de l'èpica verdagueriana a Falla i Massana». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 655-669.

<sup>410</sup> Op. cit a la n. 587.

recomanar que parléssim amb Lluís Brugués, professor del Conservatori i que, a més, va fer la catalogació de l'obra de Josep Civil. Brugués ens va dir que l'òpera no era Girona, sinó que la tenia Mariona Julià Civil, nevoda de Josep Civil, que va morir el 29 d'octubre de 2013. Ara, sembla que passarà a mans d'una neboda encara més llunyana. Després de totes aquestes informacions, la nostra correspondència es va estroncar i no hem pogut localitzar el fons ni tampoc veure l'adaptació musical de Lluís Jou (Barcelona, 1882 - Els Baus, Provença, 1968).

### **III.3.2 El *Teatre de Natura*: la representació de *Canigó***

Aquest és un dels nuclis durs del capítol, ja que en aquesta iniciativa, duta a terme per un grup de figuerencs, intervenen personalitats rellevants de l'època com Adrià Gual, Salvador Alarma, Miquel Moragas, Jaume Pahissa i Josep Carner.

#### **III.3.2.1 La representació de *Canigó* a Figueres**

La idea d'estrenar una obra basada en el poema verdaguerià sorgeix d'un grup de figuerencs,<sup>411</sup> concretament de Josep i Jordi Montsalvatge,<sup>412</sup> Candal,<sup>413</sup> Rius i Sánchez,<sup>414</sup> els quals estaven «preocupats per a coronar les festes de la vila amb un espectacle musical a l'aire lliure».<sup>415</sup> Adrià Gual fou l'encarregat, segons explica a les seves memòries,<sup>416</sup> de rebre'ls i, entusiasmat amb la idea, començà a posar fil a l'agulla. Els emprenedors figuerencs s'emmirallaven sobretot en els espectacles a l'aire lliure de Besiers i, aprofitant-se de la coneixença amb Fernand Castelbon de Beauxhostes (1859 - 1934), organitzador d'aquestes representacions a la ciutat francesa, van creure que Figueres podria esdevenir un Besiers català i, al mateix

---

<sup>411</sup> Segons Joaquim Rabaseda. *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, a la primera pàgina de la revista *Canigó* (1910), que es va imprimir expressament per a l'estrena de l'espectacle i que consta només d'un número, hi ha una fotografia de tots els integrants de l'empresa i una nota que diu: «Els banquers Jordi i Josep Montsalvatge, el notari Candal, el sastre Sánchez i l'hisendat Rius». Rabaseda també confirma que a l'article titulat «La representació del Canigó» signat per Carles Costa i publicat a la mateixa revista en parla, igualment que a el *Poble Català*, de 3 de maig de 1910, edició nit.

<sup>412</sup> «Banquer figuerenc, amic de les arts amb totes les conseqüències, de tracte interessantíssim i d'una gran claredat en el concebre i el realitzar, anava en cap de l'empresa al costat del senyor Candal.» GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre: memòries*. Barcelona: Aedos, 1957, p. 249.

<sup>413</sup> «Notari, francot i rumbós, home d'una gran simpatia.» *Ibidem*.

<sup>414</sup> «Entrenats també a somniar qualque cosa de bo per a la seva terra.» *Ibidem*.

<sup>415</sup> AVIÑOÀ, Xosé. *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996, p. 78.

<sup>416</sup> *Mitja vida de teatre: memòries*, op. cit.

temps, s'establiria un nexa d'unió entre dues cultures amb un denominador comú: les muntanyes del Canigó. D'altra banda, aquests espectacles eren habituals a l'Europa de l'època.<sup>417</sup>

### III.3.2.2 La gènesi de l'anomenat *Teatre de Natura*, segons la premsa figuerenca<sup>418</sup>

La premsa figuerenca va dedicar una gran atenció al poema líric *Canigó*, que s'havia d'estrenar el dia 3 de maig de 1910 a les Arenes de Figueres, però finalment s'interpretà el dia 12 de juny al mateix lloc i els dies 19 i 24 de juny i 3 de juliol a Les Arenes de Barcelona.

Per a la confecció d'aquest apartat ens basem només en els dos diaris que tenien més rellevància a la ciutat, *La Veu del Empordà* i *El Ampurdanés*, el primer redactat en català i el segon en castellà, tot i que presentava també algun article en català.

La transcendència de l'espectacle es fa evident pel fet que gairebé quatre mesos abans de la celebració, ja hi ha testimonis referits a la futura estrena del poema líric. Així, a *El Ampurdanés*, de 16 de gener de 1910, en un article titulat «Alrededor de las Ferias» i signat per L. DE M., dedica dos punts a *Canigó*:

Trátase de representar en las Arenas de esta ciudad el grandioso drama musical «El Canigó» basado sobre el poema del inmortal Mossen Jacinto Verdaguer tal como se representó en Beziers.

Todos sabemos el encanto que encierran las obras de Verdaguer; todos sabemos la vigorosa é interna vida que late en ellas que las permite conservarse en la plenitud de su belleza, librándolas de envejecer. Arreglado el poema en verso por el laureado vate don José Carner y encargado de la partitura el distinguido cuanto inspirado autor de «La presó de Lleyda» D. José Pahisa [sic]; bajo la dirección artística del notable autor y artista Adriá Gual; con decoraciones cuyo boceto ya se están terminando por los renombrados Sres. Moragas y Alarma; con la orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona (80 á 100 profesores) y numerosos coros y cuerpo de baile, díganme, mis queridos lectores si fiestas como éstas son no solo de las que atraen sino de las que con ella solo se bástá [sic] para que acuda a Figueras este año extraordinario número de forasteros, descartando á nuestro público que allí ha de acudir en masa.

---

<sup>417</sup> Vegeu la n. 23 d'aquest mateix treball.

<sup>418</sup> Ens hem centrat únicament i exclusivament en la recepció a Figueres de l'espectacle. Per a més informació sobre la gènesi de la representació, vegeu RABASEDA, Joaquim. *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, op. cit., p. 62-65.

Suavícese, pues, asperezas; sálvense obstáculos, unámonos todos para hacer con el resto de los festejos digno marco á tan hermoso cuadro, y tendremos el placer de oír por cuantos labios se ocupen de nuestras próximas fiestas, las más sinceras y halagadoras frases de entusiasmo, que guardaremos siempre con grato recuerdo.

Segurament, aquesta fou la nota que l'Empresa Canigó envià als diaris i revistes de la zona, ja que concorda perfectament amb la primera citació de l'apartat III.3.2.4, «El *Teatre de Natura* a través de l'Epistolari d'Adrià Gual». De fet, tota aquesta informació que es dona és també la que els organitzadors van escriure en aquella circular. Per tant, es pot fer la hipòtesi que a principis d'any l'Empresa Canigó ja va fer les gestions pertinents perquè la notícia comencés a treure el nas a la premsa. En canvi, l'altre diari del qual parlarem, *La Ven de l'Empordà*, no en dona notícia fins al dia 9 d'abril de 1910, prop de tres mesos després de la publicació a l'altre periòdic. *El Ampurdanés*, doncs, en fa un seguiment força exhaustiu i un mes i dos dies després de la primera nota sobre *Canigó*, el dia 17 de febrer, insereix un article a la pàgina tres titulat «El poema CANIGÓ». En aquest cas, l'autor signa L., a diferència d'L. DE M., del primer article al diari. Aquí, l'articulista exposa la necessitat de continuar parlant de *Canigó* i de la sort que tindran els figuerencs de veure l'espectacle a la seva ciutat. Explica, també, que el llibret està basat en el tema de la «religión del amor al prójimo» i que «eterniza el recuerdo del que lo escucha». I fa un reconeixement als autors gràcies als quals es portarà a terme aquest espectacle:

Verdaguer, Pahissa, Gual, Alarma, nombres todos que representan un macizo de intelectualidades, se aprestan á la exhibición de lo portentoso, y aunque el primero yace en cuerpo, restándole los demás que han conseguido lo que quizá solo pareciera un sueño.

Finalment, dona notícia de novetats sobre la representació:

Terminada la partitura casi en su totalidad del gran poema por el inspirado compositor señor Pahissa; hecho un precioso bosquejo de lo que nuestras Arenas han de representar para el sorprendente espectáculo; próximos á venir á esta ciudad los señores Gual y Alarma con el fin de rectificar sobre el terreno las medidas por lo que a decorado y vestuario respecta, qué puede hacer uno sino aclamar con todas las fuerzas de un entusiasmo á los iniciadores de tal pensamiento y decirles:

—De la gloria que para autores y artistas ha de recogerse, nadie ha de escatimar á ustedes la buena parte de ella que se merecen!

De moment, doncs, la gènesi de l'espectacle es pot resseguir gairebé totalment en aquest diari figuerenc. Poc abans d'un mes, justament el dia 13 de



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

març, el mateix periòdic va donar notícia, a la secció titulada «Crónica General», anònima, dels dies en què se celebrarien les festes de la Santa Creu: del 2 al 8 de maig de 1910. A part de l'estrena de la representació del poema canigonenc, les festes comptaven també amb un concurs hípic, un de sardanes, un partit de futbol i una cursa de braus. S'informava que el programa definitiu de les festes es publicaria al cap de pocs dies. El dia 31 de març es tornava a parlar de l'espectacle a la secció «Crónica general», que anava sense signar:

Los renombrados escenógrafos señores Moragas y Alarma han terminado su excursión al Canigó para ultimar los detalles necesarios sobre la Abadía de San Martín, que debe figurar en el decorado.

El maestro D. Jaime Pahissa ya está concluyendo el último acto de la obra, pudiendo asegurarse, por los fragmentos que hemos oído, que será de una grandiosidad extraordinaria. Inmediatamente se procederá á los ensayos de coros y parciales de orquesta, para empezar desde el día 15 de Abril los ensayos de conjunto y bailables.

La Empresa desea recibir muy en breve la edición del libro, letra del laureado poeta catalán D. José Carner.

Dicha edición está a cargo de la casa Agustí de Barcelona que es la propietaria de las obras de Jacinto Verdaguer. También se está procediendo al tiraje en colores de un artístico cartel anunciador de la obra, dibujo del genial artista D. Adrián Gual, y de 30,000 prospectos de los cuales son 20,000 en catalan y 10,000 en francés, que serán repartidos inmediatamente.

Aquesta crònica posa èmfasi en la importància de l'espectacle i reporta que fins i tot els escenògrafs van anar expressament a Sant Martí del Canigó perquè el decorat fos el més realista possible. Pel que fa a la música, el mateix dia 31 ja s'estava acabant d'enllestir el darrer cant i el periodista, que en aquest cas no deixa cap constància de qui era, ja n'havia sentit alguns fragments en exclusiva. També es dona a conèixer que el dia 15 d'abril es donarà el tret de sortida per començar a fer els assajos de conjunt i de les danses.

I, finalment, es fa esment de l'edició del llibre de Josep Carner, que fou publicat per la casa Josep Agustí de Barcelona i acabat d'estampar el dia 20 d'abril de 1910, segons el colofó. A més, l'articulista també destaca el cartell dibuixat per

Adrià Gual,<sup>419</sup> i el tiratge de programes de mà, que es distribuïren en català i en francès.<sup>420</sup>

El 3 d'abril de 1910 i sota el títol de «Hagamos Patria», Leandro Tarragó publica a *El Ampurdanés* un article en què fa diverses reflexions sobre les festes de la Santa Creu d'aquell any a Figueres, la labor faraònica que estava fent la ciutat i quina serà la seva transcendència. Pel que fa a *Canigó* enalteix el fet que els encarregats de la decoració, uns dels més llorejats de Barcelona, accedissin a anar a Figueres i realitzar-los de la manera que ho feren, que segons Tarragó era espectacular. Val la pena, per la contudència, manllevar les darreres frases de l'article: «Figueras es la primera ciudad española en cortesía, democracia, higienización, alegría y agraciado mugerío!»

Com ja s'ha esmentat anteriorment, *La Veu de l'Empordà* no va parlar de l'espectacle fins al dia 9 d'abril de 1910, encara no un mes abans de la representació. I ho féu de la mateixa manera que *El Ampurdanés* del dia 16 de gener, però amb informació més resumida.

Hem d'esperar vint dies més, fins al dia 30 d'abril, per tornar a trobar una notícia sobre l'estrena. Si bé fins ara era *El Ampurdanés* qui parlava més de l'espectacle, a partir d'aquest moment ens adonem que *La Veu de l'Empordà* també hi vessà força tinta. Aquest últim diari, del dia 30 d'abril, fa una ressenya del llibre que edità Josep Agustí, remarcant que l'adaptació a l'escena en tres actes és de Josep Carner. Precisament, aquest article és a la «Secció Literaria». Va signada per José Vancells i Marqués, *de la Real Academia*<sup>421</sup> i datada a Figueres el 23 d'abril de 1910. La ressenya és molt elogiosa, primerament cap al poeta Verdaguer i en segon lloc cap a Josep Carner.

---

<sup>419</sup> Reproduït a VERDAGUER, Jacint. *Canigó: llegenda pirenaica del temps de la reconquesta*. Edició a cura de GUAL, Ramon; MALUQUER I FERRER, Joan. [Prada]: Terra Nostra; Cabrera de Mar: Galerada, 1a ed. 2002 i 2a ed. 2003.

<sup>420</sup> Per a més informació sobre els tiratges del programa de mà, vegeu la tercera carta que es reproduïx a l'apartat III.3.2.4, «El *Teatre de Natura* a través de l'Epistolari d'Adrià Gual», en què Jordi Montsalvatge explica a Adrià Gual que se n'hauria d'incrementar el tiratge.

<sup>421</sup> Malgrat que no especifiqui quina acadèmia, s'ha trobat el seu nom al registre d'acadèmics corresponents nacionals de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i publicats al seu web ([www.boneslletres.cat](http://www.boneslletres.cat)). Hi ingressà l'any 1905 i a la llista de membres es detallava també la seva ciutat, Figueres.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

A *La Veu de l'Empordà* del mateix dia trobem dues notes relatives a *Canigó*. La primera es troba a la «Crònica Local» i es titula «Canigó». Es tracta de notícies d'última hora referents al desenvolupament de l'obra, com per exemple que s'estan acabant els assajos al Teatre Círcol de Barcelona, que la música del mestre Pahissa és «verdaderament inspirada y de gran afecte orquestal» i s'informa que hi ha molta gent interessada a anar a veure l'espectacle, no només figuerencs, sinó també personalitats literàries i artístiques d'arreu. I, finalment, es dona notícia de l'aparició d'una revista que portarà per títol *Canigó*, que s'editarà a Barcelona i on s'exposarà tot el que tingui a veure amb la representació, que contindrà fotografies de Verdaguer, dels iniciadors de l'idea, dels artistes i músics, etc.<sup>422</sup> I al final, hi trobem un anunci de les «Postals Canigó», que diu:

La *Societat espanyola de impressions fototípiques*, de la qual n'es gerent nostre benvolgut amic Sr. Castañeira y Armet, ha obtingut l'exclusiva pera l'edició de postals que's posarà a la venda durant la representació.

Es pot comprovar doncs, que la iniciativa havia pensat no sols en l'organització de l'espectacle i en la seva difusió, sinó fins i tot en el que avui s'anomena *merchandising*.

#### III.3.2.3 L'adaptació del poema per ser representat

##### a) El text

El grup de figuerencs que van emprendre aquest repte volien que Figueres fos una destinació cultural important i una manera d'aconseguir-ho podia ser representant el poema *Canigó* de Jacint Verdaguer. El problema, però, era que s'havia de transformar en «una forma plàsticament realitzable que culminés en el gran esdeveniment espectacular de catalanitat irrefutable que s'havien proposat de portar a terme.»<sup>423</sup> Aquesta tasca va ser assignada a Adrià Gual, el qual, a les seves memòries, explica ben bé el procés d'adaptació del poema a l'escenari:

Aquesta tasca [d'adaptació] també caiguda al meu damunt, ja que era jo el qui devia portar l'escomesa en endavant, sota tots els seus aspectes d'assoliment artístic, em va aconsellar d'emparar-me d'un dels episodis del magnífic poema de Verdaguer més

---

<sup>422</sup> Vegeu RABASEDA, Joaquim. *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, op. cit.

<sup>423</sup> *Mitja vida de teatre: memòries*, p. 250.

apropats a la passió amorosa, sense minva de catalanitat, ni menys de fantasia, que consentís d'ésser enquadrat en el terreny moral i material que se'ns imposava. Degudament plantejat l'episodi, servint-me en tot el que fos possible dels textos originals, vaig oferir-ne el sargit literari a Josep Carner, que per aquells temps es comptava entre els meus amics.<sup>424</sup>

Segons la versió del dramaturg, va fer una primera aproximació al text adaptat i, per tant, va poder ressaltar els aspectes del poema que més li interessaven. Després, Josep Carner, que pel que es dedueix va treballar amb els esborranys de Gual, va acabar de donar forma a l'obra, tot i que va aparèixer al llibret com a únic autor de l'adaptació literària del poema canigonenc. No obstant això, Joaquim Rabaseda afirma:

El primer que varen fer els empresaris figuerencs va ser adreçar-se a Adrià Gual per encarregar-li la coordinació i direcció escènica del muntatge. En aquell moment, la tardor de 1909, i contra el que Gual escriu en les seves memòries, Josep Carner ja treballava en l'adaptació textual. Potser va ser el mateix poeta qui va conduir els figuerencs al director escènic.<sup>425</sup>

Aquesta opinió també és compartida per Emili Casademont,<sup>426</sup> el qual assegura que els emprenedors figuerencs van encarregar a Josep Carner l'adaptació del poema èpic, a Jaume Pahissa la partitura i a Adrià Gual la direcció de la representació, per tant, podria ser que no fos el dramaturg qui va anar a cercar aquests personatges, sinó els mateixos organitzadors. Els dos testimonis, doncs, discrepen del relat de Gual, el qual s'atribueix tot el mèrit de l'obra *Canigó*. No obstant això, el mateix Carner a un article titulat «Confidències», i que sortí a la llum a *La Publicitat* de 27 d'octubre de 1928, va fer una declaració reveladora: «I no sóc responsable de gaires ratlles en l'escenificació del “Canigó”, de Verdaguer, a la qual em va empènyer Adrià Gual». Amb aquesta afirmació, Carner dóna la raó a Gual, sense, però especificar qui fou l'encarregat de l'adaptació literària de *Canigó*.

---

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, p. 62.

<sup>426</sup> Hem obtingut aquesta informació en diverses comunicacions personals amb aquest periodista i escriptor i també a través del seu article «El “Canigó” d'en Pahissa», publicat el dia 4 d'abril de 2010 al *Diari de Girona*. Disponible a: <<http://www.diaridegirona.cat/opinio/2010/04/04/canigo-den-pahissa/397371.html>>. [Darrera consulta: 4 de maig de 2013].

**b) La música**

Quan Gual ja tenia encarregada l'adaptació literària del poema, havia de pensar en la música, part molt important de l'espectacle.<sup>427</sup> El mateix dramaturg manifesta així aquesta dificultat:

Però el poema escènic que havíem de realitzar reclamava una part musical, importantíssima, que d'altra banda brollava insensiblement de les situacions i les belleses de l'obra regidora d'aquell acte; i sabedor com era de la sensibilitat i els coneixements tècnics de l'amic Pahissa, com s'ha pogut constatar unit de temps amb els meus propòsits, vaig encomanar-li'n la partitura.<sup>428</sup>

Xosé Aviñoa, al seu llibre *Jaume Pahissa: Un estudi biogràfic i crític*, explica que l'any 1910 Pahissa tenia 30 anys i era un músic «capaç en el repertori simfònic i un compositor d'èxit en el camp de teatre, els dos gèneres més ambiciosos».<sup>429</sup> De fet, Adrià Gual devia tenir constància d'aquestes virtuts del jove músic i és per això que li va encomanar de fer l'adaptació musical de l'obra. Així, doncs, Gual se sentia com una mena de repartidor de joc al qual la història, però, se li ha emportat gairebé tot el mèrit. És per aquesta raó que Aviñoa fa aquesta afirmació:

Adrià Gual relata amb detall el procés de creació d'aquesta obra i se'n considera el director i el responsable general. No entrarem a avaluar la fidelitat d'aquestes afirmacions, però caldrà que recordem que més enllà dels comentaris ocasionals de la data de les representacions, el mèrit per a la posteritat fou sempre concedir a Jaume Pahissa, l'autor de la partitura, fos encarregada per Gual o no. A més de Gual, com a director de l'obra i de Pahissa com a responsable de la música, intervingueren el poeta Josep Carner i els escenògrafs Miquel Moragas i Salvador Alarma, a més de l'estol d'intèrprets ressenyats en el catàleg.<sup>430</sup>

Sigui com vulgui, sembla ser que el paper de Gual en el procés de maduració de l'espectacle fou clau per al seu bon funcionament.

**c) L'adaptació escènica**

Després d'encarregar l'adaptació literària a Josep Carner i la musical a Jaume Pahissa, s'havia de pensar en l'escenografia, un dels elements de molt pes per a un espectacle i, més encara, si tenim en compte les dimensions que volia adquirir aquell *Teatre de natura*. Així, doncs, Gual relata aquesta «dificultat» de la manera següent:

---

<sup>427</sup> Si seguim el relat del dramaturg.

<sup>428</sup> GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre: memòries*, op. cit., p. 250-251.

<sup>429</sup> Op. cit., p. 78.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

Resolts els punts de vista cabdals, en fet d'adaptació literària, i de col·laboració musical, va caldre pensar en aquell altre aspecte, si sempre important en fet de teatre, en aquell cas, i degut a les circumstàncies i als ambients on devia realitzar-se, d'una importància extraordinària. Em refereixo a l'escenografia, l'estudi de la qual vaig encarregar al meu amic Salvador Alarma, que, demés de posseir condicions de pintor de teatre, de sobres provades, les reunia de gran tècnic teatral, cosa de totes passades indispensable en aquelles circumstàncies.<sup>431</sup>

De fet, no ens hem d'estranyar de la selecció del personal, ja que en aquest cas, Alarma i Moragas eren col·laboradors habituals del Teatre Íntim, de Gual. Un cop escollida la persona encarregada de l'organització escènica de l'espectacle, s'havia de pensar en el nombre de personatges que sortirien a dalt de l'escenari. Gual ho tenia clar:

Mirant-ho pel costat dels plantejaments, en allò que concernia la representació viva del poema, es va pervenir l'acord d'integrar-lo en onze personatges que parlaven i quatre que cantaven, a més del cor d'homes i el de dones, el cos de la dansa i les figuracions exigides i l'orquestra de veritables professors, per on vàrem pervenir a una xifra que vorejava els cinc-cents executants.<sup>432</sup>

I descrivia l'escena d'aquesta manera:

L'escena es va disposar de faísó que tots els episodis poguessin tenir-hi lloc sense caldre-hi transformacions i sempre pensant en l'espectador. Sant Martí, a mà dreta; a l'altra banda, un lloc d'acció entre camps i muntanya, i a tot el fons, en un espai de cinquanta metres i una alçada que feia desaparèixer les llotges de la plaça, s'hi veien els cims alterosos del Canigó amb les seves congestes i els seus vessants imponents.

#### **d) El gran dia<sup>433</sup>**

L'espectacle estava previst d'estrenar-se el vespre del dia 3 de maig, festa de la Santa Creu. El problema vingué de molt amunt i és que la tramuntana no deixà que l'acte pogués transcórrer amb normalitat. És per això que hom es pot imaginar el trasbals que això suposà entre els espectadors, els actors vinguts expressament de Barcelona, així com els decorats i els músics, per posar alguns exemples. Gual relata aquest fet tan desafortunat d'aquesta manera:

---

<sup>431</sup> Op. cit., p. 251.

<sup>432</sup> *Ibidem*. Per a més informació sobre el repartiment escènic de l'obra i dels personatges, vegeu l'apartat III.3.2.3, subapartat f) «El programa de mà».

<sup>433</sup> En aquest apartat ens valdrem de les opinions dels cronistes, sobretot del crític i dramaturg J. Morató, de *La Ven de Catalunya*. És per aquest motiu que hi trobem tantes citacions, per no perdre cap matís de les idees del cronista.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

La il·lusió era perfecta. De tant com ho era, hem de pensar que els elements en varen sentir gelosia o bé que la tramuntana figuerenca, en no veure's formant part del repartiment de l'obra, es va contrapuntuar i volgué actuar de protagonista amb totes les agreujants del virtuosisme, afortunadament per massa impacient per anticipar-se, i a la vetlla de la representació, quan els bastigis entelats i convenientment pintats per mà de mestre s'enlairaven magistralment per ésser col·locats a lloc, la tramuntana, que ja feia manyagueries d'ençà del dia abans, va dir: «Ara és la meval», i en un no res ens va fer a bocins el fort del decorat i ens deixà sotmesos a un veritable desconsol que no va trobar remei relatiu més que en l'ajornament de la representació.

No cal dir el trasbals que aquell incident va significar: els actors, els músics, tots els qui havien de prendre-hi part, arribaven; els forasters feien cap; la representació era impossible de moment, i ens vàrem desfogar uns i altres donant-ne un assaig de repàs al Teatre Principal.

El relat de J. Morató, publicat a l'edició de nit de *La Veu de Catalunya*, del 13 de juny de 1910, descriu amb detall la repercussió de la tramuntana en l'espectacle, en els músics, actors, etc.

Les montanyes de tela trontollen sobtadament y s'esquinsen com un tel de boira; cruixen els taulons y volen les llates. La tramontana's mostra inclement. Y lo que anava en camí de ser una imposant serralada, se converteix en un gran parrach en el que les filigranes estaguen al impuls de la ventada.

Que la tramuntana aparegués just a l'hora de l'espectacle i l'afectés com ho va fer, va portar conseqüències, perquè ningú no s'ho esperava i se'n derivaren, com és natural, unes dificultats econòmiques no previstes,<sup>434</sup> ja sigui per l'ajornament de l'acte i/o per càlculs massa ajustats. Morató ho relata d'aquesta manera:

Tota esperança de posar remey al daltabaix es perduda en poques hores. Els organitzadors, al convèncersen, ne resten com estavornits, sense esma pera altra cosa que pera plorar, no la pèrdua material que'l desastre representa, sino la del munt d'ilusions que s'hi havien forjat. En Gual passeja per la capital empordanesa l'aclaparament d'un cop de massa impensat; en Moragas, l'escenògraf vant de la destrucció de l'obra montada en companyia ab el seu nebot Alarma, no pot retenir el cor emocionat, que li fà eixir dels ulls dues fonts de llàgrimes.

Tot això influí en la moral dels figuerencs organitzadors de l'espectacle i el públic assistent, però també la dels més de cinc-cents col·laboradors. Segons Gual:

---

<sup>434</sup> Segons nota a peu de pàgina de les memòries d'Adria Gual, «Aquells senyors per damunt la noble intenció que els regia, varen mancar de serenitat. Davant la pèrdua econòmica, varen voler refer-se'n amb precipitació; jo no vaig creure convenient d'intervenir-hi i amb aquest propòsit varen representar al mateix lloc un *Edip Rei* i una *Arlesiana* muntats a corre-cuita, que contricüiren a rebaixar el valor artístic assolit per endavant. Va ser una llàstima!». Op. cit., p. 254.

Es tractava de tot un muntatge difícil, per no dir impossible, d'analitzar en una o dues sessions. Això, però, lluny d'afeblir la importància d'aquell propòsit, serveix encara per a posar de manifest l'abnegació d'aquells honorables ciutadans per l'exemple que en aquella ocasió varen donar als qui tot ho volen resoldre per mitjà de la conversa i de l'opinió encallades.<sup>435</sup>

Després de les males passades meteorològiques, els organitzadors pensaren que el mateix vespre del dia 3 de maig es podria fer una audició del treball de Jaume Pahissa per l'orquestra del Teatre del Liceu al Teatre Principal de Figueres i d'aquesta manera la música esdevenia el centre de l'atenció del públic. Així, també es pal·liava una mica el xoc econòmic que va suposar la tramuntanada. A l'audició assistiren<sup>436</sup>

un grup d'espectadors directament convidat pels organitzadors, a més a més de les diferents persones que aquella tarda havien d'haver intervingut en l'obra teatral. Entre el públic també hi havia alguns dels músics, artistes i escriptors de la localitat».<sup>437</sup>

J. Morató ho reportava així:

No'ns vam penedir de la decisió, [de quedar-se] car a la poca estona, ab el teatre plè – la meitat d'executants y l'altra meitat de públich escullit– fruïem l'espléndida partitura del mestre Pahissa [...] No «veuríem» el «Canigó», però'l «sentiríem».

[...] La meva imopressió de profà es la de que he sentit una cosa «grossa». El pati del teatre era omplert en les tres quartes parts de l'orquestra. Y al escenari, els chors s'hi bellugaven ab pena.

[...] Aquella mar de música no cabía al teatre; senyal de que'n Pahissa havia sabut adaptarla a les exigencies del aire lliure, al que era destinada.

No es extrany, donchs, que prengué les proporcions que va prendre, fent batre les mans esvalotadament a cada final, com havia fet bate'ls cors durant l'execució.

Un cop es va acabar l'audició, el cronista explica que van anar a les Arenes — la plaça de braus de Figueres, on havia de desenvolupar-se l'espectacle— a veure les dimensions del desastre:

La tramontana seguia espategant... Onades de polsaguera negaven la població, fent voleyar capells y gorres y barretines... Malgrat tot, vàrem embestir al vent y, lluitanthi artdits, vàrem arribar a les Arenes. ¡Oh el desolador espectacle! Taulons de gairell, estaques caigudes, bastiments desconjuntats... Cel amunt, claquejaven al vent llargues

<sup>435</sup> Ibídem, p. 253.

<sup>436</sup> Per a més informació sobre l'audició, vegeu *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, op. cit., p. 70-71.

<sup>437</sup> Vegeu op. cit. supra, p. 70.



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

tires de tela, semblants a gallarets esqueixats. Eren les desferres de la «montanya»... Y el vent xiulava, gemegava, bramava, amenaçantnos ab tirar sobre nostre les miserables desferres de la decoració, que havia produït als que l'havien entrevista, veritable entusiasme.

Realment l'espectacle era desolador. Finalment, però, la representació es dugué a terme el dia 12 de juny a Figueres.<sup>438</sup> No obstant això, fins a l'últim moment va tenir espectadors, organitzadors i figurants amb l'ai al cor. De fet, J. Morató ho relatava així:

Camí del centre de la ciutat, ens enterem de la malestrugança que sembla perseguir als organitzadors del espectacle.

—Ahir va ploure y fins pedregar que era un dolor. Ja'ns vèiem el decorat perdut com per Santa Creu.

—Però ¿S'ha salvat al últim?

—Relativament, perquè hem hagut de reforçar ab llates «exteriors» les montanyes. Y en quant al campanar, solos n'hi haurá mitg. Fóra un perill montarlo tot.

Aquesta temença cap a les condicions meteorològiques es féu extensiva també als màxims implicats de l'esdeveniment. Així és com els veié el mateix J. Morató:

En Gual va per Figueres agitat, enllestint detalls y resolent conflictes de darrera hora; en Carner, al que trobem tot d'una, ens manifesta el seu temor de que «tampoch» podrà ferse la representació; els amics figuerenchs, quan s'insinúen temences d'un nou desastre, esbarrien els ulls y la conversa com si no hi volguessin pensar. Y se'ns desfàn en obsequis y examinen el posat del temps.

Tot i les pors de mirar cap al cel, sembla que l'espectacle es va poder realitzar sense problemes i va ser un gran èxit de públic i, segons Gual:

Diaris i revistes il·lustrades a dojo se'n varen fer ressò en tons encomiàstics, i, per bé que la cosa no va trobar el ressò que els seus organitzadors haurien volgut, fins al punt d'establir unes reunions anyals i periòdiques com es feia a Besiers, va deixar tanmateix un bon record, i això era el que a ells principalment interessava, perquè malgrat tot, ho havien fet de cara a lloances a la seva terra, i aquesta fou la marca de la comesa que fet del nom de tots ells un motiu de reconeixença indubtable.<sup>439</sup>

Segons Rabaseda<sup>440</sup> van assistir-hi entre tres mil i quatre mil persones.

---

<sup>438</sup> I no pas el 20 de maig, tal com exposa Adrià Gual a les seves memòries.

<sup>439</sup> GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre: memòries*, op. cit., p. 253.

<sup>440</sup> Jaume Pabissa. *Un cas d'anàlisi musical*, op. cit., p. 73.

### **e) Les representacions a Barcelona**

Finalment, els dies que es va representar *Canigó* a Barcelona foren el diumenge 19 de juny, el divendres 24 de juny i el diumenge 3 de juliol.<sup>441</sup>

Com que el nostre interès sobre l'espectacle passa només per determinar-ne la gènesi, trobar qui en va tenir la idea, esbrinar el motiu pel qual Carner adapta l'obra a l'escenari i resseguir de manera molt resumida la premsa empordanesa sobre la recepció de l'obra en qüestió, creiem que només cal remetre a l'estudi de Rabaseda, reiteradament citat, on hi ha tota la informació de les representacions barcelonines.<sup>442</sup>

### **f) El programa de mà**

#### **-Descripció formal<sup>443</sup>**

Es tracta d'un llibret de 39 centímetres i format per VIII+16 pàgines. Les cobertes són de cartolina i de color salmó. A la part superior, hi ha imprès *Teatre de Natura* i a la línia següent, «CANIGÓ». Després, al bell mig de la coberta hi ha una fotografia de la representació, concretament de l'acte II, «L'Encís». A la part inferior esquerra hi ha «BARCELONA / FIGUERES», subratllat. A l'altre extrem hi ha «Preu: 1 pta.». El volum està relligat per grapes.

A la pàgina següent, recto i verso, hi ha anuncis comercials. Sembla prou destacat el fet que tots els espots que hi ha siguin en llengua castellana i de Barcelona, ja que hem de recordar que l'estrena de l'espectacle i la iniciativa fou duta des de Figueres.<sup>444</sup>

El volum inclou fotografies tant dels artistes com dels col·laboradors de l'espectacle, alternades per text. Així, a la p. III trobem una imatge apaïsada d'un dels moments de la representació, juntament amb el «Repartiment». A la part inferior de la mateixa pàgina, hi ha un epígraf, «Primer acte», que s'inicia de la manera següent i que dura fins a la p. IV:

---

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>442</sup> Per a més informació vegeu RABASEDA, Joaquim. *Jaume Pabissa. Un cas d'anàlisi musical*, op. cit., p. 77-81.

<sup>443</sup> Vegeu el llibret a l'annex 10 d'aquest mateix treball.

<sup>444</sup> Sembla ser que aquest fou el programa de mà que es donà a Barcelona.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

Comença ab la següent inspirada pregaria, den Carner, posada en boca de les companyes de Griselda.

El segon acte omple la pàgina V i el tercer la V i la VI.

A continuació (pàgines VII i VIII) es parla de Verdaguer, de *Canigó* i de l'art escènic. Així, la VII està titulada «Mossen Jacinto Verdaguer» i està encapçalada per l'«Últim retrato: relleu per E. Arnau», una còpia del qual, per cert, es conserva a la Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris de la Universitat de Vic. Després de la imatge, hi ha un escrit titulat «Fulls del cor», escrit per Emili Graells Castells en què s'exalta la figura del poeta Verdaguer i l'entusiasme dels figuerencs de veure per fi *Canigó* a dalt d'un escenari. La pàgina VIII està dedicada a «L'art escénich», text d'Adrià Gual, a doble columna amb una fotografia al bell mig de la plana de la representació. El dramaturg assegura que l'interpret i l'espectador han de formar una simbiosi perfecta perquè l'obra sigui un veritable èxit.

A partir d'aquest moment, s'utilitza una nova numeració, ara en xifres aràbigues i es descriu mitjançant text i fotografies, l'èxit de la representació de l'obra a Figueres. A la pàgina 1, hi ha una «Vista general de Figueres», segons el peu de fotografia. Després, un títol, amb un cos de lletra més gran, que és «La representació del “Canigó á Figueres”». Al mig del text, hi ha una fotografia dels organitzadors de la festa, Candal, Rius, Sánchez i Josep i Jordi Montsalvatge. I, a continuació, trobem la crònica, signada per Carles Costa i que ocupa dues planes, en què s'explica encara més l'origen de l'anomenat *Teatre de Natura*.

A la segona pàgina, encara que segueix l'escrit, hi ha tres imatges horitzontals, totes de Figueres. La pàgina tres es titula «Recorts d'en Verdaguer» i és un text escrit per Pompeu Gener sobre com va conèixer el poeta de Folgueroles. També es lamenta que Verdaguer no hagués tingut gaires recursos econòmics, perquè això li va tancar les portes de la universitat, que «hauria fet d'ell un gran poeta panteista i un escriptor profund [...] Això féu que comencés heroic i acabés místic». A continuació, hi ha una petita biografia de Castelbon de Beauhostes. Signat per P. de F., l'article parla de la importància d'aquest personatge, perquè fou l'inventor dels

espectacles a l'aire lliure que per primera vegada van tenir lloc l'any 1898 a Besiers.<sup>445</sup> També es diu que va ser vicecònsul d'Espanya durant 15 anys.

A la pàgina 4 hi ha la fotografia apaïxada del monestir de Sant Martí del Canigó amb un aplec. Després, hi ha un títol centrat i en majúscules: «CANIGÓ» i al costat esquerre, «L'aplech / Le Pélerinage». És curiós que a la pàgina 4 es reproduïen les estrofes, d'aquest mateix cant, 24, 25, 26, 27, 28 amb la corresponent traducció francesa a sota de cada grup de versos, en prosa i gairebé literal, amb algunes addicions per fer entendre més bé el poema al lector francès. A aquesta última plana el text és a la part inferior, i a la superior hi ha un dibuix de Gentil a Sant Martí del Canigó.

La pàgina 6 ja parla del cant III, «L'Encís» («L'enchantement»), un fragment del qual apareix a l'escena III del segon acte. A la part superior, hi ha un dibuix de les fades que envolten el cos de Gentil, estirat, i li agafen l'espasa. Una el mira més que totes, que deu ser Flordeneu. En aquest cas es reproduïen, amb la seva corresponent traducció al francès, les vuit primeres estrofes del cant, sense esmentar qui és l'autor de les traduccions franceses. La pàgina següent està dedicada a l'adaptador de l'obra a l'escena, «Josep Carner, Poeta», text escrit per Guerau de Llofst que exalta la figura de l'escriptor i la seva passió per la poesia. Al costat del text, hi ha la imatge de Carner i a sota, una nota autògrafa signada per ell mateix. Les pàgines 8 i 9 porten per títol «Reproducció de las fotografias que han servit per a montar el decorat del poema». A la pàgina 10 hi ha un escrit sobre Jaume Pahissa, fet per J. Borrás de Palau, del qual, entre d'altres coses diu: «Grandiós és l'horitzó davant del qual pot desenvolupar-se el valent músic.» A la part dreta de la pàgina, ocupant-la tota, hi ha un dibuix del compositor, fet per RETT amb la vareta de director i a la mà esquerra la partitura de *Canigó*. A la part esquerra, trobem una fotografia del jove músic i un fragment d'una partitura de l'obra, concretament «muntanyes del Canigó, fresques són i regalades...». La pàgina onzena està dedicada a Adrià Gual, encapçalada per aquest títol «En Gual, / Mestre d'escena». A sota, hi ha, centrada, una imatge del dramaturg i després un text, que dura dues pàgines, de

---

<sup>445</sup> Per a més informació sobre els espectacles de Besiers i de Castelbon de Beauhostes, consulteu [En línia]. Disponible a: <<http://cpa34.midiblogs.com/archive/2007/12/10/beziers-theatre-aux-arenes.html>>. [Consulta: 17 de febrer de 2012].

J. Morató, en què compara els teatres de natura dels mitjorns francesos amb els Jocs Florals catalans i «les arenes regades sovint per la sang de persones i bèsties, s'ennobleixen per unes hores amb les creacions de l'art, que purifiquen l'ambient del tuf de carnatge». Continua dient: «I la major satisfacció per a vosaltres, haurà estat encara la tria dels prestigis que us ajuden a realitzar l'obra». A sota de la signatura de l'autor, hi ha una fotografia d'un assaig de *Canigó* al Teatre Català.

Les pàgines 13 i 14 estan dedicades a «Els escenògrafos / Moragas<sup>446</sup> & Alarma».<sup>447</sup> A sota d'aquest títol hi ha una fotografia de cadascú amb el nom al peu i, una altra imatge, en aquest cas de «l'estudi d'en Moragas & Alarma tot pintant el decorat del poema "Canigó"». A la pàgina següent, la 14, hi ha dues imatges, l'una de «l'esquelet de l'escenari: un assaig dels comparses» i l'altra del «bocet de la decoració d'en Moragas & Alarma». A sota, trobem dues caricatures dels dos escenògrafs, i a la part inferior «el mestre Puig assajant la part musical del poema» amb tots els cantants.

La penúltima es titula «El poeta mossen / Jacinto Verdaguer», i conté un text escrit per Eduard Marquina, en què exalta el treball de Verdaguer, el compara amb els literats més grans de tots els temps i al final de tot arriba a una conclusió: «De poetes com ell es necessiten segles per fer-ne i més segles encara per oblidar-los».

A l'última pàgina hi ha les fotografies d'«artistes / que prenen part / en la representació / del poema / CANIGÓ». I, finalment, a la contracoberta hi ha, a la part esquerra, un anunci en què informa que a les Arenes de Barcelona el dia 19 de juny a les 4 de la tarda se celebrarà una representació de *Canigó*, amb tots els protagonistes que hem anat anomenant.

#### III.3.2.4 El *Teatre de Natura* a través de l'Epistolari d'Adrià Gual

L'Epistolari d'Adrià Gual, inèdit i conservat al Fons Sedó de la Biblioteca de l'Institut del Teatre, consta de cinc volums i tres més d'apèndixs.<sup>448</sup> Cada tom està ordenat alfabèticament segons els corresponents, però no pas cronològicament. Al

---

<sup>446</sup> Miquel Moragas i Ricart (Barcelona, 1840 - 1916). Pintor i escenògraf. Era oncle de Salvador Alarma.

<sup>447</sup> Salvador Alarma i Tastàs. Decorador i escenògraf.

<sup>448</sup> Agraïm l'amabilitat amb què el personal de la Biblioteca ens va atendre.

principi de tot hi ha una mena de resum amb el nom de l'autor en qüestió, trets biogràfics més destacats, com ara l'any de naixement i el de defunció i, finalment, la indicació del número de foli. Aquesta descripció serveix per als primers cinc volums, però no pas per als apèndixs, que funcionen de manera diferent. En aquest cas, el llistat és més exhaustiu, ja que hi ha el nom de l'autor, la data de l'epístola, el número de registre, el tipus de document (amb l'indicació de si està mecanografiat o és autògraf) i la pàgina on es pot trobar. D'aquesta manera, doncs, encara que també estiguin organitzats alfabèticament, si es vol consultar un any en concret, si es té la llista al principi del volum és més còmode.

Pel que fa al *Teatre de Natura*, trobem una carta circular destinada als directors dels diaris en què informaven de l'espectacle, per fer-ne difusió i quatre missives de Jordi Montsalvatge, un dels organitzadors de la representació de *Canigó*, però sorprenentment cap de Josep Carner, ni de Salvador Alarma o Miquel Moragas. Fins al volum número tres no hi ha cap referència a l'espectacle *Canigó* i la primera que hi ha és la carta circular de què hem parlat anteriorment. El text, datat de 31 de març de 1910 i signat per LA EMPRESA, diu:

Sr. Director de .....

Distingit senyor: Associats alguns elements figuerenchs i guiant nostre propòsit un fi purament artístich, varem acordar que, durant les FIRES I FESTES DE LA SANTA CREU, es representés en nostres arenes el poema "CANIGÓ" del immortal Mossén Jacinto Verdaguer, adaptació escènica-literaria de D. Joseph Carner, música de D. Jaume Pahissa, decorats dels Srs. Moragas i Alarma, direcció general de D. Adrià Gual, i prenent a son càrrech la interpretació dels personatges, notables artistes de cant i declamació, col·laborant ab ella la orquestra complerta del Gran Teatre del Liceo de Barcelona, gran massa coral i cos de ball del mateix teatre.

Aquests elements, constituïts en empresa artística, se complaühen notificantli el seu propòsit i esperen trobar el més decidit i ferm apoi en el poeriódich de sa digna direcció, per quina distinció desde are li anticipen les més sinceres mercès.

A son degut temps tindrem el gust de remètreli la invitació pera l'espectacle —primer d'aquesta índole qu'es dona a Espanya— i per quants detalls del mateix li siguin necessaris, pot dirigirse al Sr. Gual, qui els hi facilitarà de bon grat.

Aquesta ocasió ens es plaent pera oferirnos de vosté atents segurs servidors q.  
S. m. b.<sup>449</sup>

A continuació, trobem les epístoles de Jordi Montsalvatge a Adrià Gual. La primera que trobem és datada del dia 4 d'abril de 1910, la segona és d'una setmana

---

<sup>449</sup> *Epistolari Adrià Gual*, vol III, n. 12.184 II.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

més tard, per tant, el dia 10, la tercera del 17 i l'última d'una mica més de dos anys després, el 22 d'abril de 1912. El que tenen en comú és que totes són escrites des de Figueres.

Hijos de Jorge Monsalvatje  
Banqueros  
Olot – Gerona – Figueras  
Telegramas  
Monsalvatje

Figueras 4 de abril de 1910  
Fecha de su anterior..... fecha de su última

Sr. D. Adria Gual  
Barcelona

Muy Sr. nuestro:

Estimat amich: Li confirmo la meva d'ahir. Per avensar temps li faig envio de fondos ab un chech cárrech Garriga de Ptas. 3000” que li carrego en compte.

No he rebut encare res. Penso tenirho tot plegat demá.

Res mes per avuy de vотре af amich y s. s. q. b. s. m.

*Monsalvatje*

La segona carta és datada amb menys d'una setmana de diferència:

Figueras 10 abril 1910

Sr. D. Adriá Gual  
Barcelona

Estimat amich. Tinch las sevas 2 ultimas. Repeteixo el *cartell* continua ab *succés*. Es una preciositat y m'encanta y lo més estrany, no'm cansa ni fatiga el mirarlo. Hi ha persona que si pasa mitxa hora seguida, és hermós. Ja'n tinch un de retallat (el dibuix) y posat ab vidre ab una bagueta blanca. S'está fent per un literat un article sobre el cartell. Ja'l veurá.

He comensat aquesta á casa y la segueixo al café ahont he rebut la carta d'en Torelló del Liceo, cual carta ja deu tenir en son poder.

Suposem qu'aixó que ha fet en Torelló será per haber preferit la combinació que oferia en Mur, á la presentada per ell. Es de creurer que al rebre voste aquesta ja s'haurá vist ab en Torelló.

Ens seria molt violent tenir que suspendre l'envio de prospectes y encara més tenir que fer una rectificació á la prensa, diguent que no será l'orquestra del Liceo, aixís es que sols vosté desde aquí pot solucionarho y veure un arreglo ab aquet senyor si es que verdaderament no está contractata l'orquestra del Liceo; la questió es qu'aixó no sigui unas dificultats grossas.

Al preguntar a n'en Lloguer si l'orquestra que feya en Mur era la mateixa del Liceo vai dir que si, que tots dos les erem y que sols diferia en el modo de presentar l'oferta d'un y l'altre, resultan unas 300 pesetas mes barats en Mur.

El telegrama que posaré demá matí á n'en Torello diu “Recibido su carta. Nuestro director artístico Sr. Gual se verá con V. motivo carta Empresa Canigó”.

Si li es posible posá un telegrama ab la resolució d'aquest asunto y digui si's pot dir ja "*Orquesta del Liceo*" dons entench que tenim de suspendre l'envio de prospectes hasta la resolució d'aquest asunto.

Si el motllo del prospectes en catalá no está desfet seria convenient seguir la tirada á 10.000 més dels que habíam quedat.

¿Els francesos cuant vindran?

No he rebut encare els cartells que'm diu suposo arribaran demá.

Es probable que dimars vingui en Rius ab l'express del vespre. Estará al Hotel de Inglaterra.

Li escriuré estensament sobre una ilustració (numero únich) que's publicarà á Barcelona á fi de mes. Crech que deu estar enterat de la cosa. Potser això'm farà venir un dia á ultims de setmana.

Demá se comensa el montafil del escenari y Taulóns del plafó del fondo.

Esperém ab ansia resiliució asunto Torello.

De vostre afm amich.

*J. Montsalvatje*<sup>450</sup>

Per tant, amb aquesta missiva es veu, d'una banda, la implicació dels germans Montsalvatge amb tot l'espectacle i també que l'interlocutor fou Adrià Gual.

Figueras 17 Abril 1910<sup>451</sup>

Amich Sr. Gual: Tinch la seva última y'm satisfan las noticias que'm dona de l'Alarma. En Rius me diu lo mateix y molt diferent de com m'ho havien contat. M'ha dit també en Rius qu'els trajos eran hermosos y de gran afecte. Aixís mateix ve content d'un coro que va sentir dirigit per en Puig.

¡Den Pahisa no'n puch sapiguer ni una paraula. Ja penso qu'esta molt enfaynat per així pero si's necessitan músichs d'aquí cal que m'envii papers.

Ahir va venir el Sr. de la Revista. El Plans ens sembla be. De lo del *cartell* (ja havia vist jo antes á n'en Rius) ne va parlar molt superficialment, de modo qu'apesar d'aquella autorisació m'ho pot arreglar á son gust.

Jo de fer una reducció del Cartell me sembla bé, pero crech qu'es compatible aixó ab qu'es publiqui á la Revista. Aixó, repeteixo vist desde aquí, are queda vosté en llibertat.

El de las postals sembla que té algun dupte de que altres ne fessim. Intentava privar d'entrar maquinas fotograficas y li vaig dir que aixó era imposible. Ja veurém que decidirá.

L'Agustí tan fresquet com sempre. Si'l veu penso que lo millor es donarli expresións.

La propaganda va en gran augment y treballa tot lo dia. Demá van dos á Fransa á comensarla.

Imposible d'haberi mes entusiasme. Si'm sobran cartells y prospectes em penso els hi remetré per fer més propaganda á Barcelona.

Are recordo una cosa que no habia pensat a dirli. Els hermanos francesos d'aquí que tenen 2 ó 300 alumnos tots francesos van demanarme prospectes per enviar á las familias. Hi tenian molt empenyo. Els hi envio y'm contestan qu'es

<sup>450</sup> *Epistolari Adrià Gual*, vol III, n. 12.184 IV.

<sup>451</sup> A la part esquerra del paper hi ha el logotip de l'«Empresa Canigó», del qual s'ha parlat anteriorment.



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

impossible enviarlos per quant diu “*Femme de joie*” lo cual han entés ells *puta*. Demá’ls demanaré’ls prospectes, els en daré de catalans. Diguim si es que *Femme de joie* té alguna altra acepció en francés.

L’asunto Torelló ha traspuhat aquí. Avuy he vist una carta d’un músich del Liceo que diu encare que ell no está contractat y posa duptes. Cal tapar aixó d’un cop perque’l mitx de tot tenim enemichs, y mes qu enemichs, envejosos y punxant per tots costats. Dihuent qu explotem á Mossen Cinto y que fem el Chantecler «*que rasquin si’ls pica*»

Sens altre, y en espera de novas es a vostre afm amich y afm.

Montsalvatje

I finalment:

Jorge Montsalvatje  
Funquera, 12, 1º  
Figueras

22 d’abril de 1912

Sr. Adria Gual  
Madrid

Molt estimart amich; Abans tot permetim felicitarlo per lo seu triomf a la *Villa y Corte* y pels elogis que la premsa li prodigia, y els quals estich segur son ben merescuts. Cregui que tinch una bona alegria cada exit de las sevas obras.

Permetim qu’en nom dels amichs del Canigó el molesti un poch. Tractém de vendre tot lo que tenim, pero francament no trobém qui.

Are que vosté es a Madrid no tindria medi de poder enquirirho a algú? Li advertexo que de pretensions no’n tenim cap, y el preu á que ho dariam seria parlant clar *reventat* (aixó pel seu govern.)

Crech qu’are es una bona ocasió de tantaijar algú á Madrid. Ja sab que tenim una decoracio y mitxa del Canigó – l’Arlesiana – una caixa de llibres, postals, arguments y propaganda y la música. Ho vendríem tot.

Li estimaré per satisfacció dels meus companys me posi dos rallas diguentme la seva opinió ¿Que li sembla, es posible la venta?

El saluda afectuosament y l’abrassa el seu amic

JORDI<sup>452</sup>

#### III.3.2.5 L’adaptació de Josep Carner<sup>453</sup>

El Noucentisme va propagar, segons Josep M. de Sagarra, «un clima de desafecte i oblit» cap al poeta Verdaguer. Per dues raons: la primera, la lògica evolució estètica, ja que creien que l’obra de Verdaguer era massa antiquada per continuar-la aleshores. I, en segon lloc, es volien desmarcar dels corrents literaris del

---

<sup>452</sup> *Epistolari Adrià Gual*, apèndix àlbum 7, n. 14.220.

<sup>453</sup> Atès que aquesta tesi doctoral té un enfocament més literari que no pas musical o dramaturgic, es creu necessari de dedicar bona part del capítol a l’adaptació literària de Josep Carner, als motius que el van emprendre a dur a terme el llibret de l’espectacle i a l’anàlisi textual de l’adaptació.

Vuit-cents i dels Jocs Florals.<sup>454</sup> El que passava, però, és que molts dels literats que formaven part del Noucentisme, entre els quals hi havia uns joves Josep Carner o Guerau de Liost, havien començat a tastar la literatura amb els clàssics de la Renaixença. Aquest, doncs, era un problema, perquè per a ells s'havia de combatre el gènere antiquat i manllevant una frase de Josep M. de Sagarra, que extraiem d'Isidor Cònsul,<sup>455</sup> «[Verdaguer era] com un moble vell i mutilat que se situa a les golfes i del qual hom no en vol sentir a parlar»,<sup>456</sup> tot i que és evident, com també ho remarca Albert Manent, que Verdaguer i Maragall encara eren grans escriptors referents de la literatura catalana. I, per fer-se un nom dins de la intel·lectualitat de l'època, havia de servir-se de l'herència d'aquests dos mestres. Segons Manent, «la llengua de Carner esdevingué impol·luta i plenament “ciutadana”, venia feta a mida per al Noucentisme»,<sup>457</sup> que cercava canvis. Malgrat aquestes afirmacions, cal explicar que Francesc Matheu, contemporani de Verdaguer, des del magazín que dirigia, *Il·lustració Catalana*, va fer una defensa aferrissada del poeta de Folguerolles i va editar, a partir de l'any 1913 i fins a 1925, les *Obres Completes de Mn. Jacint Verdaguer*, en l'anomenada «edició popular».

#### **a) Verdaguer vist per Carner**

Des que era petit, Carner havia crescut llegint de poemes de Verdaguer, sobretot influït per la seva mare. No obstant això, com a conseqüència del canvi de segle i el pes que del Noucentisme en aquells moments, sembla que el poeta va separar-se de l'obra verdagueriana. Albert Manent, un dels grans estudiosos de Carner, apunta que un dels motius que van motivar aquest «menyspreu» literari cap a Verdaguer podria ser perquè de jove va conèixer el poeta folguerolenc en els temps més difícils de la seva vida, i això el marcà.<sup>458</sup> A l'article de Jaume Aulet, publicat a

---

<sup>454</sup> En trobareu més detalls a l'estudi d'Isidor Cònsul *Jacint Verdaguer: Història, Crítica i poesia*, op. cit., p. 101-103.

<sup>455</sup> *Ibidem*.

<sup>456</sup> *Verdaguer poeta de Catalunya*, op. cit., p. 97.

<sup>457</sup> MANENT, Albert. *Josep Carner i el noucentisme: vida, obra i llegenda*. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 110.

<sup>458</sup> Per a més informació sobre aquest afer, vegeu op. cit. supra, p. 109-114.

L'*Anuari Verdaguer 1995-1996*,<sup>459</sup> es parla de la conferència que els dies 28 de gener i 4 de febrer de 1903, Josep Carner pronuncià a l'Acadèmia de la Llengua de la Congregació mariana dels jesuïtes de Barcelona sobre el poeta folguerolenc, titulada *Lloch secundari qu-ocupa Mossèn Cinto entre-ls poetes catalans*. Només pel títol ja ens adonem que la voluntat de Carner era d'arraconar Verdaguer, com «el moble vell i mutilat», del qual parlava Sagarra. Evidentment, aquest fou l'objectiu del jove poeta: deixar la poesia vuitcentista i jocfloralasca al lloc que creia que li corresponia, o sia, al passat i permetre que les noves tendències afloressin sense sentiment de mala consciència per girar l'esquena al gran poeta Verdaguer. Malgrat això, també es «queixa de la inexistència d'una crítica literària com cal.»<sup>460</sup> I Aulet hi afegeix: «En el fons l'està reivindicant i, implícitament, està posant en qüestió el fonament moral dels mètodes dels seus companys i la manca d'una lectura mínimament seriosa i aprofundida de l'obra de Verdaguer.»<sup>461</sup> Carner, però, retreu a Verdaguer que no va saber aprofitar tots els viatges que va fer, el gran talent que tenia, la bona acceptació del públic, la gran cultura literària que posseïa i

acaba creant una obra plena de defectes, la qual cosa és ben palpable en tres dels seus llibres principals: «*L'Atlàntida* és de forma bastant fluixa y pesada; los *Idilis y cants místichs* no s poden posar al costat de les paràfrases de St. Joan de la Creu y M. Cinto s'inspirà per algun d'ells en poetes castellans de la decadència; en lo *Canigó* s'hi nota l'influx de la retòrica, havent-hi metres de totes classes y havent-hi caigudes molt lamentables».<sup>462</sup>

Després d'aquesta visió negativa, explica que hi ha altres escriptors que són millors i en fa la llista: Àngel Guimerà, Joan Maragall, Miquel Costa i Llobera i Anicet de Pagès i de Puig. I remarca que aquests no podien viure de l'escriptura com ho va fer Verdaguer.<sup>463</sup> Ultra això, assegura que «la figura de M. Cinto s'ha exagerat perquè lo poble se deixà enlluernar per l'extraordinari espectacle qu oferí son

---

<sup>459</sup> «La mort de Jacint Verdaguer vista per Josep Carner i Jaume Bofill i Mates des de la Congregació Mariana dels Jesuïtes de Barcelona», op. cit., p. 389-399. Vegeu també l'apartat II.3.1 «Valoracions crítiques en articles i obres a Barcelona», d'aquest mateix treball.

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 394.

<sup>461</sup> *Ibidem*.

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 394.

<sup>463</sup> Noti's que Verdaguer no vivia de l'escriptura, sinó del seu ofici de capellà domèstic dels marquesos de Comillas. Sobre aquesta qüestió vegeu PINYOL, Ramon; VILARDELL, Laura. «L'escriptor i el sacerdot Jacint Verdaguer en el marc de l'església barcelonina del seu temps». Dins: *Verdaguer reavaluat. El Fons de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona*, op. cit., p. 9-34.

enterro». Durant la seva conferència, Carner també va explicar tres aspectes «negatius» de la poesia de Verdaguer: el primer, el llenguatge, «quan precisaba més tirar-se cap al francès, ell se tirà al castella», però, tal com ressenya Aulet, aquest primer argument no està exemplificat. El segon és sobre els models literaris:

Com a psicòlech, M. Cinto no 's distingí en gran manera; se quedà sent un romàntich qu imitava a Lamartine sens atrevir-se a remontar-se fins a Sakspeare [sic] y Goethe com si 's considerés impotent devant d'aquells grans psicòlechs.<sup>464</sup>

Així, doncs, sembla que per a Carner els referents importants eren els clàssics i no pas els de la seva època, que serien els que va prendre «erròniament» Verdaguer. I en tercer lloc, el sentiment de pàtria del poeta folguerolenc:

Aixís com tots los poetes catalans s'han sentit portats a cantar a la Pàtria sens recels ni temensas, M. Cinto, per por de ser titllat de separatista, no s'atreveix may a cantar a Catalunya sola.<sup>465</sup>

Aquesta sessió va propiciar força debat, sobretot per part de Benet de Pomés, president de de l'Acadèmia de la Llengua Catalana, que va replicar durant una sessió i mitja les tesis defensades per Josep Carner.<sup>466</sup> Aulet explica que Carner va «rebatre un per un els arguments dels seus litigants i en especial els de Pomés». Com a última consideració, Aulet subratlla, com també ho fa Isidor Cònsul (1986) que la sèrie d'articles *De l'acció dels poetes a Catalunya* (1908), va suposar, segons aquest últim «el primer esforç de restablir i rehabilitar Verdaguer». L'estudi de Carner elogia Verdaguer, però també en presenta alguna discrepància, fins i tot diu que «darrera de la poesia verdagueriana hi ha l'esperit català», frase totalment distant del tercer argument de la conferència *Lloch secundari qu-ocupa Mossèn Cinto entre-ls poetes catalans*, que hem citat anteriorment. I, si bé «abandona el discurs provocatiu i extremadament crític», també en destaca «defectes»: «les mancances quan intenta culminar la seva obra o el perill de caure en la carrincloneria».<sup>467</sup>

---

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 395-396.

<sup>466</sup> Per a una explicació més detallada de l'exposició de Benet de Pomés, vegeu AULET, op. cit, p. 396.

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 397.

Malgrat això, el clima «de desafecte i oblit» cap al poeta Verdaguer va tornar amb prou força l'any 1915.<sup>468</sup> El que havia de suposar, el 1908, una mena de reconciliació amb el poeta, va quedar diluït pel grup de joves noucentistes que formaven part de la redacció de *La Revista*, el fundador i director de la qual era Josep M. López-Picó. No es va tractar en cap moment de la figura del gran poeta del Vuitcents i, segons Cònsul «només en un treball d'Emili Vallès, *Apologia de la llengua catalana*, es parla circumstancialment de Mossèn Cinto, comparant-lo amb Dant, per allò que tenen ambdós d'ésser iniciadors d'una llengua».<sup>469</sup> No obstant això, el que és ben cert és que al pròleg de la segona edició de *Els fruits saborosos* (1928) Carner en va reconèixer el mestratge, a més de fer una ressenya elogiosa de la *Miscel·lània Verdaguer*, de París (1946) a la *Revista de Catalunya*.

#### **b) Els motius de l'adaptació de Josep Carner**

Després del que diu Albert Manent a *Josep Carner i el Noucentisme*, donaríem per bo que un dels motius pels quals Carner va adaptar el poema èpic va ser per la temàtica, medieval i cavalleresca, no pas pels mateixos propòsits dels entusiastes figuerencs, que actuaven motivats per la recuperació de la figura de Verdaguer mitjançant una de les obres més celebrades de l'autor folguerolenc. Segons Manent, l'adaptació és pulcra i barreja el to del segle XIX «noblement retòric, d'un medievalisme romàntic»<sup>470</sup> amb «l'halo del segle XX, amb una llengua pura i un to joïós, àgil, del qui ha rebut els carismes noucentistes».<sup>471</sup> La combinació d'aquests dos estils aparentment tan diferents donaren com a resultat una adaptació basada sobretot en els versos de Carner —o Gual— (que representaven un 70%), amb l'argument de fons d'una part de l'obra verdagueriana, sobretot de la història d'amor entre Gentil i Flordeneu/Griselda.

A l'hora de cercar l'origen pel qual Carner adapta *Canigó* a l'escenari, hi ha dues interpretacions diferents: Adrià Gual constata que va ser ell mateix qui ho va demanar a Carner, d'aquesta manera: «Degudament plantejat l'episodi, servint-me en

---

<sup>468</sup> Per a més informació sobre la consideració dels noucentistes per Verdaguer, vegeu CÒNSUL, op. cit., p. 101-115.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>470</sup> Op. cit., p. 127.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

tot el que fos possible dels textos originals, vaig oferir-ne el sargit literari a Josep Carner». <sup>472</sup> En aquesta versió, doncs, sembla evident que va ser el mateix Gual qui va fer una preselecció dels textos i, doncs, que Carner només havia d'embastar-los tots perquè quedés un conjunt ben arrodonit. D'aquesta lectura, no sembla que sigui coherent el fet que un 70% dels versos siguin de Carner, si Gual ja havia triat els textos prèviament. Així, doncs, diríem que el dramaturg que, recordem-ho, era també escriptor, hauria volgut tenir un afany d'intervencionisme en el text més gran que el de l'adaptador, Josep Carner.

Albert Manent, però, té una altra explicació i és que féu l'adaptació «per indicació d'uns “entusiastes figuerencs”», d'acord amb el que ja s'ha dit més amunt <sup>473</sup> i també dóna notícia que «l'espectacle fou escenificat pel mateix Carner, la música era del mestre Jaume Pahissa i Adrià Gual hi intervingué de manera pràctica, a més de dibuixar-ne el cartell.» Aquesta versió dels fets tampoc concorda amb la de Gual ni amb els programes de mà, ja que allà es diu que Carner «ha fet una adaptació dramàtica del poema *Canigó*» i Gual «la direcció artística». En tot cas, en cap moment surt el dramaturg com a preseleccionador dels textos. Cal constatar que a l'*Epistolari Adrià Gual*, que es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, no hi ha cap carta de Carner que faci esment de la representació de *Canigó*. Per tant, de moment, l'origen de la vinculació del noucentista a l'obra de Verdaguer, encara és un misteri. Cal, però, en aquest moment, remetre el lector a l'apartat III.3.2.3, «L'adaptació literària del poema per ser representat», concretament a l'apartat a), perquè hi ha una afirmació reveladora de Carner, en la qual reconeix, com ja hem vist, que no és autor de gaire ratlles de l'adaptació. D'aquesta manera, doncs, sembla que podria donar la raó a Gual, tot i que el treball de Carner és força considerable.

### **c) Descripció formal del llibret**

Segons el colofó del llibre, l'adaptació musical de *Canigó* feta per Josep Carner es va acabar d'estampar a la Impremta de Josep Agustí de Barcelona el dia 20 d'abril de 1910, per tant, tretze dies abans de l'estrena prevista a Figueres, programada pel

---

<sup>472</sup> Vegeu op. cit, p. 250.

<sup>473</sup> *Ibidem*.

dia 3 de maig. Porta el títol *Canigó* i a la coberta hi ha el nom de «Jacinto Verdaguer», amb lletres de color carabassa, al mig el títol en majúscula i negreta, del mateix to i a sota en versaletes però amb un cos molt més reduït i de color verd «Adaptació a la escena en tres actes // d'en // Josep Carner». El nom del poeta és escrit en negreta, amb mida més gran i de color carabassa. A sota, hi ha una mena de cercle i més avall «JOSEP AGUSTÍ, Editor. —BARCELONA», també del mateix color. Es tracta d'un volum de 80 pàgines, de mides 18x7 cm i enquadrant en rústica. Tot el text esmentat anteriorment està emmarcat dins d'un dibuix d'Adrià Gual, que consta, a la part superior, de la figura d'una persona amb els cabells llargs, la boca oberta i els ulls amb una expressió trista. A banda i banda de la imatge, hi ha unes sanefes que arriben fins als extrems, simètriques, que consisteixen en una mena de fulles amb uns llaços que sobresurten i unes fruites, que es deixen caure i arriben fins a gairebé el títol del volum. A la fi, es converteixen en una línia de color verd, que arriba fins a la part inferior de la coberta, on hi ha un altre dibuix: a les parts dreta i esquerra, unes fulles llargues, com si fossin d'eucaliptus amb uns punts molt petits, com si volguessin semblar els fruits. I, a la part central, una creu patent o *creu pàtea*, amb els braços acabats en corba convexa. La «Creu patent allisada i arrodonida» és de color blanc amb els contorns verds i és força evident que es va realitzar a mà alçada, perquè no és pas ben simètrica. Conté un cercle que l'envolta, amb uns quadrats molt petits a l'interior fins a arribar a la creu i a fora del cercle l'emmarca una circumferència amb el fons blanc i els contorns verds. A la part esquerra del dibuix, hi podem llegir el nom del dibuixant, «Adrià Gual».

La primera pàgina del llibre és en blanc i a la part central del recto de la segona hi ha «CANIGÓ / Poema heròic» (la primera, evidentment, és molt més gran que les altres). Al verso, hi ha una fotografia de Jacint Verdaguer, amb un marc de color negre i, a sota, la seva signatura. A la pàgina següent trobem la portada, amb el nom del poeta de Folgueroles a la part superior del recto, més endavant una línia divisòria i a continuació el títol del poema amb un cos de lletra molt més gran i en negreta. Seguidament, en versaletes, «Adaptació a la escena, en tres actes // d'En // Josep Carner», aquest últim nom en un cos de lletra superior. A la línia següent, «(MÚSICA D'EN JAUME PAHISSA)». Més endavant, hi ha el dibuix d'una flor, que

serveix com a línia divisòria i encara, com a peu de pàgina, «BARCELONA», amb una altra línia separadora, «LLIBRERÍA CIENTÍFIC – LITERARIA // DE // JOSEP AGUSTÍ // ELISABETS, 4». A la part central del verso d'aquesta mateixa plana hi ha l'advertiment «Es propietat del editor. / Queda fet el dipòsit / que marca la Lley.» I a la part inferior, després d'una línia, «Eduard Albacar, impressor.— Valencia, 200».

Al recto de la pàgina següent, hi ha tots els noms dels personatges que hi apareixen, repartits en dues columnes i després d'això una mena de cargol que separa els personatges de la nota que hi ha al final de la pàgina i que diu «NOTA.— Els versos impresos en cursiva son de M. J. Verdaguer.». Al verso de la plana no hi ha res i al recto de la següent comencen el primer acte i la primera escena. Els dos altres actes estan presentats amb un full on, centrat al mig de la pàgina, hi ha el títol «acte segon» o «acte tercer», a diferència del primer, que comença directament.

### III.3.2.6 Anàlisi de l'adaptació

En aquest apartat s'analitza l'obra des d'un punt de vista estructural i de contingut, però no entrarem a estudiar de manera detallada tota l'adaptació feta per a l'escena, ja que seria un treball independent massa extens i s'escaparia dels objectius plantejats en la tesi. Per això, se'n traçarà una aproximació força sumària.

Ja s'ha esmentat que l'adaptació de *Canigó* barreja versos de Verdaguer (presentats en cursiva) i versos de Josep Carner, que són la majoria. De fet, dels 1.535 versos que hi ha en total, els del poeta de Folgueroles són 541, per tant, representen un 35,24% del total. Heus-ne aquí el detall en forma de taula:

Adaptació de Carner	Original de Verdaguer (la referència de pàgina remet a TO)
<b>Acte 1</b>	
Escena II, p. 21-22	Cant IV «Lo Pirineu» (274)
Escena II, p. 27	Cant I «L'aplec» (249)
Escena II, p. 28	Cant I «L'aplec» (251 i també 252)
Escena II, p. 29-30	Cant I «L'aplec» (252 i 253, Lo ram Santjoanenc)
Escena II, p. 32	Cant I «L'aplec» (254)
Escena II, p. 33	Cant I «L'aplec» (255)
Escena II, p. 34	Cant XII «La Creu de Canigó» (386)
<b>Acte 2</b>	
Escena II, p. 41-42	Cant II «Flordeneu» (256 i 257)



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

Escena III, p. 44	Cant II «Flordeneu» (260)
Escena III, p. 45	Cant II «Flordeneu» (260 i 262)
Escena III, p. 46	Cant V «Tallaferro» (288)
Escena III, p. 48	Cant VI «Nuviatge» (303)
Escena III, p. 49	Cant VI «Nuviatge» (305 i 307)
Escena III, p. 50	Cant VI «Nuviatge» (307, 308) i Cant VII «Desencantament» (323)
Escena III, p. 51	Cant VII «Desencantament» (323 i 324)
Escena III, p. 52	Cant III «L'encís» (267)
Escena IV, p. 53-54	Cant V «Tallaferro» (291)
Escena V, p. 56	Cant XII «La Creu de Canigó» (371)
Escena V, p. 57	Cant XII «La Creu de Canigó» (370)
<b>Acte 3</b>	
Escena II, p. 62	Cant IX «L'enterro» (337)
Escena II, p. 63	Cant XI «Oliba» (362)
Escena II, p. 64	Cant XI «Oliba» (361)
Escena III, p. 66	Cant VIII «La fossa del gegant» (333)
Escena III, p. 67	Cant VIII «La fossa del gegant» (334 i 335)
Escena IV, p. 70	Cant VII «Desencantament» (327)
Escena IV, p. 71	Cant IX «L'enterro» (344)
Escena IV, p. 73-74	Cant XII «La Creu de Canigó» (384)
Escena IV, p. 75	Cant VII «Desencantament» (327, 328 i 329)
Escena IV, p. 76	Cant XI «Oliba» (361) i «Cant IX L'enterro» (345)
Escena IV, p. 77	Cant XI «Oliba» (363) i Cant XII «La Creu de Canigó» (385 i 386)
Escena IV, p. 78	Cant XII «La Creu de Canigó» (372, 379 i 380)
Escena IV, p. 79	Cant XII «La Creu de Canigó» (379 i 386)

Un cop vist l'esquema de la conservació dels versos verdaguerians i col·locats als cants corresponents, cal recollir, sumàriament, les diferències més notòries que trobem entre el poema original i l'adaptació de Carner. Val a dir, abans de començar, que és evident que moltes vegades el poeta barceloní va haver de transformar el narrador en personatge i aquesta tasca no sempre és reeixida.

El primer acte, llevat de dues excepcions, està totalment basat en el cant I, però els personatges d'un i altre lloc no són els mateixos. Per començar, a la primera escena apareix Griselda amb un cor de donzelles, que representa que són les seves companyes, mentre que al poema original simplement hi ha un esment a Griselda dient que va conèixer Gentil mentre aquesta collia gerds i maduixes, sense cap menció a les seves amigues. El relat de com es van conèixer, en la versió de Carner

també l'explica la mateixa pastora a les noies que l'acompanyen i diu que, a partir de llavors, es va enamorar de Gentil. A la segona escena surten l'escuder de Gentil i Griselda, que aquesta última està escoltant a fora de la capella com Gentil és armat cavaller i l'escuder li va explicant el procés. Al poema original, Griselda no parla, ni tampoc l'escuder, però sí que és cert que Gentil i Griselda es veuen quan hi ha l'aplec de l'ermitatge i se somriuen, però quan l'ermità ho veu demana que salvin Gentil d'aquella malvestat. Un cop és armat cavaller, comença l'escena III, en la qual surten de la capella Oliba, Tallaferro, Guifre, Gentil i uns quants cavallers. En aquest moment, l'escuder parla amb Gentil i li diu, com tots els altres, que ha d'estimar Déu i fer bondat. Tallaferro, el seu pare, li explica que és permès l'amor, però només si es porta un trofeu a casa, i al poema original el mateix personatge ordena que esborri la imatge de la noia, perquè si no ho fa passarà de cavaller a patge. A continuació, Carner fa una exaltació de Catalunya a través de Tallaferro, Oliba i Guifre.

A la quarta escena del primer acte hi ha l'escuder, Gentil, Griselda, el cor de donzelles i Tallaferro. Primer parla l'escuder, que fa de narrador, i alerta que s'acosten les noies. Gentil parla amb aquest i li confessa que està enamorat de Griselda. Quan per fi la veu li confessa el que sent per ella i la pastora li manifesta el seu temor que l'oblidi. Ell, però, li assegura que això no passarà. Les seves companyes han fet una corona de flors matinals a Griselda perquè la porti durant la sardana que fan els pastors, ja que és dia d'ermitatge, però ella diu que és millor que la porti Gentil. Tallaferro, que ha vist com es miraven i es parlaven diu a son fill: «què té a veure amb tu eixa pastora?» i Gentil li respon «Oh, pare meu (–Pare – respon–) és de mon cor senyora». A l'escena VI (sembla que Carner es descuida la V) parla el cornamusaire, que explica la llegenda de lo ram santjoanenc. Un fallaire, però, s'enfada per l'argument de la llegenda, però el públic diu que parin de discutir, perquè l'escuder de Gentil ja ha arribat. A l'escena VII l'escuder informa tothom que els sarraïns són a la ciutat d'Elena i que els cavallers s'han de disposar a lluitar. Tallaferro anirà a Port-Vendres, però diu a Gentil que encara és massa jove per anar

amb ells. Al final de l'acte fan un cant de cavallers, que correspon al cor d'homes de paratge, del cant XII.<sup>474</sup>

L'acte segon no correspon només al cant II, sinó que més aviat és una barreja de diversos cants. A la primera escena hi ha un cor de pastors i un d'aquests explica que hi ha una persona que està sota els efectes d'un encanteri de les fades i Guifre, concentrant-se molt, intenta desfer-lo apel·lant a Déu. Finalment, el malalt se salva. El mateix comte adverteix del mal que fan les fades, que —diu— volen prendre l'esperit dels homes. En el poema original, aquest consell li fa l'escuder a Gentil, el qual diu que una persona de cada cent torna del món de les fades, per tant, que és molt perillós d'anar-hi. L'escena II comença amb Gentil i correspon ben bé al cant II, «Flordeneu», perquè diu «Mentre s'encén ferotgement la guerra, / tresco per les montanyes regalades.» Per tant, significa que mentre els seus companys cavallers s'estan jugant la vida contra els sarraïns, ell ha decidit pujar al mont de les fades. En aquest moment, en la versió de Carner, és quan surt l'escuder que torna a advertir-lo del mal de les fades. Noti's que en el cas de l'adaptació hi ha dues advertències, una per part de Guifre i l'altra per part de l'escuder, quan en Verdaguer només n'hi ha una, l'última. Gentil assegura que hi vol pujar, pel seu amor per Griselda, i malgrat que l'escuder l'intenta aturar, hi puja amb ell. Un cop a dalt, veu que Flordeneu és Griselda i l'escuder explica la història de Tallaferro amb l'espasa d'Otger, que correspon al cant V (en el cas de *Canigó* és el narrador qui explica aquesta història, no pas l'escuder). Gentil li diu que no l'entén i es gira cap a Flordeneu. L'escuder, veient que no li feien cas, s'adorm a l'herba. Flordeneu demana a les goges que cantin perquè Gentil estigui content, i les seves melodies corresponen al cant VI i entonen, primer, les goges, després una goja volant (Carner la bateja com Goja 1<sup>a</sup>), altra goja (Goja 2<sup>a</sup>), la goja de Mirmanda (Goja 3<sup>a</sup>), cor de goges fent la sardana (cor de goges), la goja de Galamús (Goja 1<sup>a</sup>), cor de goges i La de Banyoles (goja 2<sup>a</sup>). Gentil respon amb el «Cant de Gentil», del cant VII i Flordeneu li contesta amb un fragment del cant III, «L'encís» («Somia, Gentil, somia»). Quan acaba el parlament de la fada, Gentil comença a sospitar, perquè diu que els petons tenen gust de metzina i també li confessa: «ets igual i ets una altra, dona d'amors!». Aquí sembla

---

<sup>474</sup> TO, p. 386.

que Gentil s'adona que Flordeneu en realitat és un miratge de Griselda. L'escena IV comença amb el parlament d'un pastor que anuncia a Gentil que els sarraïns estan arribant i que son pare és mort, amb paraules de Verdaguer del cant V. Diu al pastor que ara mateix va a fer de cavaller i maleeix l'hora en què va pujar a dalt del Canigó. A l'escena V hi ha un diàleg entre Gentil i Guifre. Aquest últim puja a dalt de la muntanya per veure la plana rossellonesa quan, de sobte, troba Gentil, que, segons el poema verdaguerià, feia tres dies que no veia. Gentil, a la versió de Carner, li demana que el porti a la lluita, però ell, empès per la ràbia que li feia que fos a dalt de la muntanya amb les fades li diu: «amb ta fugida has trepitjat la pàtria / i la sang i la creul» i el mata. Flordeneu diu que marxin totes les fades perquè el seu palau s'atterra, text que correspon a un fragment del cor de goges del cant XII.

El tercer acte correspon als quatre últims cants del poema, des del IX fins al XII. A la primera escena surt un pastor que canta «Muntanyes del Canigó». A la segona, hi ha un diàleg entre Oliba i Guifre i aquest últim li confessa el seu crim. Oliba li respon: «Puig vius encar, ta culpa és perdonada / si t'agenolles copenjan-te el pit». Guifre demana perdó una vegada i una altra. En el poema verdaguerià es veu el penediment de Guifre, però no demana perdó explícitament. A l'Escena III entra un cor de cavallers donant les gràcies a Déu perquè han pogut guanyar els sarraïns. Després parla Tallaferro, que explica que han vingut per donar les gràcies a Déu per haver guanyat. Després, ell mateix pren versos del cant VIII per relatar la gran gesta. Oliba li diu que està content i Tallaferro li demana per Guifre. El seu germà li diu que a vegades després d'una victòria ve un ensurt i Tallaferro creu que qui s'ha mort és Guifre, però quan Oliba li diu que no és ell, son germà crida Gentil, Gentil! Aquí, al poema original Guifre li conta tot el que va passar, a excepció del seu crim.

Escena IV. L'escuder de Gentil i un altre servent duen el cadàver de Gentil (al poema només el duu l'escuder) i Tallaferro es lamenta. Oliba li respon dient que «tot ho esborra una llosa mortuòria». El pare de Gentil li treu l'estofa i exclama «l'han occit!». Demana on és el criminal i respon Guifre. Després, Oliba intenta posar-hi pau. Al cap d'una estona surt Griselda que, com explica Verdaguer, boja va cridant Gentil! Gentil! I ella creu que l'han mort el sarraïns. L'escuder reflexiona, amb paraules del cant VII, per exemple «què poden fer sinó plorar sos ulls?» Guifre

contesta amb un text també verdaguerià del cant XI i del cant IX per dir que farà un monestir i entre el sepulcre de Gentil i d'ella es farà una fossa per veure l'altre món. Catalunya es va fent més gran, segons Oliba i Tallaferró, paraules tretes del cor de monjos del cant XII. L'ermità també hi diu la seva, a través del cor de monjos i finalment hi ha un cor de fades, que correspon al cor de goges i un cor de guerrers, situats al cor final.

Con a conclusió, caldria dir que la trama argumental de l'adaptació per a l'escena de Carner passa per l'enamorament de Gentil i Griselda. També és cert que en moltes de les intervencions de Verdaguer, com que el discurs és directe i en el cas del poema canigonenc era el narrador qui explicava la història, es canvien alguns pronoms, per exemple «li fa record» per «me fa record», perquè parla en primera persona. Hi ha també l'addició d'algun personatge, com ara el pastor o el cor de donzelles, perquè està pensat per portar-lo a l'escenari.

També cal destacar el fet, que no deixa de ser curiós, que Carner posés en cursiva (per tant, en teoria trets íntegrament de *Canigó*) versos que no són copiats literalment del poema de Verdaguer. Per exemple, l'últim de la pàgina 76, en el discurs de Guifre, trobem «*un sol faré dins el rocam pregom*» i, en canvi, en el poema original «sa habitació darrera es posa a obrir» o en el primer vers de la pàgina 77, en el discurs d'Oliba, hi ha: «*I he vist enllà la pàtria lluminosa*» i, en canvi Verdaguer originàriament diu «Branda amb son puny la llança poderosa». Aquests dos exemples il·lustren, també, la dificultat d'adaptar el poema a l'escenari, a més de deixar constància que Carner no va transcriure fil per randa els versos verdaguerians.

#### **III.3.2.7 La recepció de l'espectacle a Madrid**

Com que en casos anteriors s'ha donat a conèixer la recepció a diverses publicacions madrilenyes del poema canigonenc, creiem que és interessant de resseguir la recepció de l'anomenat *Teatre de Natura* a Madrid. És per aquest motiu que començarem amb la *Correspondencia de España*, de 12 d'abril de 1910 en què ja es donava notícia que, en el marc de les festes de maig, a Barcelona es projectava la representació de *Canigó*, amb detalls de l'arranjador musical, Jaume Pahissa; l'adaptador literari, Josep Carner; el director artístic, Adrià Gual; el decorat de Moragas i el cor de ball del Liceu de Barcelona. La mateixa publicació, però de 5 de

maig de 1910 explica que els expedicionaris que van assistir a Figueres van veure com el decorat queia i es destrossava pel fort vent de tramuntana que va bufar. El dia 1 de juny, es dona notícia que l'endemà —diumenge— es celebraria el *Teatre de Natura*, que no va poder representar-se al maig passat per culpa del fort vent.

El dia 1 de juny de 1910,<sup>475</sup> la revista *Comedias y Comediantes* a través d'una crònica de Ramon Portusach també va incidir en la representació de *Canigó*, tot i que només parla de l'espectacle representat a les Arenes de Barcelona, del qual diu que ha estat un «éxito ruidoso». A continuació, explica la gènesi de l'obra, des de la iniciativa d'un grup de figuerencs fins a Carner, Pahissa, Gual, Moragas i Alarma. I més endavant explica, sumàriament, l'argument del poema simfònic i fa elogis a Pahissa, a Alarma i Moragas, a Carner i a Gual, tot i que a aquest últim li retreu el fet que no va vèncer les dificultats que suposava dirigir un nombre tan gran de personal. Malgrat això tot són bones paraules tant per als protagonistes com per al públic assistent. Finalment, hi ha dues fotografies fetes per Garrigosa.

*La Correspondencia de España* de 13 de juny de 1910 relata la notícia tot explicant que l'espectacle començà a les quatre de la tarda i que va ser un èxit, si bé el vent va bufar força i durant cinc minuts s'hagué de suspendre la representació per la pluja. Un dia més tard, es copia el mateix text que el jorn anterior, però més avall figura la notícia que el proper diumenge es representaria la mateixa obra a la Plaça de les Arenes de Barcelona, amb el mateix personal que el dia abans havia intervingut al *Teatre de Natura*. Així, doncs, *La Correspondencia de España* del dia 25 de juny de 1910 diu que es farà l'última representació de *Canigó* a les Arenes de Barcelona i acaba dient «asiste mucha concurrencia» i, fins i tot, a la pàgina 7 del mateix dia, s'informa que fins i tot hi assistí el Ministre Calbetón, que va elogiar el poema simfònic.

*El País: diario republicano*, de 23 de juny de 1910, va publicar una ressenya, signada per Artur Mori, prou detallada de l'obra sota el títol «El teatro de la Naturaleza» en què s'explica que els joves que somien en París, amb aquest espectacle que es va celebrar a les Arenes de Barcelona, el veuen més a prop de casa

---

<sup>475</sup> «El teatro en Cataluña. *Canigó*», núm. 18, p. VI-VII.

que mai. A més, qualifica les representacions que es feren a la plaça de braus de «maravilla» i de l'adaptació de Carner,

El Modernismo del joven literato ha dado, en fin, una forma completamente distinta á los párrafos épicos de Verdaguer. [...] Ha querido modernizar demasiado un poema que debiera haberse dejado con su sabor original.

I, finalment, pel que fa al *Teatre de Natura* i la comparació amb el de París, Artur Mori ho té clar: «Hicieron mal en creer que el arreglo del poema era bueno, porque no lo es; pero también hicieron mal en creer que aquellas escenas eran un reflejo de la del Teatro de la Naturaleza de París», perquè, diu, no es pot traslladar la cultura d'un poble a un altre lloc, perquè «no son espectáculos de imitación». Reivindica, però, que l'espectacle es repeteixi freqüentment, perquè educa i canalitza el gust del públic cap a aquest tipus d'espectacles.

El dia 30 de juny de 1910, un tal Roger —així és com signava— explicava a *Nuevo Mundo* la notícia a la secció «crónicas catalanas», sota el títol «Teatro al aire libre.—“Canigó”». Després de fer una introducció en què debat el tema del *Teatre de Natura* i de parlar d'Adrià Gual i la seva experiència en aquest tipus d'espectacles, parla sobre l'adaptació que qualifica de «cuidadosa y fielmente convertida en producción dramática», tot i que la crítica negativa rau en el decorat, ja que, segons Roger, la feina de Moragas i Alarma és extraordinària, però una mica artificiosa. Creu, doncs, que en lloc d'una plaça de braus s'hauria d'haver representat a Sant Martí del Canigó. Pel que fa al text de l'adaptació, reconeix que Carner ha fet una feina excel·lent, perquè s'ha trobat amb la dificultat de respectar els versos originals i fer que els nous també continuessin la trama descrita. Pahissa s'emporta una gran quantitat d'elogis i, finalment, insereix una frase que no podem obviar: «Jacinto Verdaguer podía decir como Esquilo en *Las ranas* de Aristóteles: “Mi poesía no murió conmigo”». Sembla doncs, que per uns moments, la cursa de braus ha estat substituïda pel teatre a l'aire lliure.

Com a conclusió d'aquest apartat, es pot constatar que la recepció de la representació del poema a Madrid fou més aviat discreta i va passar, bàsicament, per les pàgines de la *Correspondencia de España*, que, en cinc dies diferents, va fer un seguiment detallat de l'espectacle. En canvi, *Comedias y comediantes*, *El País: diario republicano* i *Nuevo Mundo*, només van fer esment de l'adaptació que es va

representar a Barcelona, sense explicar que originàriament venia de Figueres. Pel que fa al contingut de les ressenyes, cal dir que les de la *Correspondencia de España* són molt breus, mentre que la de *El País* critica l'ambició dels organitzadors de portar el denominat *Teatre de Natura* fora de París, concretament a Catalunya i, a més, retreu a Carner el fet d'haver modernitzat massa el poema canigonenc. En canvi, tant a *Nuevo Mundo* com a *Comedias y comediantes*, s'elogia la feina de Carner i, si bé a la primera publicació es retreu que el decorat sigui massa artificiosos, a la segona les crítiques negatives estan adreçades al director de l'espectacle, que no va saber menar tant de personal.

### III.3.2.8 La recepció de l'espectacle a Mallorca

Pel que fa a la recepció a la premsa mallorquina de la representació a «Las Arenas» de Barcelona, cal dir que dos diaris se n'ocuparen: *La Última Hora* i el *Correo de Mallorca*, tots dos de 21 de juny de 1910. El primer, signat per Torres Nin, corresponsal del diari a Barcelona, tracta el tema a la secció fixa titulada «Desde Barcelona» i ho fa d'aquesta manera:

Debajo de un cielo azul purísimo, más de seis mil personas se congregaron en la plaza de toros para saborear el gran poema de *mossen Cinto* «Canigó» con ilustración musical del maestro Pahissa y pictórica de Moragas y Alarma.

El efecto escénico era grandioso, por la inmensa tramoya teatral desplegada. Los escenógrafos Moragas y Alarma no pudieron hacer más en los pocos días de que dispusieron para confeccionar las decoraciones. La precipitación de la última hora se abreviaba en algunos detalles pero el conjunto era de un efecto soberbio y así lo entendió el público que durante toda la tarde no cesó en sus aplausos.

Per la seva banda, el *Correo de Mallorca* també informa de l'espectacle a la secció «Desde Barcelona. Notas catalanas», que va sense signar. Sota el títol «La ópera Canigó», diu:

En la plaza de las Arenas se ha cantado la ópera «Canigó».

La representación ha durado unas cuatro horas.

Han asistido á la función unas ocho mil personas.

El público ha llamado al escenario á los autores de la obra, quienes han sido ovacionados.

El próximo viernes tendrá lugar la segunda representación de «Canigó».



### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

Les dues notícies sobre l'adaptació de *Canigó* coincideixen que fou un gran èxit la representació a Barcelona, encara que no parlen en cap moment de la que es féu anteriorment a Figueres.

*La Voz de Menorca*, de 28 de setembre de 1929, va fer un concert públic, amb l'anunci següent:

Salvo fuerza mayor o contraorden mañana de 17 a 19 la música militar ejecutará en el paseo de Isabel II el programa de las obras del concurso de bandas militares de la exposición Internacional de Barcelona.

I la cinquena de les composicions que esmenta és la «dansa dels fallaires» (primera veu) de *Canigó*, per Pahissa, sense cap altre esment.

#### III.3.3 L'adaptació d'Antoni Massana<sup>476</sup>

Segons Francesc Cortès, a «D'*Atlàntida* a *Canigó*: les interpretacions de l'èpica verdagueriana a Falla i Massana»<sup>477</sup> es tracta d'una

òpera interessant, captivadora i curulla de simbologies musicals. L'obra realitza una síntesi prou curiosa d'elements procedents de la música popular amb la tradició operística de procedències wagnerianes.

Cal tenir en compte que Massana prengué com a base literària de l'adaptació musical el llibret de Carner, emprat el 1910 i arranjat per Pahissa. No obstant això, tal com ens alerta Francesc Cortès,<sup>478</sup> no segueix fil per randa el text carnerià, sinó que a vegades altera, omet o canvia els versos i fins i tot els personatges que els han de pronunciar.<sup>479</sup> Tant és així que el títol de l'obra en un principi havia de ser *El Canigó*, però després, va ometre l'article. A la versió massaniana i a la de l'autor de *Els fruits saborosos*, les gojes tenen un paper molt destacat —com també a l'adaptació de Morera i la de Vives—, potser per apropar-se a la dramaturgia wagneriana i a les fades del Rin.

---

<sup>476</sup> Per a més informació, vegeu SOLDEVILA, op. cit. en la n. 619.

<sup>477</sup> Op. cit., p. 655-669.

<sup>478</sup> *Ibidem*.

<sup>479</sup> *Ibidem*. Cortès hi analitza l'adaptació i documenta la presència d'elements simbòlics wagnerians.

### III.3.3.1 La recepció de l'audició

Es tracta d'un concert improvisat<sup>480</sup> de la musicació, en forma d'òpera, de *Canigó* al Casal del Metge de Barcelona el dia 16 de maig de 1936. Aquesta audició està documentada, en primer lloc, a *La Vanguardia*, de 19 de maig de 1936 i posteriorment a la *Revista Musical Catalana. Butlletí mensual de l'Orfeó Català* (juny de 1936).<sup>481</sup> El cronista anònim de *La Vanguardia* destaca el lirisme d'algunes pàgines, sobretot el del segon acte, que va fer que tothom tingués ganes de veure l'òpera en escena. Pel que fa a *Revista Musical Catalana*, l'autor de la ressenya, que signa amb les inicials F. LL. (Frederic Lliurat), el concert comptà amb l'assistència de «personalitats ben conegudes del món aristocràtic i intel·lectual», sembla que fou ben aclamat pel públic i que assolí, doncs, «un èxit franc». L'audició fou dirigida pel mateix Massana, comptà amb una orquestra de corda amb piano i amb els solistes Concepció Mac-Crory (Griselda), Concepció Callao (Flordeneu), Joan Raventós (Gentil), Domènec Sànchez-Parra (Abat Oliba), Xavier Albi (cornamusaire i pastor), Josep Carbonell (Guifre), Ramon Aliaga (escuder) i Manuel Gas (Tallaferro),<sup>482</sup> així com amb agrupaments corals. Abans de tot el recital, però, Joan Gibert Camins féu una breu introducció a l'argument del poema i incidí en el caràcter «legendari i cavallaresc», així com «la història de Catalunya» que narra la llegenda, al mateix temps que deixava clar que estava inspirat en la cançó popular. I així és com l'adaptà Massana, amb aquest toc folklòric. Lliurat, però, té dues objeccions a l'obra —a part dels elogis, que són innumbrables, sobretot per al començament del segon acte, com també ho fa l'autor de la ressenya a *La Vanguardia*— la primera és que aquests elements populars es transmetin en forma de cançons massa conegudes, com ara *El Noi de la Mare*, que en l'òpera no se sap fins a quin punt pot ser interessant d'inserir, i la segona, relacionada amb l'anterior, és que hi ha un abús dels elements folklòrics fins al punt que l'obra apareix, en algun moment, una mica impersonal.

---

<sup>480</sup> Amb la supressió, però, d'algunes escenes dels dos primers actes.

<sup>481</sup> Núm. 390, any XXXIII, p. 235-237.

<sup>482</sup> Llorenç Soldevila a «Fortuna musical i dramàtica de *Canigó*, de Jacint Verdaguer», op. cit, diu que a l'Arxiu Antoni Massana (dels jesuïtes del carrer Casp de Barcelona) s'hi conserva una targeta d'invitació a l'audició privada del concert al Casal del Metge, Laietana 31.

### III. Les adaptacions musicals i escenogràfiques de *Canigó*

La recepció d'aquest concert passa, també, per la informació que surt publicada a *La Vanguardia*, de 27 de maig de 1936, en què, a la secció anònima «Vida de sociedad» i amb el títol «Un te de homenaje» s'explica que Concepció Mac-Crory (Concha Hencke) va oferir un «te íntim» en honor a Massana per haver escrit l'òpera *Canigó*, de la qual es va fer una audició feia poc i va tenir un gran èxit. Hi van assistir tots els artistes que van prendre part en l'audició i també Antoni Massana, que va rebre nombrosos elogis.

#### III.4 A mode de conclusió

Després de veure les adaptacions musicals del poema *Canigó* el primer que cal fer és una valoració positiva del gruix de musicacions que es van elaborar des de 1885 i fins a 1936. I és que en només cinquanta anys, es van confeccionar sis òperes sobre l'argument del poema, encara que no totes reeixiren. Aquest fet, si més no, denota un interès en l'argument de la llegenda i en el fet que, com que tracta aspectes històrics tan llunyans, no passa mai de moda. És per això que va ser vigent tant el 1910 —en ple Noucentisme— amb les composicions de Pahissa i Civil, com el 1936 amb l'adaptació de Massana. També cal notar que la musicació de peces inspirades en algun passatge concret del poema arribà gairebé a la trentena en un període de temps relativament curt. Encara que la recepció entre les reedicions del poema i les composicions musicals són difícils de comparar, sí que caldria establir un paral·lelisme amb el fet que va circular sol més vegades per mitjà de la música que no pas de la paraula escrita.

Ja hem explicat a la introducció que la majoria dels compositors eren molt coneguts en el període en què es van embranchar amb *Canigó* i, fins i tot, va fer «coincidir», musicalment parlant, persones distanciades com Amadeu Vives i Enric Morera, que tots dos van escollir *Canigó* per fer-ne una òpera. Segurament la forma de la llegenda i el fet que presentés una gran diversitat de metres i ritmes féu que fos atractiva per als compositors d'aquell moment, que veien Verdaguer més enllà de la imatge que s'havien creat els intel·lectuals noucentistes.

No voldríem acabar aquest apartat sense fer una petita referència al fet que la majoria dels compositors que van musicar parts de *Canigó* també foren els autors

d'altres adaptacions de poesies de Verdaguer, sobretot de temàtica religiosa, com ara els arranjaments de cànctics i goigs. És el cas de Gaietà Casadevall, Lluís Millet, Vicens Maria Gibert, Vicenç Casajús Pou, Antoni Pérez Moya, Josep Sancho Marraco, Pere Solé, Marià Viñas i Dordal i Joan Gay.

## IV. La presència de *Canigó* a les antologies, als manuals d'història de la literatura catalana i als llibres escolars. El cas d'Artur Martorell

D'entrada, el que es vol presentar en aquest capítol és la incidència que va tenir el poema èpic a les antologies de poesia catalana, a les de poesia verdagueriana en català i en castellà, als manuals de literatura catalana i als llibres escolars. Com a colofó d'aquest apartat es presenta i s'analitza el cas singular de l'adaptació de *Canigó* adreçada als infants feta per Artur Martorell.

### IV.1 A les antologies de poesia catalana

Cal dir que per confeccionar aquest apartat ens hem basat en el llistat que ofereix Maria do Cebreiro Rábade Villar a l'article «Elements per a una història de les antologies de poesia a Catalunya».<sup>483</sup> Si consultem el «Corpus d'antologies catalanes» que conté, trobem un total de tretze llibres publicats a Catalunya entre 1885 i 1936, que es detallen a la llista següent:

1. ANÒNIM. *Antologia de poetes catalans d'avui*. Barcelona: L'Avenç, 1913.
2. PLANA, A. *Antologia de poetes catalans moderns*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1914.
3. ANÒNIM. [pròleg de GARCÉS, T.] *Les cent millors poesies antigues i modernes de la llengua catalana I. Segles XIV-XV-XVI-XVII*. Barcelona: Impremta Ràfols [192-]<sup>484</sup>
4. MERLI, J. *Antologia. Les millors poesies catalanes dels poetes post-maragallians sobre l'Amor*. Barcelona: Obradors Omega, 1924.
5. OLLÉ BERTRAN, A. *Antologia d'autors catalans*. Barcelona: Tallers Gràfics Tiffon, [1925?].
6. CAPDEVILA, Josep M. *Les cent millors poesies líriques de la llengua catalana*. Barcelona: Barcino, 1a ed. 1925 i 2a ed. 1936.
7. CABOT, J. (text); NICOLAU D'OLWER, L. (introducció) d'. *Els iniciadors de la Renaixença. Vol. I. La poesia*. Barcelona: Barcino, 1928.
8. MOLINÉ I BRASÉS, E. *Les cent millors poesies de la llengua catalana*. Barcelona: A. López, [193-].
9. ANÒNIM. *Antologia catalana. Les vint millors poesies dels vint poetes més grans (edició destinada a les escoles i al públic en general)*. Barcelona [s. n.]: 1932.
10. ESCLASANS, A.; JANÉS I OLIVÉ, J. *Antologia Patriòtica de la Poesia Catalana*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.
11. Riquer, M.; Teixidor, J.; Vergés, M. *Antologia general de la poesia catalana*. Barcelona: Quaderns Literaris, 1936, any 3, n. 100.

---

<sup>483</sup> *Els Marges*, núm. 83 (tardor 2007), p. 15-44. Per al «corpus d'antologies catalanes», vegeu p. 37-44.

<sup>484</sup> *La Publicitat* de 9 de juny de 1926 anuncia que s'acaba de posar a la venda.

Pel que fa a l'enumeració de Cebreiro, en només dos casos hi ha la presència de *Canigó*, concretament a *Les cent millors poesies líriques de la llengua catalana* i a *Antologia general de la poesia catalana*. De la primera antologia cal destacar que és feta per Josep M. Capdevila,<sup>485</sup> escriptor, crític i persona vinculada de manera directa en la creació o direcció de publicacions catòliques com *El Matí* o *La Paraula Cristiana*. Pel que fa a la presència de *Canigó* a l'antologia esmentada, a la pàgina 79 i 82, respectivament, hi ha un fragment de «Lo Rosselló» (v. 117-146 del cant VI, p. 79) i de «Los dos campanars» (v. 1-105 de l'«Epíleg», p. 82-86), per tant, dedica una atenció especial al poema. No obstant això, aquesta només és una mostra del total de 19 composicions verdaguerianes<sup>486</sup> que hi apareixen.

L'altre recull, *Antologia general de la poesia catalana*, té com a antòlegs Martí de Riquer, Joan Teixidor i Josep M. Miquel i Vergés. Aquests intel·lectuals veuen Verdaguer de manera diferent, com a autor del Vuit-cents, però també, des de molts altres caires i es van decantar «a incloure'l a una línia més actual», segons expliquen al pròleg. És per aquest motiu que el primer escriptor que hi ha sota l'epígraf de poesia moderna és, en efecte, Verdaguer. Josep M. Balaguer a «Joan Teixidor, una revisió de Verdaguer en els anys 30»,<sup>487</sup> explica que la recuperació del poeta des del punt de vista de la poesia moderna es barrejava amb la reivindicació, per part dels sectors més populars, com a cantor de Déu.

Tant és així que Balaguer cita a l'article esmentat que Teixidor va experimentar tres fases ben diferenciades cap al poeta canigonenc: la primera de mitificació, la segona marcada pel Noucentisme i la tercera de recuperació gràcies a l'antologia ribiana. Però, així com en la poesia lírica Teixidor sí que es va definir, veia la patriòtica i l'èpica com a material per fer un estudi erudit, crític o històric, però en cap cas modern.

---

<sup>485</sup> Per a més informació sobre la seva aportació als estudis de Verdaguer, vegeu CARRERES I PÉRA, Joan. «Aportacions de Josep M. Capdevila als estudis verdaguerians». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 175-187.

<sup>486</sup> Són «La rosa de Jericó» (p. 53); «Lo taronger» (p. 54); «Espines» (p. 55); «Als estels» (p. 57); «Rosalia» (p. 59); «Sant Francesc s'hi moria» (p. 61); «Lo violí de Sant Francesc» (p. 64); «la cítara angèlica» (p. 64); «la mort de l'escolà» (p. 67); «Marina» (p. 68); «Records i somnis» (p.70); «sentint un rossinyol» (p. 73); «A la Plana de Vic» (p. 76); «Lo Rosselló» (p. 79); «Los dos campanars» (p. 82); «L'he trobada en aqueix cor» (p. 86); «Senyor, vós m'heu enganyat!» (p. 86); «Nostra senyora de l'Esperança» (p. 87); «Pobresa» (p. 88) i «Tot sia per Déu» (p. 89).

<sup>487</sup> Op. cit. en la n. 528, p. 179-212.

#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

Tornant a l'*Antologia*, cal dir que forma un volum de 621 pàgines i recull textos des de Ramon Llull i fins a Bernat Artola, passant per Verdaguer, Rubió i Ors, Milà, Balaguer, Llorente, Guimerà, Collell, Matheu, Costa i Llobera, Maragall, Alomar, Carner, López Picó, Gassol, Riba, Arderiu, Segarra, Manent, Garcés o Joan Oliver, entre molts d'altres. Pel que fa al poeta folguerolenc, està il·lustrat amb vint-i-vuit poesies, tres de les quals pertanyen a la llegenda *Canigó*, concretament «Lo ram sant joanenc» [sic] (v. 193-236 del cant I), que ocupa tota la pàgina 278 i tres versos de la 279. Quatre pàgines més enllà i fins a la 286 trobem «Lo Rosselló» (v. 117-236 del cant VI) i, finalment, des de la pàgina 288 i fins a la 291 trobem «Los dos campanars» (v. 1-105 de l'«Epíleg»).

De la resta d'antologies esmentades al llistat anterior, cal destacar *Antologia catalana. Les vint millors poesies dels vint poetes més grans*, que si bé no conté cap fragment de *Canigó*, sí que hi ha present el poeta amb la reproducció del «Plor de la tortra [sic]». Al recull d'Ernest Moliné i Brasés, *Les cent millors poesies de la llengua catalana*, trobem «Jesús als pecadors» (p. 249-251; d'*Idil·lis i cants místics*, p. 108-109 de TO, III, *Poesia, 1*), «Les tres volades» (p. 252; d'*Idil·lis i cants místics*, p. 48 de TO, III, *Poesia, 1*), «Rosalía» (p. 253-254; d'*Idil·lis i cants místics*, p. 67-68 de TO, III, *Poesia, 1*), «La lluna» (p. 255-256; d'*Al Cel*, p. 490-491 de TO, IV, *Poesia, 2*), «Lo gronxador» (p. 257-258; de *Jesús infant*, p. 746-747 de TO, III, *Poesia, 1*), «Los tres lliris» (p. 258-260; de *Flors de Maria*, p. 1397-1398 de TO, III, *Poesia, 1*) i «Recorts i somnis» (p. 260-262; d'*Aires del Montseny*, p. 1201-1203 de TO, III, *Poesia, 1*). Al pròleg, Moliné explica que quan va arribar a Verdaguer, era molt difícil triar només unes quantes poesies, tot i que reconeix que les inserides potser no són les millors, encara que es guiava per l'objectiu de presentar un panorama de la literatura lírica catalana. En tercer lloc, a l'*Antologia patriòtica de la poesia catalana*, amb pròleg d'Agustí Esclasans i epíleg de Josep Janés,<sup>488</sup> trobem cinc poesies de Verdaguer, concretament «La Barretina» (p. 77-81; de *Pàtria*, p. 698-701 de TO, III, *Poesia, 1*), «Don Jaume a Sant Jeroni» (p. 81-84; de *Montserrat*, p. 195-198 de TO, III, *Poesia, 1*), «Nit de Sang» (p. 85-90; de *Pàtria*, p. 643-649 de TO, III, *Poesia, 1*), «Les barres de sang» (p. 90-92; de *Llegenda de Montserrat*, p. 219-224 de TO, II, *Poemes llargs. Teatre*) i «L'Emigrant» (p. 93-94; de

---

<sup>488</sup> Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.

*Pàtria*, p. 629-630 de TO, III, *Poesia*, 1). Cap altra antologia para atenció ni a Verdaguer ni tampoc a la llegenda canigonenca. Aquest fet és força simptomàtic si tenim en compte el moment en què es van publicar, ja que la majoria de les antologies són dels anys 20 i 30 i coincideixen, en gran mesura, amb l'època de reivindicació del poeta folguerolenc. Pel que fa al llibre de Just Cabot i, sobretot al pròleg de Lluís Nicolau d'Olwer, *Els iniciadors de la Renaixença*, si bé no hi ha presència de Verdaguer, al pròleg reconeixen que aquest i Guimerà són «poetes veritables i de gran volada» (p. 7).<sup>489</sup> Sembla, però, que es projectava un segon volum que reuniria tots els grans poetes jocfloralescos, on hauria aparegut Verdaguer, perquè el primer només anava destinat als seus precursors.

A banda del llistat fet per Cebreiro, cal esmentar que hem trobat altres antologies, especialment de poesia patriòtica:

1. *Poesies catalanes per als nens*. Barcelona: Muntañola, 1917.
2. *Poesies patriòtiques: propies per a recitar-se en vetllades literàries i reunions familiars*. Barcelona: Bonavia, 1916.
3. GARCÉS, T.; OLIVAR, M. *Les cent millors poesies humorístiques de la llengua catalana*. Barcelona: [Barcino], 1925.
4. ANÒNIM. *El Ventall del poeta: reproducció de les poesies autògrafes amb què els poetes de Catalunya han enjoiat els ventalls*. Barcelona: [Casa Vilaró], 1926.
5. ANÒNIM. *El Ventall del poeta: reproducció de les poesies autògrafes amb què els poetes de Catalunya han enjoiat els ventalls*. Barcelona: [Casa Vilaró], 1927.
6. ANÒNIM. *El Ventall del poeta: reproducció de les poesies autògrafes amb què els poetes de Catalunya han enjoiat els ventalls*. Barcelona: Casa Vilaró, 1928.
7. *Alguna cosa d'alguns poetes catalans actuals*. Barcelona; Ceret: [s.n.], 1932.
8. GENÍS I AGUILAR, Martí. *Estampes de l'esbart*. Vich: Gazeta de Vich, 1933.
9. *Catalunya: antologia de la poesia patriòtica*. [Barcelona]: Tip. Occitània, [1934].

D'entrada, cal deixar clar que cap de les antologies que acabem d'esmentar conté poesies del volum *Canigó*, cosa, potser, que no deixa de ser significativa. No obstant això, hem volgut parar atenció a la presència de Verdaguer en aquests reculls i en gairebé tots els casos hi apareix amb composicions ben diverses. La primera de les publicacions esmentades en conté dues, «El gronxador» (p. 7-9; de *Jesús infant*, p. 746-747 de TO, III, *Poesia*, 1) i «La mort de l'escolà» (p. 22-24; de *Montserrat*, p. 212

---

<sup>489</sup> Convé recordar que tant Nicolau com Cabot tienen un interès remarcable per Verdaguer. Cabot va tenir cura de les *Obres Completes* editades per la Llibreria Catalònia i Nicolau li va dedicar diversos articles, sobretot un, de força interessant, titulat «El meu Verdaguer» dins del recull *Caliu: records de mestres i amics*. Barcelona: Selecta, 1973, p. 19-31.



de TO, III, *Poesia*, 1). La segona és de temàtica patriòtica, amb composicions d'autors com Jaume Collell, Àngel Guimerà, Bonaventura Carles Aribau o Jacint Verdaguer. D'aquest últim trobem, només, la poesia «L'Emigrant» (de *Pàtria*, p. 629 de TO, III, *Poesia*, 1), a la pàgina 32. A *Les cent millors poesies humorístiques de la llengua catalana* s'insereixen els «Goigs de Sant Taló» (p. 106; de *Poesia dispersa*, p. 292-293 de TO, IV, *Poesia*, 2). Passant ja a 1927, cal destacar *El ventall del poeta*, el primer text del qual és de Verdaguer i es titula «Lliri blanc» (de *Flors de Maria*, p. 1320 de TO, III, *Poesia*, 1).<sup>490</sup> La mateixa publicació, però de 1928, conté una poesia de Roser de tot l'any, concretament del dia 11 de març (p. 869 de TO, III, *Poesia*, 1). A *Estampes de l'Esbart*, ja de 1933, trobem una poesia de Verdaguer, «L'estudiant de Folgueroles» (p. 8). A la pàgina següent hi ha una biografia del poeta i quan cita *Canigó* explica que Verdaguer va ser coronat amb una corona de llorer pel Dr. Morgades. *Catalunya: antologia de la poesia patriòtica* fou un compendi que la Generalitat va oferir als mestres de Catalunya amb motiu dels cursos d'estiu de 1934.<sup>491</sup> En aquest volum, hi ha una composició verdagueriana, «Don Jaume a Sant Jeroni» (p. 37-40; de *Montserrat*, p. 195-198 de TO, III *Poesia*, 1), que es troba dins de la secció «La pàtria en el paisatge». Cal destacar, també, que ni a *Alguna cosa d'alguns poetes catalans actuals* ni a *El Ventall del poeta* de 1926 hi ha cap composició verdagueriana.

Finalment, cal esmentar *Per Catalunya! Contra una antologia escolar*,<sup>492</sup> llibre «de protesta» escrit pel periodista i crític Domènec Guansé i Salesas l'any 1934. Es tracta d'un volum que denuncia les mancances de l'*Antologia de prosistes i poetes catalans*, de Carles Rahola,<sup>493</sup> amb arguments com que desfigura els escriptors, els defectes del recull o la no inclusió dels grans poemes, a més del convenciment que no s'hauria de sortir de l'escola sense haver llegit fragments de *L'Atlàntida* i *Canigó*. «És una

---

<sup>490</sup> Segons «El ventall del poeta». *La Publicitat*, 7 de maig de 1927, recull un total de trenta-quatre poemes.

<sup>491</sup> Concretament, al pròleg hi ha escrits aquests mots: «als mestres de Catalunya / obrers de la pàtria futura / els "amics de la poesia" / dediquen aquest plec dels versos / en què més noblement / s'és expressada la voluntat catalana / d'ésser nació / entre les nacions / contra les tiranies / amb els germans. / Els poetes han retrobat la idea de Catalunya / sota les formes perennes / i a través de Penyorança i la rancúnia / dela lluita i del somni / fidels al manament dels seus morts / han encoratjat a realitzar-la / encara i per sempre / en la llibertat.»

<sup>492</sup> Barcelona: Biblioteca Catalana d'Autors Independents.

<sup>493</sup> Girona: Dalmau Carles, 1933. En fa un petit esment Narcís Comadira a «El Noucentisme a Girona: Rafel Masó». *Reverques: història, economia, cultura*, núm. 14 (1983), p. 121.

vergonya», afegeix, «[...] que ens trobem amb homes de carrera, amb homes que parlen català i que ni de petits ni de grans no els hagin fullejat».<sup>494</sup> Explica, també, que un dels motius pels quals no s'inclouen rau en el fet que els antòlegs creuen que són de massa volada i Guansé, en canvi, veu que justament per aquesta raó no hi haurien de faltar, per «llur elevació, llur grandesa, per l'esperit d'heroisme que encomanen [...]». <sup>495</sup> Precisament, aquests són «poemes nacionals de gran envergadura» que no tots els països tenen i, segons ell, els hem d'aprofitar i fer-los conèixer als més petits, perquè d'aquesta manera faran «les noves generacions ambiciosos de grandesa».<sup>496</sup> Però abans de reproduir alguns dels fragments de Rahola, fa aquesta mena de justificació:

El col·lector, a desgrat del seu idealisme, ha sabut fer-se càrrec de les conveniències, i ha temut potser que una tal inclusió privés l'Antologia d'entrar a les escoles. [...]

Què ha triat, doncs el col·lector? Un parell de poesies del gènere enginyós.

I les poesies són «davant d'un mapa» (de *Pàtria*, p. 672-673 de TO, III, *Poesia*, 1), «Roca Pastora» (d'*Excursions i viatges*, p. 124-125 de TO, I, *Prosa*) i «Endreça» (de *Pàtria*, p. 673 de TO, III, *Poesia*, 1). Aquestes dues últimes Guansé no les reproduceix i en canvi hi afegeix «Cançó de Bressol»<sup>497</sup> (de *Càntics*, p. 377-378 de TO, III, *Poesia*, 1), per la temàtica de l'amor maternal, que no va tenir en compte Rahola. Després de transcriure-les, fa uns comentaris molt punyents sobre l'antòleg, ja que segons el periodista té el desig de «minimitzar» els grans autors i continua:

Potser ha pretès d'ésser un recercador de violetes. Ens fa, però, més aviat l'efecte d'un exhumador de deixalles. Potser ens dirà que la tria és deguda al desig de posar-se a l'altura dels escolars. Hauria d'haver pensat, no obstant, que més que afalagar llurs sentiments puerils, el que cal és estimular llur ambició de coneixement.<sup>498</sup>

I, finalment, opina sobre la designació sacerdotal del poeta a l'apartat de «Les biografies», en què diu: «deixem de banda aquesta ridícula familiaritat del Mn. Cinto, que hom no sap si cal fer sobreviure, però que, en tot cas, és impròpia».<sup>499</sup>

---

<sup>494</sup> *Per Catalunya!*, op. cit., p. 31.

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 31-32.

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>497</sup> Noti's que a TO el títol és «Lo noi de la mare» i el subtítol «Cançó del Bressol».

<sup>498</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 131.

#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

Així, aquesta «contraantologia» és potser la que pren més seriosament el tema de la inclusió dels grans poemes verdaguerians a les antologies destinades als infants i també als adults, ja que mostra tot un reguitzell d'arguments pels quals cal incloure'ls als reculls de poesia, encara que «nosaltres som uns tan pèssims administradors de la nostra glòria, que en lloc d'utilitzar-los i d'enorgullir-nos, els deixem de racó».<sup>500</sup>

En definitiva, doncs, es pot comprovar que, a partir de 1922-23 la poesia verdagueriana va tornar a ser valorada, ja que a les publicacions anteriors no hi havia presència de les obres del poeta a les antologies catalanes. No obstant això, potser per l'empenta de l'edició de *Poesies. Jacint Verdaguer*, recull aplegat per Carles Riba, la seva obra va començar a ser força més reproduïda, però, en canvi, la recepció del poema *Canigó* és gairebé inexistent, llevat de dues excepcions, per deixar pas a altres composicions de temàtica religiosa, com les inserides a *Idil·lis i cants místics* o de caràcter satíric i popular, com els «Goigs de Sant Taló». Sigui com vulgui, podem constatar que els dos grans poemes verdaguerians, *L'Atlàntida* i *Canigó* van tenir la mateixa dissort pel que fa a aquest tipus de reculls.

#### IV.2 A les antologies de poesia verdagueriana en català

D'entrada, cal destacar que el gruix d'antologies verdaguerianes que hem pogut documentar fins a 1936 se centra, cronològicament, entre 1914 i els anys vint, aquests últims considerats els de la revifalla del poeta. Sembla força simptomàtic el fet que d'un total de cinc antologies, quatre vagin sortir entre 1923 i 1928. Abans de començar a descriure els volums, cal fer un breu repàs dels antòlegs, ja que foren, en alguns casos, intel·lectuals de renom o molt vinculats al poeta, com Francesc Matheu, Carles Riba, Valeri Serra i Boldú o Carles Sanahuja.

La primera antologia del poeta es publicà com a fulletó amb el títol «Jacinto Verdaguer» en el marc de la «Biblioteca d'Autors Catalans» de la *Il·lustració Catalana*, concretament als volums de «Lectura Popular». Verdaguer, doncs, sortí en el núm.

---

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 32-33.

36 (p. 5-34).<sup>501</sup> Cal dir que, encara que no hi figuri el nom de l'antòleg, és més que probable que la persona responsable d'enllestir el volum fos el mateix Francesc Matheu, director de la publicació i gran entusiasta i amic del poeta. Malgrat tot, no hi ha la presència de *Canigó*.

La segona antologia, que de fet suposarà el gran gir de consideració cap al poeta per part dels intel·lectuals del Noucentisme, fou *Poesies. Jacint Verdaguer* (1923), de Carles Riba<sup>502</sup> i sobretot el seu pròleg —datat a Munic l'abril de 1922—,<sup>503</sup> que feia veure un Verdaguer desconegut fins llavors i es plantejava dubtes i inquietuds en aquell moment secretes o amagades.<sup>504</sup> De fet, fou tanta la transcendència d'aquest prefaci que *La Revista*, núm. 193-198 (1 d'octubre - 16 de desembre de 1923), el reproduïx sencer. En aquest escrit introductori, Riba dedica l'apartat tercer a la poesia patriòtica del poeta, de la qual diu que apareix com un afegitó de la seva obra mística i que probablement si Catalunya hagués sigut un estat no hauria tingut l'èxit que tingué, perquè al públic li agrada somiar. El poeta català barreja i confon somni amb enyor i aquesta és la fórmula per realitzar la poesia patriòtica verdagueriana. Perquè la pàtria, per a Verdaguer, és la possessió d'un paisatge i és per aquest motiu i per la unificació de la idea cristiana i l'expulsió de les forces paganes del Pirineu gràcies a la creu, que *Canigó* «és l'obra més vasta i més sostinguda».<sup>505</sup>

Pel que fa a l'estructura de l'antologia, Riba agrupa les poesies en set apartats: «Idil·lis», amb quinze poemes; «La llegenda daurada», amb vuit; «L'amic i l'amat», és el més extens, amb vint-i-quatre; «La llegenda de les flors», amb set; «Records i somnis», amb tres; «El romancer», amb vuit —un dels quals és de *Canigó*, «Lo ram santjoanenc» (v. 193-236 del cant I, que corresponen a les pàgines 137-138 de l'antologia)— i, finalment, a «odes» hi ha deu composicions, cinc de les quals de

---

<sup>501</sup> ANÒNIM. «Jacinto Verdaguer» Dins: *Lectura popular: biblioteca d'autors catalans*. Barcelona: Il·lustració Catalana (Biblioteca d'Autors Catalans, núm. 36 / Lectura Popular, vol. III), s. d. Hi ha una edició facsímil: Barcelona: Edicions Raima, 1995.

<sup>502</sup> Barcelona: Editorial Catalana. Se'n féu una segona edició el 1949 publicada per Selecta, una tercera l'any 1967, una quarta el 1974 (més completa i amb pròleg de Pere Ribot) i, finalment, una reimpressió d'aquesta última el 2001, totes publicades per l'Editorial Selecta i amb el títol *Antologia poètica*.

<sup>503</sup> Vegeu MALÉ, Jordi. «El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (el pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)», op. cit., p. 19-51.

<sup>504</sup> Vegeu l'apartat II.5.3.1 «*Poesies. Jacint Verdaguer*, antologia de Carles Riba».

<sup>505</sup> *Poesies*, op. cit., p. 14.

#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

l'epopeia canigonenca «Passatge d'Anníbal» (v. 25-136 del cant VII, p. 163-166), «Lo Roselló» (v. 117-236 del cant VI, p. 171-175), «La Maleïda (Maladetta)» (v. 137-328 del cant IV, p. 176-182), «Noguera i Garona» (v. 137-204 del cant VII, p. 183-185) i «Los dos campanars» (v. 1-105 de l'«Epíleg», p. 195-198). Cal destacar que l'edició és en ortografia moderna, com a bon seguidor dels preceptes del Noucentisme, i que no presenta cap nota a peu de pàgina de l'autor. Al final del seu pròleg, l'antòleg afirma que «*L'Atlàntida*, el romanç dels Vigatans i l'oda al pas d'Aníbal són tres obres mestres» (p. 15).

Així, doncs, sobre la presència de *Canigó* a *Poesies. Jacint Verdagner*, podríem dir que representa el 8% del total de composicions que apareixen al recull i que, bàsicament, apareixen a l'aparat d'«odes», amb l'excepció de la cançó «Lo ram santjoanenc». Aquesta selecció fa pensar en les poesies que els crítics van anar destacant de la llegenda i que es poden veure al segon capítol, ja que, sobretot les descripcions de «Lo Roselló», «Passatge d'Anníbal», «La Maladeta» i «Los dos campanars» són les més ben valorades. Sigui com vulgui, sembla que si bé Riba volia copsar el sentiment patriòtic del poeta, *Canigó* no hi fou gaire present, però sí que és cert que copia aquelles parts més destacades del poema.

El mateix any 1923 surt a la venda l'antologia *Poesies de Jacint Verdagner*,<sup>506</sup> compilada pel folklorista Valeri Serra i Boldú. Al pròleg, titulat «Al lector» i datat d'abril de 1923, el mateix autor de l'aplec explica les motivacions i els objectius de fer un recull de composicions del poeta, que eren, bàsicament, explicar per mitjà de les paraules tots els caires de Verdagner i «servir de *vademecum* de sos admiradors». D'un total de vint-i-nou poesies, només una, «El ram santjoanenc» és de l'epopeia *Canigó*, per tant, representa un 3,4% del total. Aquesta composició, reproduïda sencera (v. 193-236 del cant I) a les pàgines 40 i 41, està transcrita en ortografia moderna, com en el cas de Riba.<sup>507</sup>

Només un any més tard, Carles Sanahuja va publicar *Mossèn Jacinto Verdagner. Poesies*,<sup>508</sup> amb un pròleg d'Antoni Ollé i Bertran. Cal recordar que probablement

---

<sup>506</sup> Barcelona: Salvador Bonavía, Llibreter.

<sup>507</sup> Una de les úniques diferències amb el text que presenta Riba és en els articles «lo» (Riba) i «el» (Serra), així com «te fa por» (Riba) «et fa por» (Serra) i «se'n porta» (Riba) i «s'emporta» (Serra).

<sup>508</sup> [Barcelona?]: Edicions Associació d'Autors de la Ploma, 1924.

l'any 1925 —al volum no figura la data—, el mateix Ollé va publicar una *Antologia d'autors catalans*.<sup>509</sup> Al prefaci d'aquest recull es mostrava compromès a donar una visió àmplia dels poetes de la nostra terra, però, sorprenentment, no dedicà ni un sol esment al poeta folguerolenc. Sí que hi tingueren cabuda, però, autors contemporanis de Verdaguer, com Francesc Matheu, Apel·les Mestres, Àngel Guimerà o Antoni Careta. Sigui com vulgui, no deixa de ser curiós que suposadament poc abans Ollé hagués escrit el pròleg a la tria de Sanahuja farcit d'elogis cap a l'autor de *L'Atlàntida* i posteriorment ni el mencionés. Tornant a *Mossèn Jacinto Verdaguer. Poesies*, dels catorze poemes que conté, només dos són de *Canigó*, per tant, representa, aproximadament, un 14% del total. Les dues composicions triades són «Lo ram Santjoanenc» (v. 193-236 del cant I, que corresponen a les pàgines 25-26 de l'antologia) i «Cant de Gentil» (v. 361-396 del cant VII, p. 27-28). Cal tenir present que aquesta compilació és feta en ortografia vuitcentista, a diferència de les altres, que ja s'acosten més a la fabriana i conserva les notes de l'autor, tot i que en aquests fragments no n'hi havia.<sup>510</sup>

Finalment, l'any 1928 surt a la venda *XXIX poesies de Jacint Verdaguer*,<sup>511</sup> opuscle que té el seu origen en la sisena sessió del Cicle «Els poetes i els músics», dels Concerts Blaus.<sup>512</sup> De fet, no hi ha cap indicació del compilador del volum, i per la taula podem saber que van seleccionar un total de vint-i-nou peces, tres de les quals són del poema *Canigó*, que representen un 10,3% del total: «La fada de Lanós» (v. 449-457 del cant VI, que correspon a la pàgina 15 de l'antologia), «La fada de Roses» (v. 385-412 del mateix cant, p. 15-16) i, finalment, «La Creu de Canigó» (v. 1-40 del cant XII, p. 33-34). Cal deixar constància que l'ortografia continua essent vuitcentista i que no es conserven les notes a peu de pàgina de l'autor.

Així, doncs, després de tenir en compte la presència de *Canigó* a les antologies verdaguerianes, es poden treure les conclusions següents: en primer lloc que la incidència de la llegenda no és tan notòria com ho va ser en la recepció immediata del poema, si bé s'ha de tenir en compte que les antologies objecte d'estudi són molt

---

<sup>509</sup> Barcelona: Tallers Gràfics Tiffon, [1925?].

<sup>510</sup> No podem saber si conservava les notes a peu de pàgina de l'autor perquè justament en aquestes dues composicions no n'hi ha.

<sup>511</sup> Barcelona: A. Requesens.

<sup>512</sup> Vegeu n. 592 d'aquest mateix treball.

posteriors a la seva publicació. En segon lloc, ens adonem d'un fet força simptomàtic, i és que abans de 1923 només hi havia una antologia del poeta i, encara, sense cap esment al poema canigonenc. No fou, doncs, fins a l'aparició de *Poesies. Jacint Verdaguer*, aplegades per Carles Riba i sobretot gràcies a la incidència pública del pròleg introductori del volum, que s'experimentà un canvi de la visió cap al poeta i també propicià la publicació d'altres compendis de composicions verdaguerianes. Cal destacar, com a fet curiós, el cas d'Antoni Ollé i Bertran, ja esmentat, que l'any 1924 enalteix l'obra verdagueriana i l'any 1925, va confeccionar una antologia d'autors catalans en què ni tan sols l'esmentà. Un altre punt que cal tenir en compte és el tema de l'ortografia ja que és ben evident que al compendi de Riba i també al de Valeri Serra i Boldú es mostra una ortografia moderna i propera a la normativa i, en canvi, les dues últimes, sorprenentment, miren cap enrere i segueixen una ortografia vuitcentista, igual que la primera, de Matheu. Estem en plena lluita per a l'establiment de les normes de l'IEC i és lògic que els antòlegs tinguin criteris diferents: uns normistes i els altres antinormistes.

Pel que fa als versos més reproduïts, destaca, en primer lloc, la cançó «Lo ram Santjoanenc», que és present a tres de les quatre antologies esmentades més amunt. No obstant això i si bé aquesta composició és gairebé el denominador comú de tots els compendis, totes les altres poesies són diferents i, doncs, no n'hi ha cap altra que es repeteixi. També cal tenir present que la incidència de *Canigó* a les antologies verdaguerianes era més aviat escassa, sense superar el 15% del total de poemes reproduïts.

### IV.3 A les antologies de poesia verdagueriana en castellà

Les antologies de poesia verdagueriana en castellà se centren principalment en composicions de temàtica lírica, sobretot religiosa, com ara la compilada per Benjamín Fernández y Medina, titulada *Místicas: poesías traducidas y originales*,<sup>513</sup> la de Juan Laguía Lliteras, *Florilegio de Poesías religiosas de Jacinto Verdaguer*,<sup>514</sup> o, de traductors diversos, *Jacinto Verdaguer*, de la col·lecció «las mejores poesías (líricas) de los

---

<sup>513</sup> Montevideo: Tip. y Enc. Al Libro Inglés, 1895.

<sup>514</sup> Barcelona: Imprenta de Eugenio Subirana, 1921.

mejores poetas», núm. 52,<sup>515</sup> a més de les nou confeccionades per Lluís Guarner, només una de les quals dedicada a la poesia èpica (*Poesías épicas*, de 1933). Aquestes dues últimes són les úniques que compten amb poemes extrets de *Canigó*. Concretament, la primera —«Las mejores poesías...»— conté la traducció del comte de Cedillo<sup>516</sup> del «Fragmento del cant VIII. Lampegia» (v. 213-348). Aquesta versió ocupa les pàgines 13-18 i conté només una nota de l'autor, però sense cap altre afegit per part de qui la traslladà al castellà.

Quan parlem de les traduccions castellanques de Verdaguer als anys trenta hem de centrar-nos, sens dubte, en Lluís Guarner,<sup>517</sup> un dels grans entusiastes del poeta que va girar una vasta quantitat de poesies, agrupades en nou antologies poètiques, a més de llibres sencers, com *Flors del Calvari*. De fet, però, sembla que els interessos del poeta valencià no passaven per la temàtica èpica i heroica del poema *Canigó*. I és que sobta que després de més de cinc-centes poesies traduïdes, només n'hi hagi una, concretament d'un fragment del cant VII de l'epopeia pirinenca. Aquesta poesia, de la qual ja s'ha parlat al primer capítol, correspon als v. 1-24 i 205-348, que inclouen la història de «Lampègia».

Resulta força simptomàtic que les dues úniques composicions que apareixen en antologies verdaguerianes en castellà siguin gairebé les mateixes, «Lampègia», tot i que Guarner hi afegeix algun fragment més del mateix cant VII. De fet, cal deixar constància que al pròleg de la traducció castellana de Cedillo ell mateix defineix la poesia com a «bello romance»<sup>518</sup> i que, havent sortit publicada l'any 1925 i essent un dels traductors d'altres composicions Lluís Guarner, podria ser que aquest, empès per l'estima cap al poeta, hagués vist en «Lampègia» una font d'inspiració, gràcies a la traducció de López de Ayala. Sigui com vulgui, no deixa de ser curiós el fet que les dues úniques traduccions canigonenques siguin, gairebé, dels mateixos versos.

---

<sup>515</sup> Barcelona: Editorial Cervantes, 1925.

<sup>516</sup> Per a més informació sobre el personatge, vegeu l'apartat I.4 d'aquest mateix treball.

<sup>517</sup> Abans d'entrar en matèria, caldria recordar la figura del poeta i assagista, Lluís Guarner. És per això que remetem a la biografia que ja s'ha realitzat a l'apartat I.9 d'aquest mateix treball.

<sup>518</sup> *Canigó. Leyenda...*, op. cit., p. XVIII.



#### IV.4 La presència de *Canigó* als compendis d'història de la literatura catalana

Comencem, per ordre cronològic ascendent, amb *Breu compendi de la història de la Literatura Catalana*,<sup>519</sup> escrit pel sacerdot, geòleg, espeleòleg i escriptor Norbert Font i Sagué (Barcelona, 1874 - 1910). Es tracta d'un volum de 64 pàgines en què s'analitza l'estat de la qüestió literària des del segle IX fins al XIX, però per mitjà d'un model didàctic de pregunta-resposta, que fa que sigui més dinàmic, però també menys precís. Trobem esmentat *Canigó* a la pàgina 52, quan es pregunta quins són els grans poetes lírics de la Renaixença. En canvi, a la plana següent, quan es demana pels èpics, surt Verdaguer només amb *L'Atlàntida*, però no pas amb la llegenda canigonenca. Aquí, doncs, si bé la presència de l'obra és bastant escadussera, no hi pot dedicar gaire espai, atesa l'extensió del volum, ja que amb 64 pàgines fa un repàs literari de deu segles.

L'escriptor Francesc Gras Elías (Reus, 1850 - Barcelona, 1912), va publicar una sèrie de quatre volumets entre 1909 i fins a 1913 titulats *Siluetes de escriptors catalans del segle XIX*,<sup>520</sup> en què no hi ha cap referència al poeta folguerolenc, però al pròleg, titulat «Al lector», adverteix que aquests llibres, com tots els altres que va escriure, van destinats a «la casa del menestral i del pròcer, de la filla del poble i de la gran senyora», però no pas a les universitats ni a acadèmies ni a ateneus. No obstant això, insereix les biografies de Jaume Balmes, Joaquim Rubió i Ors, Víctor Balaguer o Anicet de Pagès de Puig, entre d'altres.

L'any 1912, Manuel de Montoliu escriu *Estudis de Literatura catalana*,<sup>521</sup> amb un pròleg de Miquel dels Sants Oliver. Sorprenentment, en aquest cas no hi ha ni una referència a l'epopeia, si bé dedica un capítol sencer (p. 173-186) a parlar del poeta.

El 1917 Lluís Nicolau d'Olwer (Barcelona, 1888 - Mèxic, 1961) publica un llibre titulat *Literatura catalana: perspectiva general*,<sup>522</sup> en què fa un repàs d'història que va des dels orígens de les lletres catalanes fins a la Renaixença (1833-...). Aquest

---

<sup>519</sup> Barcelona: Estampa «La Catalana» de J. Puigventós.

<sup>520</sup> Barcelona: L'Avenç.

<sup>521</sup> Barcelona: Societat Catalana d'Edicions.

<sup>522</sup> Barcelona: La Revista.

capítol ocupa tres pàgines (103-105) i es tracta només d'una introducció als canvis lingüístics que es produïren durant la Renaixença, sobretot pel «treball de depuració de la llengua i reintegració dels gèneres».<sup>523</sup>

L'any 1922, un any abans de la publicació de *Poesies. Jacint Verdaguer*, ja es notava el canvi de percepció que els intel·lectuals tenien cap a Verdaguer i, doncs, es va trencar el «clima de desafecte i oblit», que regnava durant el Noucentisme.<sup>524</sup> El poeta, doncs, tornava a ser vist com l'eix vertebrador de la literatura catalana del nostre país, gràcies a noms tan rellevants com Carles Riba o Manuel de Montoliu. Aquest últim va escriure *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna. Primera part (1823-1900)*,<sup>525</sup> en què dedicà un capítol sencer, concretament el cinquè, de setanta-sis pàgines, a parlar del poeta folguerolenc. Després d'apuntar els trets més essencials de la seva biografia, ja comença amb l'anàlisi de *Canigó*, de deu pàgines (p. 367-377), amb els epígrafs següents: «L'element meravellós en el “Canigó”»; «Unitat del “Canigó”»; «El “Canigó” epos nacional»; «El “Canigó” poema geogràfic» i «Els personatges del “Canigó”». D'entrada, Montoliu explica que la veritable vocació de Verdaguer era la poesia lírica i, quan ha de comparar el llibre amb *L'Atlàntida* en fa aquest judici:

El *Canigó*, efectivament, copsa tot el degotim suavíssim de la rosada lírica que ungi amb la definitiva immortalitat el front del poeta, tempestejat encara pel part violent de *L'Atlàntida*.<sup>526</sup>

No obstant això, el crític creu que «el lirisme essencial» fou bàsic per a la bona recepció del poema i, sobre *L'Atlàntida*, Montoliu subscriu que Verdaguer va tenir en compte la crítica d'aquest primer poema fins al punt de no caure una altra vegada en els seus defectes i equivocacions, com ara la no fusió dels elements cristians i pagans, que segons l'autor del llibre, estan ben barrejats al poema canigonenc, gràcies a la figura de Gentil, que els uneix perfectament. Pel que fa a la unitat del poema, «tot resulta fos en una perfecta unitat orgànica que permet al

---

<sup>523</sup> *Literatura catalana: perspectiva general*, op. cit., p. 104.

<sup>524</sup> Vegeu vegeu l'apartat II.4.1, «Verdaguer vist pels noucentistes».

<sup>525</sup> Barcelona: Editorial Pedagògica.

<sup>526</sup> *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna*, p. 368.

poeta fer de temps en temps, sense danyar la total harmonia de l'ensemble, algunes digressions líriques.»

Ben mirat, doncs, el crític veu amb bons ulls allò que en altres èpoques i contextos els especialistes retreien al poeta, com la introducció de descripcions com «La Maladeta» o «El Rosselló», perquè, deien, no aportaven res de nou al poema i, encara, distreien el lector, com veurem que també opina García Silvestre, més endavant, sobretot per la llargada de les descripcions.

Pel que fa al concepte de poema nacional, Montoliu creu que *Canigó* és l'epopeia nacional dels catalans, perquè fusiona llegendes, història i versos anònims del seu poble, tot escrit amb sàvia poesia. I, més encara, subscriu que és un poema totalment geogràfic, com ja ho van escriure anteriorment Josep Ricart Giralt (1887), Joaquín de Ciria i Vinent (1911) i Alberto Carsí (1922).<sup>527</sup> I el crític incideix en el detall de les descripcions que arriba a ser tan profund que, com també diu Joaquim Cabot i Rovira a la conferència que féu sobre *Canigó*,<sup>528</sup> sembla que sigui una guia de viatge per endur-se a la muntanya. De fet, insinua que qui inspirà el poeta fou la mateixa divina Gea amb la qual va culminar *L'Atlàntida*, però barrejada amb l'esperit nacional català. De la capacitat de descripció de Verdaguer, cita, per exemple, «La Malehida», «Lo Rosselló», el cant IV o «Noguera i Garona» i apunta que aquest gènere ocupa més de la meitat del poema, ja que els personatges també estan nodrits de l'esperit de Gea. No obstant això, Montoliu retreu a Verdaguer que aquestes descripcions no estiguin relacionades amb la història d'amor entre els personatges, per exemple entre Flordeneu i Gentil. En lloc de narrar-la, descriu el Pirineu amb l'excursió que fan amb el carro volador. Finalment, diu que «Això [la força de seducció o de passió de la fada pirinenca] no té lloc, i resta en el poema un buit essencial que ens deixa descontents i esmaperduts.» (p. 375) L'altre defecte, segons Montoliu, rau en el fons del poema, com també passa a *L'Altàntida* i és «la vaguetat dels seus personatges». De fet, aquests, en lloc de portar el pes de l'acció, «passen com ombres inconscients» (p. 375) per la narració, com si fossin part del decorat i no pas de la trama. També critica que en els moments importants no presti prou

---

<sup>527</sup> Per conèixer les opinions d'aquests personatges sobre *Canigó*, vegeu l'apartat II.4 d'aquest mateix treball.

<sup>528</sup> De 12 de febrer de 1886.

atenció a l'acció humana i ho argumenta en aquests termes: «Ni l'enamorament de Griselda, ni el seu tràgic desencant, ni la follia en què cau al final del poema, estan prou desenrotllats i glossats.»

En canvi, el «Cant de Gentil» i la part final del cant VII, són, segons ell, obres de «màxima beutat», perquè és el poble qui canta per boca del poeta. A continuació, destaca les escenes populars que tenen lloc al primer cant, que gaudeixen d'una gran influència mistraliana. I, per últim, l'«Epíleg», que «és una coronació excelsament èpica de l'acció, encara que de concepció superior a sa execució». Finalment, analitza el caire èpic de Verdaguer i és que tant en *L'Atlàntida* com també en *Canigó*, es veuen encarats els cantars de gesta i «l'esperit del primitiu epos popular medieval», però en el primer cas ressorgia el *paganobel·lènic* i era l'apoteosi del *preclàssic*, i, en el segon, surt el *cristianoromànic* i la glorificació del *preromàntic*.

Sigui com vulgui, aquesta, doncs, seria la conclusió a la qual arriba Montoliu, si bé deixa clar des d'un bon començament ell es decanta més per *Canigó*, perquè el poeta no vola des de tant amunt com en el cas del poema premiat al 1877. I, encara, al subapartat «Passió patriòtica», fa un petit esment a la llegenda, concretament a l'epíleg, que qualifica de «punyent cant d'enyorança» (p. 406).

Passem ara al poeta i assagista Joan Arús (Castellar del Vallès, 1891 - 1982), que va publicar l'any 1922 *Evolució de la poesia catalana*,<sup>529</sup> un llibret de 98 pàgines en què realça la figura de Verdaguer, del qual fins i tot diu que «marca un moment essencial, transcendentalíssim, en la història de la nostra renaixença literària» (p. 38). Els únics esments a *Canigó* són compartits amb *L'Atlàntida*: «seran, temps a venir, com aquells monuments arqueològics que recorden als pobles algun passatge memorable de la seva història» (p. 40).

L'any 1923, el sacerdot i historiador de la literatura Josep Comerma Vilanova (Banyoles, 1887 - Canet de Mar, 1936), va escriure una *Història de la literatura catalana*,<sup>530</sup> de 479 pàgines. El tercer capítol del llibre, que ocupa un total de nou planes, està dedicat a «Mossèn Jacint Verdaguer», amb l'apartat titulat «Canigó: judici crític del poema», en què després d'explicar breument l'argument, cita els v. 427-428

---

<sup>529</sup> Barcelona: [Succ. d'en Joan Comas].

<sup>530</sup> Barcelona: Políglota.

del «Cor final», del cant XII. A continuació, compara el poema canigonenc amb *L'Atlàntida*, i assegura que el primer és més «treballat i polít» (p. 347), i, de fet, és superior en tot si no fos per l'argument de *L'Atlàntida*, que, segons Comerma, és genial. Més endavant, explica que el poeta aconsegueix de fusionar perfectament cristianisme i elements pagans, tot i que hi troba uns quants defectes: l'excés de descripcions, el caràcter poc humà dels personatges i la manca de passió de l'edil li entre Gentil i Flordeneu. En definitiva, hi ha massa geologia i poca psicologia.

Com a conclusió, caldria destacar el fet que Comerma sembla que s'inspirés en els arguments crítics que Montoliu va incloure a la seva obra, suara citada, i és que coincideixen gairebé en tot, llevat del valor de les descripcions, que l'autor del *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna* troba d'una gran bellesa i en canvi Comerma assegura que arriben a ofegar la narració.

A continuació, l'any 1927, trobem un llibre de divulgació de l'historiador, hel lenista, periodista i polític Lluís Nicolau d'Olwer, titulat *Resum de literatura catalana*,<sup>531</sup> de 130 pàgines. A l'apartat «Període Segon (Esclat): De Verdaguer i Guimerà a la fi de segle (1875-1895)» se cita el poeta català i la seva obra i és en aquest moment que, com Montoliu i Comerma, Nicolau opina que tant a *L'Atlàntida* com a *Canigó* hi manca la passió amorosa i, de fet, en aquest segon, es converteix en grans descripcions paisatgístiques i d'una gran riquesa lèxica. L'any 1929, el mateix autor va publicar *Paisatges de la nostra història: assaigs i notes de literatura catalana*,<sup>532</sup> però només es va centrar en el període medieval i no va fer cap esment als poetes de la Renaixença.

Fent un salt cronològic fins a 1932, hi ha el treball de l'escriptor Manuel García Silvestre titulat *Història sumària de la literatura catalana*, amb un pròleg de Manuel de Montoliu.<sup>533</sup> Es tracta d'un volum de 424 pàgines distribuïdes per capítols. Verdaguer es troba al capítol XXVI i, concretament, el quart subapartat està dedicat a «Verdaguer, èpic». És aquí on García destina una pàgina i mitja a l'epopeia que, ja d'entrada diu que supera en prou aspectes a *L'Atlàntida*, sobretot pel rerefons nacional que conté i per les belles descripcions de què el poeta dota la

---

<sup>531</sup> Barcelona: Editorial Barcino.

<sup>532</sup> Barcelona: Catalònia.

<sup>533</sup> Barcelona: Editorial Balmes.

narració, però malgrat això, assegura no ha aconseguit tanta fama. Pel que fa a l'argument, diu que és més unitari que no pas el del poema de 1877 i també l'acció és més «animada» (p. 366). Per contra, les crítiques negatives són força semblants a les anteriors, o sia la poca definició dels personatges i la llargada excessiva de les descripcions, que contrasta amb la falta d'atenció que destina als fets humans. Aquests judicis, doncs, també es poden relacionar amb els dels crítics anteriors, només amb la diferència de la consideració sobre la inclusió de les descripcions.

A continuació, i ja al 1933, cal destacar el treball de l'escriptor, polític i economista Pere Coromines (Barcelona, 1870 - Buenos Aires, 1939), *Interpretació del vuitcents català*,<sup>534</sup> un volum de 88 pàgines, en què al capítol sisè es parla del romanticisme literari i posteriorment de Verdaguer i *Canigó*, del qual diu:

el *Canigó* que sembla marcar una recaiguda romàntica ha trobat un contacte tan ingenu amb l'espirit de la terra i ha omplert amb ell tan dolçament les formes buides, que representa un gran avenç cap a la integració nacional.<sup>535</sup>

Per tot això, sembla que Coromines veia amb bons ulls l'epopeia canigonenca, a diferència de *L'Atlàntida*, de la qual només emfatitza aspectes força negatius.

Més endavant, cal esmentar l'escriptor i polític Octavi Saltor (Barcelona, 1902 - 1982), que un any després (1934) va publicar *Les idees literàries en la Renaixença Catalana*,<sup>536</sup> un volum de 149 pàgines, el capítol cinquè del qual està dedicat a «Els mites populars com a factor líric de la Renaixença». Concretament, a les pàgines 82 i 83 d'aquest apartat parla de *Canigó*, del qual diu que és el millor de la poesia verdagueriana i argumenta aquesta afirmació citant la fusió —ja esmentada en els altres autors citats— de l'amor, el sentit cristià i l'estima i la coneixença del paisatge natural, complementada amb «el sentit heroic i patriòtic de la naixença de la nostra nacionalitat». Pel que fa a les majors belleses del poema, destaca el «Cant de Gentil» i les cançons de les goges, així com el simbolisme de la creu vencedora i l'epíleg «Los dos campanars», que és una «de les més belles poesies del nostre idioma».

---

<sup>534</sup> Barcelona: Altés.

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>536</sup> Barcelona: Editorial Barcino.

#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

I, finalment, cal destacar que en el recull pòstum de Joan Maragall, *Notas crítiques de literatura catalana* (1934),<sup>537</sup> no hi ha ni un sol esment al poema canigonenc, si bé tracta els llibres de l'època de la crisi de l'autor, com *Flors del Calvari* o *Sant Francesc*.

Per finir aquest apartat, caldria resumir les idees esmentades anteriorment. I és que el context històric, social i polític del segle XIX fa establir un canvi de tendències, i és evident que fins aleshores el fet de mostrar la tradició literària de les lletres catalanes no portava implícita una funció tan identitària i de país com es produeix al Vuit-cents i ben entrat al segle XX. De fet, era una manera de mostrar la trajectòria, de més de set segles, d'una literatura que, gràcies a la Renaixença, semblava tornar a revifar, però que havia estat arraconada temps abans. Després de veure aquestes obres de compilació, es detecta que la data de 1922 marca un abans i un després en la visió de la poesia verdagueriana, i és que coincideix amb la reivindicació del poeta per part de grans intel·lectuals d'aleshores, com Carles Riba o Manuel de Montoliu. Si bé abans de 1922 els treballs sobre història de la literatura catalana que van prestar atenció a *Canigó* eren gairebé inexistents —a excepció de *Breu compendi de la història de la literatura catalana*, que tampoc aporta judicis crítics gaire notoris— Montoliu comença la revifalla de *Canigó* i la reivindicació del llibre fins al punt que el mateix crític assegura que és superior a *L'Atlàntida*, opinió que gairebé tots els compiladors posteriors adoptaran i faran seva. Altres exemples sobre la impressió que després de Montoliu molts dels autors seguiren els seus judicis crítics, rau en el fet, per exemple, de la fusió entre el cristianisme i el món de les fades, que Montoliu descriu com a «perfecta» i que tots els altres autors també aniran compartint, així com l'opacitat dels personatges. No obstant això, es presenten discrepàncies sobre la inclusió o no de les descripcions i la seva llargada, ja que Montoliu veu que no trenquen l'harmonia del text, mentre que d'altres com Comerma i García Silvestre troben que n'hi ha massa, també que tenen una llargada excessiva i, fins i tot, que ofeguen el text. Sigui com vulgui, el que sí és cert és que la presència de *Canigó* als compendis de literatura catalana des de 1886 fins a 1936 és molt notòria sobretot als últims 15 anys, per tant, entre 1921 i 1936.

---

<sup>537</sup> Op. cit.

#### **IV.5 Als llibres escolars (1886-1936)<sup>538</sup>**

Aquest bloc es basa, en bona part, en l'article «Jacint Verdaguer i la legitimació del cànon literari català a través de les publicacions adreçades als infants en el primer terç del segle XX», de M. Carme Bernal i Carme Rubio.<sup>539</sup> Aquí, les autores tracen un panorama de les publicacions destinades al públic infantil a Catalunya i també insereixen un ric context històric. Només per fer-ne una petita pinzellada, que ens serà útil per presentar les publicacions infantils en què apareix Verdaguer o *Canigó*, val a dir que al Noucentisme es produeix un canvi de visió de l'infant, ja que és concebut com a receptor de cultura i és ben sabut que molts dels òrgans governamentals catalans van apostar per la renovació pedagògica, ja fos amb iniciatives des de l'Ajuntament de Barcelona, des de la Mancomunitat de Catalunya o amb la posada en funcionament de la Xarxa de Biblioteques populars. No obstant tots aquests canvis substancials, l'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera va suposar un fre a tots aquests projectes, perquè les institucions públiques catalanes estaven intervingudes. Malgrat això, les empreses privades van potenciar l'edició en català i per a infants, tot i que, tal com expliquen les autores citades, havien de fer front a dos grans problemes: el primer, la poca difusió del mercat català, i el segon que aleshores els llibres anaven adreçats a un sector nou de la societat i desconegut, perquè fins a aquell moment ningú s'havia plantejat que pogués consumir literatura.

De fet, l'estudi suara citat conclou que no hi ha presència de *Canigó* als volums examinats. Pel que fa a l'autor, es corrobora que la incidència de Jacint Verdaguer a les publicacions dedicades als infants va experimentar el seu punt àlgid quan es va recuperar la Generalitat de Catalunya, entre 1931 i 1939.

Podríem afegir al recull que fan Bernal i Rubio, dos llibres escolars: el primer, titulat *El llibre dels nois*,<sup>540</sup> amb censura eclesiàstica de 5 de gener de 1933 i compilat pel religiós escolapi, pedagog i parvulista Joan Profitós i Fontà (Balaguer, 1892 - Barcelona, 1954), amb dibuixos de Torné Esquiús. Conté un total de cinquanta-sis

---

<sup>538</sup> Per a una major contextualització, recomanem l'antologia compilada per Josep GONZÁLEZ-AGAPITO. *L'escola Nova Catalana (1900-1939)*. Vic: Eumo; Diputació de Barcelona, 1992.

<sup>539</sup> Per poder tractar aquest tema, hem pres com a base l'estudi fet per M. Carme Bernal i Carme Rubio, titulat publicat a l'*Anuari Verdaguer*, núm. 18 (2010), p. 59-79. Agraïxo l'amabilitat de Carme Rubio per deixar-me consultar la seva extensa biblioteca de llibres escolars.

<sup>540</sup> Barcelona: Impremta Elzeviriana i llibreria Camí, S. A.



composicions, entre d'altres, de Carles Riba, López Picó, Salvà, Carner, Lull o Verdaguer. D'aquest últim es reproduïxen «Al peu de la lletra» (p. 30-31 de l'antologia; de *Rondalles*, p. 631 de TO, I, *Prosa*), «El cant dels ocells» (p. 47-48 de l'antologia; de *L'aucell del paradís*, p. 1391 de TO, I, *Prosa*), «Les cadernereres» (p. 49-52 de l'antologia; de *Jesús infant*, p. 732 de TO, III, *Poesia, 1*), «Indirecta» (p. 74 de l'antologia; de *Rondalles*, p. 631 de TO, I, *Prosa*), «El llop» (p. 90-91 de l'antologia; de *Rondalles*, p. 593-594 de TO, I, *Prosa*), «Les flors de Santa Eulàlia» (p. 99-101 de l'antologia; de *L'aucell del paradís*, p. 436 de TO, I, *Prosa*), «L'herba dels pecats» (p. 213-216 de l'antologia; de *Lo cornamusaire i altres proses*, p. 541 de TO, I, *Prosa*) i «La mort de l'escolà» (p. 217-219 de l'antologia; de *Caritat i Montserrat*, p. 212 i 319 de TO, III, *Poesia, 1*). També inclou un article sobre «Infant i Rei» on cita un fragment de «Don Jaume en Sant Jeroni» (p. 194-197 de l'antologia; de *Montserrat*, p. 195 de TO, III, *Poesia, 1*) i «El gentil barretinaire», que conté els quatre primers versos de «A la verge», d'*Aires del Montseny* (p. 1181 de TO, III, *Poesia, 1*), els v. 49-56 de «Records i Somnis» de la mateixa compilació (p. 1201 TO, III, *Poesia, 1*), v. 121-124 del primer cant de *L'Atlàntida* (TO, p. 182, II, *Poemes llargs. Teatre*) els primers quatre versos de *L'emigrant* (de *Pàtria*, TO, p. 629, III, *Poesia, 1*), v. 425-428 del cant XII de *Canigó*, corresponents als primers versos del «Cor final» (TO, p. 386 II, *Poemes llargs. Teatre*). D'aquest poema, en general, diu que «és bell, harmoniós i ple de grandesa èpica» (p. 211 de l'antologia).

La segona obra, encara que ni tan sols citi *Canigó*, és *El llibre dels minyons*,<sup>541</sup> del mateix autor que l'anterior, amb dibuixos de Miquel Cardona. S'hi inclouen un total de noranta-cinc composicions, que barregen prosa i vers, en les quals Verdaguer surt nou vegades, «Cançó del raier» (p. 43-44 de l'antologia; v. 1-28 i v. 37-44 de *Pàtria*, p. 600 de TO, III, *Poesia, 1*), «El camí fangós» (p. 45-46 de l'antologia; de *Rondalles*, p. 641 de TO, I, *Prosa*), «El Salomonet de Matines» (p. 53-55 de l'antologia; de *Rondalles*, p. 609 de TO, I, *Prosa*), «El reietó» (p. 74-76 de l'antologia; de *Rondalles*, p. 596 de TO, I, *Prosa*), a «Les nostres festes d'abril» hi ha un fragment de «Virolai» (p. 123-124 de l'antologia; v. 33-36, de *Montserrat*, p. 226 de TO III, *Poesia, 1*), «Captant» (p. 135-136 de l'antologia; v. 1-10 i v. 15-28, de *Jesús Infant*, p. 674 de TO, III, *Poesia*,

---

<sup>541</sup> Barcelona, 1933.

1), «El Gafarró» (p. 215-218 de l'antologia; de *Lo cornamusaire i altres proses*, p. 509 de TO, I, *Prosa*), «Per què canten les mares» (p. 219-220 de l'antologia; de *Caritat*, p. 295 de TO, III, *Poesia*, 1) i, finalment, «Tempesta» («L'ermita del Mont», p. 239-242 de l'antologia; d'*Excursions i viatges*, p. 119 de TO, I, *Prosa*).

Finalment, però, caldria una puntualització pel que fa al llibre *Lectures escollides*, d'Anicet Villar de Serchs, on s'inclouen cinc poemes de Verdaguer («Rosalia», «El filador d'or», «L'incendi dels Pirineus», «Conversa de titans» i, finalment, «La Veu del Montseny»). Justament en aquesta última composició es diu que és de *Canigó*, quan en realitat és d'*Aires del Montseny* (p. 1228-1230 de TO, III, *Poesia*, 1). Cal esmentar aquest error, perquè, en realitat, Villar de Serchs no inclou cap fragment de poema èpic i, en canvi, n'insereix dos de *L'Atlàntida*.

#### **IV.6 Un cas singular: Artur Martorell**

Artur Martorell i Bisbal (Barcelona, 1894 - 1967) fou un destacat pedagog que, per resumir-ho amb mots de l'*Enciclopèdia Catalana*, «inculcà als infants l'hàbit de la reflexió personal des d'una perspectiva cívica, moral i religiosa, i donà un ensenyament viu de la realitat mitjançant el treball col·lectiu i l'elaboració perceptiva dels conceptes». Pel que fa a Verdaguer, s'interessà en la seva recuperació des del punt de vista infantil i juvenil.

El primer volum que comentarem és *Llibres de llenguatge, selecta de lectures I. Les plantes, els animals, els elements. Selecció i notes per Artur Martorell Bisbal*.<sup>542</sup> Aquest opuscle, juntament amb els altres dos volums que conté la col·lecció —*La mar, la plana, la muntanya*, també de 1934 i *Els pobles, les ciutats, els homes*, de 1935— és una miscel·lània de textos literaris relacionats amb els elements quotidians per als nens: per mitjà d'aquestes «característiques del paisatge» (segons el mateix antòleg) l'infant s'apropa a la lectura de poesies de noms rellevants de la història de la literatura catalana, com Carles Riba, Jacint Verdaguer, Josep M. de Sagarra, Tomàs Garcés, Guerau de Liost o Joan Maragall. Abans de començar a entrar en matèria, l'autor de l'antologia insereix, com a pròleg, una nota als mestres, en què destaca, sobretot, la dificultat de l'estudiant per poder entendre el llenguatge poètic, «depurat i matisat,

---

<sup>542</sup> Barcelona: Gustau Gili, 1934.

#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

ric de ressonàncies i accepcions, al servei, moltes vegades, d'unes formes imatjades, estranyes al parlar habitual dels nostres infants». És aquí on apareix el paper del mestre, que és qui hauria d'auxiliar l'infant. En el cas d'aquest recull, però, el professor es supleix amb l'apartat «vocabulari i notes», que Artur Martorell inserí per tal que l'alumnat pogués treballar autònomament. Tant és així que l'antòleg afirma: «tot el nostre esforç ha tendit a facilitar al noi una lectura perfecta, perquè sense ella no és possible sentir el veritable goig de la lectura.» Ultra això, el mestre o els pares també hi poden intervenir per tal que el nen adquireixi una comprensió perfecta del text en qüestió. Per últim, Martorell adverteix que en algun cas, com que hi ha composicions d'abans de la normalització fabriana, s'ha hagut d'adaptar el text a la normativa per poder-lo fer més entenedor.

A la primera publicació esmentada, *Les plantes, els animals, els elements*, trobem un fragment de «El pi de les tres branques» (p. 37-38 de l'antologia; v. 41-58 de *Pàtria*, p. 571-574 de TO, III, *Poesia, 1*) i «L'alzina del Passeig de Gràcia» (p. 52-55 de l'antologia; de *Lo cornamusaire i altres proses*, p. 553-555 de TO, I, *Prosa*). Al segon volum, hi ha les poesies següents: «Balada de Mallorca» (p. 54-57 de l'antologia; v. 163-190 del cant X de *L'Atlàntida*, TO, II, *Poemes llargs. Teatre*); «El Rosselló» (p. 116-121 de l'antologia; v. 117-176 del cant VI de *Canigó*, TO, II, *Poemes llargs. Teatre*); «L'Empordà» (p. 140-147 de l'antologia; v. 1-104 de *Pàtria*, p. 587-590 de TO, III, *Poesia, 1*); un fragment de «Don Jaume en Sant Jeroni» (p. 170-173 de l'antologia; v. 1-54, de *Montserrat i Pàtria*, de TO, III, *Poesia, 1*); «La Maleïda» (p. 194-198 de l'antologia; v. 137-166 i 185-208 del cant IV de *Canigó*); un fragment de «Excursió a l'Alt Pallars» (p. 198-202 de l'antologia; «Rubió», d'*Excursions i viatges*, p. 32-34 de TO, I, *Prosa*); «D'Alòs al Pla Beret» (p. 203-204 de l'antologia; «Alós», d'*Excursions i viatges*, p. 41-43 de TO, I, *Prosa*) i, finalment «Noguera i Garona» (p. 205-209 de l'antologia; v. 137-204 del cant VII de *Canigó*, p. 316-319 de TO, II, *Poemes llargs. Teatre*). Finalment, al tercer volum, trobem una sola poesia de Verdager, «A Barcelona» (p. 51-55; v. 1-60 de *Pàtria*, p. 564-570, de TO, III, *Poesia, 1*).

Com s'acaba de veure, l'únic volum que conté poesies de la llegenda canigonenca és el segon, *La mar, la plana, la muntanya*. En el present apartat es mostra un comentari sobre les reflexions que Artur Martorell va inserir després de cada

lectura, sota el títol «Notes i vocabulari», perquè l'infant pogués treballar autònomament.

D'entrada, comença amb la poesia «El Rosselló», en què, com a introducció, el pedagog explica que està segur que l'infant —al qual sempre tracta de «tu»— ha llegit o li han llegit algun fragment de *Canigó*. A continuació, contextualitza el moment de la trama on surt la poesia dins de l'epopeia i, més endavant, fa adonar al receptor de les comparacions que emprava Verdaguer i també de l'exactitud amb què descriu el paisatge, que segons Martorell és tanta que proposa a l'infant que agafi un mapa d'aquelles contrades per adonar-se'n. Més endavant, mostra com el poeta va explicant què és i com és el Canigó, a més de facilitar els significats de termes com «almorratxa», «brollen» o «arrosen». Cal destacar que quan el pedagog dóna la definició, ho fa dins mateix del discurs, seguint el mètode següent: primer posa la paraula verdagueriana en cursiva i, després d'una coma, comença a explicar-la. Així, doncs, pren estrofa per estrofa i comenta, d'una manera més planera, el contingut del missatge, posant èmfasi en el lèxic emprat per Verdaguer. També hi tenen lloc les metàfores i fa l'exercici de comparar les unes amb les altres, per valorar quina és la més bonica. Martorell acaba el comentari dient: «Mira que és bonica la darrera estrofa. I que és exacta».

De «La Maleïda» explica que és extreta del mateix poema que la composició «Lo Rosselló» i, després de situar l'acció dins del llibre i d'explicar que pertany al viatge de Flordeneu i Gentil pels Pirineus, assegura que «és una descripció magnífica de La Maleïda i el Pic d'Aneto» i fa adonar l'infant de les imatges que Verdaguer vol transmetre de la muntanya, com ara que es desplega com un cedre, avet o gegant. I, a continuació, segueix estrofa per estrofa per contar, mitjançant els termes verdaguerians, destacats en cursiva, el missatge, a través de les comparacions, que el poeta expressa.

I, finalment, «Noguera i Garona», poesia que només de presentar-la ja remet el lector al fragment «D'Alòs al Pla de Beret», perquè s'entengui d'on neixen aquests rius i, a continuació, explica que Verdaguer, per tal de compondre el poema, personifica els dos rius. I ho fa, primer de tot, narrat el naixement del riu i a continuació a través del seu caràcter, perquè són entremaliats. Pel que fa a la

## IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

Noguera Pallaresa, hi ha cabuda per a la reflexió: per què decideix tirar cap a migjorn o al sud? Després també narra el camí que segueix la Garona i explica que tota «la riquesa» que ha agafat d'Espanya la porta a França. Martorell, però, segueix el mateix esquema que en els altres comentaris, perquè va explicant cadascuna de les estrofes i, finalment en fa una reflexió: «Verdaguer es dol que aquests dos rius vagin tan malavinguts» i demana al lector si sap la història d'alguns bessons que no s'avinguin, tot posant l'exemple de Berenguer Ramon i el Cap d'Estopes. Finalment, demana a l'infant: «com et sembla que s'ha de llegir aquesta poesia? No trobes que tota ella té un aire juganer? No el sabries expressar tu en la lectura?»

Així, doncs, una valoració general de tots els comentaris ens fa concloure, primer de tot, dient que l'antòleg té un gran coneixment de la literatura catalana i una singular estimació per l'obra verdagueriana. I això es transmet a l'infant per mitjà de les paraules, de les imatges i de les explicacions que va fent dins de cada estrofa, perquè el jove no es perdi, però també perquè conegui les paraules poètiques emprades per Verdaguer.

En definitiva, posa en relleu els grans dots pedagògics de Martorell, en una forma, és clar, que avui no utilitzaríem, però que a la seva època fou molt novedosa. I noti's, encara, que, en el fons, també hi batega l'esperit patriòtic de l'antòleg i del moment històric.

### IV.6.1 *Canigó* contat als infants

En aquest apartat presentem la versió infantil de l'epopeia *Canigó*, confeccionada per Artur Martorell, descrivim formalment el recull i comentem la forma i el contingut de la versió. Finalment, conclourem amb una reflexió sobre la fidelitat de la versió.

#### IV.6.1.1 Descripció formal del llibre

El llibre porta per títol *Canigó*<sup>543</sup> i a la coberta també hi ha escrit el nom de la col·lecció, «Biblioteca Grumet». Es tracta d'un volum de 131 pàgines amb quatre il·lustracions de Quelus<sup>544</sup> i enquadernat en tela. Al lloc, no hi ha cap inscripció. A

---

<sup>543</sup> Op. cit.

<sup>544</sup> Pseudònim de Miquel Cardona i Martí (Barcelona, 1908 - Caracas, 1964).

la primera pàgina impresa que hi ha fent de camisa, entre la coberta i la portada, trobem escrit «les obres mestres de la literatura explicades als infants» i una mica més avall, però sense canviar de plana, hi ha el logotip de la col·lecció Biblioteca Grumet. Al verso, trobem una relació dels sis títols publicats per aquesta col·lecció, entre els quals ja hi apareix *Canigó*, acompanyat de *Macbeth*, *Els Almogàvers*, *Ivanhoe*, *Guillem Tell* i *Els dotze treballs d'Hèrcules*.

A la portada, que ocupa la pàgina següent, hi ha escrit «El poema de Jacint Verdaguer», en minúscules i cursiva i, a sota, CANIGÓ, en majúscules, negreta i amb un cos de lletra més gran. Més avall, «Contat als infants / per» amb minúscules i cursiva i «Artur Martorell» en versaletes. A continuació, «Il·lustracions de» en cursiva i «Quelus» en versaleta. Al peu de pàgina trobem «1929 / Edicions Proa — Badalona» en versaletes i «Oficines a Barcelona: Comte de l'Asalto 49, entresol» en cursiva. Al peu de pàgina del verso de la portada, «és propietat» en majúscules i després d'una línia horitzontal «imprensa Clarasó» en versaletes i «Villarreal, 17.— Barcelona» en minúscules.

El llibre es distribueix en quinze capítols, deu dels quals conserven el mateix títol que l'original (amb alguna modificació morfològica) i els cinc restants són de «reforç» per poder entendre més bé algun dels cants més complicats, com per exemple el primer, que Martorell divideix en dues parts ben diferenciades o el cant VI, «Nuviatge», que es separa en «Nuviatge», «Els presents de les fades» i «Les històries del Pirineu». També cal destacar que no incorpora l'epíleg «Los dos campanars», que Verdaguer va afegir a l'edició del llibre de 1901. Els capítols es distribueixen de la manera següent: «Gentil és armat cavaller» (p. 5-9); «L'aplec de Sant Martí» (p. 11-17). «Flordeneu» (p. 19-28); «L'encís» (p. 29-33); «El Pirineu» (p. 35-42); «Tallaferro» (p. 43-52); «Nuviatge» (p. 53-59); «Els presents de les fades» (p. 61-68); «Les històries del Pirineu» (p. 69-79); «Desencantament» (p. 81-87); «La fossa del gegant» (p. 89-96); «L'enterrament» (p. 97-109); «Guisla» (p. 111-115); «El monestir de Sant Martí del Canigó» (p. 117-124) i «La creu de Canigó» (p. 125-131). Tanca el volum un «ÍNDIX», situat en una pàgina sense numerar. Al verso de la

#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

taula hi ha, com a la pàgina següent a recto i verso, anuncis d'altres obres publicades dins la mateixa col·lecció.<sup>545</sup>

Vistes les característiques formals del llibre i la distribució dels capítols, sembla força clar el caràcter pedagògic de l'obra, ja que els cinc títols que s'han anomenat de «reforç» intenten ser molt explícits, però per altra banda, Martorell conserva tant com pot els encapçalaments originals.

##### IV.6.1.2 Forma

Pel que fa a la forma, la major part del text és escrit en prosa, tot i que en nombrosos casos Martorell aprofita fragments de text extrets directament de *Canigó* i els trasllada en cursiva. Ho fa, per exemple, al cant I quan Gentil diu al seu pare que vol ser cavaller i es presenta el diàleg en cursiva, o al capítol II, que transcriu tot «Lo Ram Santjoanenc», encara que en modernitza l'article.

##### IV.6.1.3 Contingut

A continuació es presenta una taula amb tots els fragments de poemes que Martorell copia de *Canigó*:

Capítol de la versió de Martorell	Cant de <i>Canigó</i> a què correspon	Versos de <i>Canigó</i> reproduïts per Martorell. La indicació dels versos és de TO
Capítol 1	Cant I	v. 12-24 i v. 57-60
Capítol 2	Cant I	v. 150-156 i v. 193-236 («Lo ram santjoanenc»)
Capítol 3	Cant II	v. 271-282
Capítol 4	-	-
Capítol 5	Cant IV	v. 1-8, v. 65-80 i, de «La Maladeta», v. 137-148, v. 155-160 i v. 197-202 i, del mateix cant IV, v. 405-408.
Capítol 6	Cant V	Sota l'epígraf «La campana de Sant Guillem», v. 26-44, v. 53-56, v. 89-94, v. 182-183, v. 220-222 i v. 225-229.
Capítol 7	Cant VI	v. 89-92 i, de «El Rosselló», v. 117-166 i v. 172-176.
Capítol 8	Cant VI	«Cor de goges», v. 249-252, v. 253-280, un altre cop el «Cor de goges», v. 309-312, «La de Banyoles», v. 343-380 i, també, el «Cor de goges» v. 381-384, «La de Fontargent», v. 417-444 i «Cor de goges», v. 445-448; «La de Lanós [Martorell escriu La Nos]», v. 449-457 i el «Cor de goges», v. 458-461.
Capítol 8	Cant VII	v. 1-8 del discurs de Flordeneu.
Capítol 9	Cant VII	«Noguera i Garona», v. 137-204; de «Lampègia», v. 237-244.
Capítol 10	Cant VII	del «Cant de Gentil», v. 361-396.

<sup>545</sup> Concretament són *Petits contes negres pels infants dels bancs*, de Blaise Cendrars i traduït per Joan Llongueras (il·lustracions de E. C. Ricart); *Viatge al país de les 36.000 voluntats*, d'André Maurois, traducció de Melcior Font i il·lustracions de R. Capmany i, finalment, *Les aventures de Polzet* (el darrer nan del bosc), de Claude Roën, traduït per Maria Perpinyà i il·lustrat per Castanys.

Capítol 11	Cant VIII	v. 139-140.
	Cant IX	v. 18-20.
Capítol 12	Cant IX	v. 99-100, v. 156-160, v. 240-255, v. 271-280, v. 539-544.
Capítol 13	-	-
Capítol 14	Cant XI	v. 43-48, v. 111-114, v. 205-210, v. 345-348
Capítol 15	Cant XII	v. 263-271, v. 282-285, v. 300-304, v. 387-388 i, del «Cor Final», v. 441-444.

Un cop vist l'esquema de la conservació dels versos verdaguerians, passem a fer un breu resum del llibre per deixar constància que és totalment fidel al text verdaguerià. Abans de començar, cal deixar clar que Martorell no inclou cap introducció ni tampoc cap nota a peu de pàgina al llarg de tot el volum. De fet, la feina d'adaptar el text, encara que sigui a la mateixa llengua, es pot comparar a la traducció, que sembla ben aconseguida, perquè ha volgut ser, en la mesura del possible, totalment transparent.

El capítol 1 es titula «Gentil és armat cavaller» i és on s'explica tota la cerimònia de què Gentil és el protagonista fins que ja se'l nomena cavaller, així com la presentació mínima, com fa Verdaguer, dels personatges. El segon capítol és titulat «L'aplec de Sant Martí» i, continuant en el primer cant del poema original, s'explica la festa de l'aplec un cop Gentil ja és cavaller, també es narra el moment en què Tallaferro s'adona que Gentil està enamorat de Griselda, vénen els fallaires i un dels minyons canta «Lo ram santjoanenc», s'expliquen les batusses entre un vell fallaire i el joglar que canta la cançó i, a continuació, arriben les males notícies que els sarraïns han atacat la ciutat d'Elna. Tallaferro hi va corrent, però adverteix a Gentil que no hi vagi.

El tercer capítol correspon al cant II, «Flordeneu». Després que Tallaferro se'n vagi, Gentil es queda amb Guifre i més endavant sol amb l'escuder, puja la muntanya, coneix la regina de les fades i hi veu Griselda. Encara que Gentil vol marxar, les xarxes amb què està lligat, que són garlandes de flors, són massa fortes. Es resigna i es queda amb ella extasiat. El capítol 4, titulat «L'encís» és l'únic que no conté cap vers verdaguerià en cursiva, si bé s'explica que Gentil dorm i les fades se'l miren. Es desperta i es conta el viatge en gòndola que fan els dos enamorats i més endavant el viatge en un carro volador conduït per set daines.



#### IV. La presència de *Canigó* a les antologies... El cas d'Artur Martorell

El capítol 5 correspon al cant IV, i també es titula «El Pirineu». Aquí, s'explica el viatge dels dos amants per les contrades canigonenques al mateix temps que es reproduïx el fragment de «La Maladeta (L'Aneto)» i acaben el viatge al lloc on neix la Tet. El capítol sisè és molt coincident amb el cant V, fins i tot amb el títol, «Tallaferro». En aquest moment, es relaten les aventures per les quals passa el pare de Gentil, armat amb l'espasa d'Otger i les lluites constants amb els sarraïns, però no mor, tot i el combat acarnissat amb els de la mitja lluna. No obstant això queda malferit i se l'emporten, juntament amb d'altres cristians, lligats amb cadenes, presoners dalt d'un vaixell. Però mentre els sarraïns estan adormits, els fallaires, cridats per Tallaferro, encenen falles a totes les barques i les catapulten a d'altres, com si fos una pluja de foc, per la qual cosa es van cremar les naus. Després que Tallaferro fes diverses pregàries cristianes, Jesucrist els ajuda i salva els nens, els ancians i fadrins que havien capturat els sarraïns. Un fallaire cura la gran nafra de Tallaferro i aquest, un cop obre els ulls diu que de ferides com aquesta se'n riu.

El capítol 7 està destinat a «Nuviatge», com el cant VI. Aquí s'explica justament que Gentil i Flordeneu continuen a la carrossa, que passa per la cova de Sirac i, a continuació al cim de la pujada veuen un raig de llum i, després, Martorell copia alguns fragments de la descripció del «Rosselló». Més endavant, Flordeneu relata les gestes de la plana que està veient i les fades van fent-los regals i enjoiant Gentil. El següent capítol versa sobre «Els presents de les fades» i canten contínuament el cor de goges: «Muntanyes regalades / són les de Canigó / elles tot l'any floreixen / primavera i tardor». Parla la goja de Mirmanda, conta els presents de la de Galamús i la de Ribes, i es reproduïx el discurs de la fada de Banyoles. La fada empordanesa de Roses i la de Fontargent també tenen regals i aquesta última fa un discurs. A continuació surt la fada de Lanós (La Nos) i canta un poema. Finalment, mentre Flordeneu es vestia per casar-se amb Gentil, aquesta demana a les seves companyes que expliquin al seu enamorat alguna història del Pirineu.

«Les històries del Pirineu». Així és com es titula el capítol 9. La fada de Mirmanda explica al jove el «Passatge d'Anníbal», la de Fontargent la poesia «Noguera i Garona» i la de Lanós (La Nos) conta la història de Lampègia. El capítol 10 és titulat «Desencantament», igual que el cant VII. Com que la trista història de

Lampègia fa plorar les goges, Gentil, amb l'arpa que li regalà la fada de Lanós, els canta un himne i entona el «Cant de Gentil». Mentre refila, veu el comte Guifre, que vol albirar la catàstrofe dels sarraïns amb perspectiva. Quan Guifre s'adona que mentre allà baix s'està combatent i passen dificultats serioses, Gentil agafa l'arpa i canta melodies amoroses, s'enutja i tanta és la ira que li provoca que el llença rostos avall. Flordeneu, que encara s'està emprovant el vestit, no ho sent, però quan les goges li ho conten, tot és un desesper i un mar de llàgrimes.

El capítol 11 és també el títol del cant VIII, «La fossa del gegant». El comte Guifre encara és a dalt del Canigó ple d'ira i quan mira les contrades veu un fum molt negre perquè Tallaferro havia incendiat els galiots dels moros mentre ell matava el seu fill. És en aquell moment que s'adona del mal que ha fet i cerca un llamp que el mati i baixa del cim de la muntanya sense cap mirament. Tallaferro, ja curat pel fallaire, juntament amb tota la colla intenta amagar-se entre els grèvols i les oliveres per rebre els sarraïns encapçalats per Gedhur i comença una gran lluita acarnissada, en què el pare de Gentil s'adona que se li ha reobert la ferida i demana a Guifre que el vengui. I, efectivament Guifre lluita cos a cos amb Gedhur, mentre arriba el bisbe Oliba i altres monjos del monestir de Sant Martí. En aquell moment, Tallaferro resa per la victòria del seu germà i Gedhur cau derrotat. Oliba cura tots aquells que han estat ferits i es cava una gran fossa per enterrar Gedhur, que a partir de llavors sempre s'ha denominat «La fossa del Gegant». El capítol 12 és «L'enterrament» (cant IX, «L'enterro»). Tallaferro cerca el seu fill i com que no li respon, demana a Guifre què en sap. Aquest li explica que es deu haver quedat al cim del Canigó, però no li confessa que l'ha occit. Llavors l'escuder de Gentil, que feia estona que no el veia, el va a buscar i sent els plors de les fades. És en aquell moment quan l'escuder veu que Flordeneu deixa el cos de Gentil damunt la neu. Immediatament, el servent agafa les despulles del cavaller i se les emporta a Sant Martí. Quan el seu pare ho veu demana qui ha mort son fill i Guifre respon que ha estat ell. El bisbe Oliba s'interposa entre ells dos i els fa entrar a l'ermita. Gràcies a la creu i també a Oliba els dos germans es perdonen. A continuació enterren Gentil i Guifre demana de fer un monestir allà mateix on és enterrat Gentil, on es retirirà per fer-hi penitència. Oliba respon que si hi vol fundar un monestir, que els monjos

siguin germans dels de Cuixà i conta «Eixalada». El capítol 13 està dedicat a Guisla (cant X) i explica com Guifre s'acomiada de la seva esposa i li diu que va a fer penitència a dalt de la muntanya. Llavors Guisla sent cantar una noia i la va a escometre. La dona de Guifre li demana que com és que està tan contenta, mentre ella està tan trista i resulta que la noia és Griselda i entona un cant d'esperança per esperar Gentil. Quan Guisla li explica que és mort, li ve un atac de follia.

Al penúltim capítol, titulat «El monestir de Sant Martí de Canigó», s'explica com van construir aquest cenobi. Quan té la cel·la preparada, Guifre veu la Serra del Cadí i tot li recorda l'homicidi, i fins i tot veu fantasmes portant-lo al precipici. Per això s'instal·la en una altra situada més a redós de la serra, però llavors sent explicar aquell passatge de la vida de sant Guillem, se sent pecador i exclama que cavarà la seva pròpia fossa. Ho fa a la roca viva i hi dedica molts dies i moltes nits. Un dia, sent els crits de «Gentil! Gentil!» d'una noia —Griselda— i Guifre s'amaga. Llavors ve Oliba, parla amb Guifre i observa el monestir de Sant Martí, al mateix temps que es fa una idea molt exacta de com serà el de Ripoll. Fins i tot somia cada nit amb la portalada. Però en aquell moment un missatger porta la notícia de la mort de Tallaferro. Oliba va cap a Ripoll, però quan torna a Sant Martí veu molt malalt Guifre, el qual li demana l'absolució, s'acomiada dels monjos i, just abans de morir, implora que col·loquin la creu al cim de la muntanya, però no mor, perquè Déu li concedeix el desig de veure en vida plantar-se la creu al cim del Canigó.

L'últim capítol, «La creu de Canigó» és, de fet, el títol del darrer cant de la llegenda. El bisbe Oliva fa construir una creu grandiosa i en dona notícia, a través de missatgers, a d'altres monestirs. Quan tots són davant de Guifre, enlairen la creu i van pujant per la muntanya «tot entonant salms i himnes sagrats». Les fades, que des de dalt veuen la processó, s'acomiaden de les valls florides que no veuran mai més. A Flordeneu li costa marxar, hi deixa molts records. Però, sostinguda per les altres fades, vola cap a l'Orient. Llavors la campana de Sant Martí fa avinent que Guifre ja és mort. Finalment, doncs, la fe ha estat la guanyadora i, per això, tots acaben cantant un himne de glòria.

Com hem vist en aquest breu resum, l'acció, la trama argumental i els personatges són calcats als de Verdaguer, però l'única diferència és el llenguatge

planer que fa servir Martorell i les il·lustracions de Quelus. Per tant, aquest recull, que també es pot emmarcar dins de la revifalla de la imatge del poeta, serveix per acostar el públic infantil a l'epopeia canigonenca, així com prestar més atenció a aquells cants que poden costar més d'assimilar als joves.

Així, doncs, la conclusió a la qual s'arriba després d'analitzar la versió martorelliana, és que segueix al peu de la lletra l'argument original, tot i que presta una atenció especial al primer cant i al sisè, als quals dedica més d'un capítol. També cal destacar la inserció de versos originals que fan que el públic lector es pugui delectar amb la poesia verdagueriana. En definitiva, doncs, una versió molt notable que va sortir a la venda en un moment dolç pel que fa a la valoració del poeta Jacint Verdaguer.<sup>546</sup> No voldríem acabar aquest apartat sense fer esment, ni que sigui de passada, de l'actualitat del llibre i és que l'any 1986, en el marc del centenari de la publicació del volum, l'editorial Proa va reeditar la versió i, vist l'èxit de vendes que va experimentar, se'n feren reimpressions el 1987, 1992, 1998 i 2002.<sup>547</sup>

---

<sup>546</sup> Recordem que el 1923 Carles Riba va publicar *Poesies. Jacint Verdaguer* i Manuel de Montoliu ja havia dedicat uns quants articles al poeta.

<sup>547</sup> Aquesta última sembla que en una edició especial del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya.

## V. Conclusions

This thesis deals with the literary reception of *Canigó* and, also, the assessment of its author, Jacint Verdaguer. The time frame of fifty years (1886-1936) allows us to spotlight the reception of the author in connection with the various literary movements of that rich and complex period, as well as the shifting critical assessments of the poet.

The conclusions of this thesis are presented in four sections, corresponding to each of the four chapters.

1. *Spanish translations.* We begin with Hilaire Belloc's reflection, published in *On Translation* (1931)<sup>548</sup> in which he stated that the art of translation is an art which is 'subsidiary and derivative'. Thus, even if translation practice was not well regarded at that time, we cannot overlook the fact that eleven writers – some of them well-known, such as Constantí Llombart and Lluís Guarnier, and others entirely unknown in the literary field, such as Joan Baradat and Josep Reig i Palau – took the initiative in translating various passages from *Canigó* into Spanish. That said, it should be noted that the quality and scope of these translations differ, ranging from literary versions like Llombart's and Cedillo's to others strictly functional alongside commentary as in the case of Ramon D. Perés and Josep Ricart i Giralt.

As early as 1816, Madame de Staël in *De l'esprit des traductions* recommended that translators not give 'their own color to that which is translated',<sup>549</sup> and pointed out the risk in embellishing the original and in flouting one's own style. Translators needed to be aware that their role was one of mediator between the original and target languages, and that they were not creating a work in its own right. This maxim could apply to all the translations we have seen, but especially to the at times antiquated style of López de Ayala, which does not match Verdaguer's original. Similarly, Baradat's text is lexically poorer than the poem in Catalan.

In any case, the majority of writers and amateurs who took on the challenge of translating some part of *Canigó* into Spanish were, in general, knowledgeable

---

<sup>548</sup> From *L'Art de traduire*, op. cit., p. 370.

<sup>549</sup> From *L'Art de traduire*, op. cit., p. 303.

about literature, but unaccustomed to translating. The only three with prior experience in translating were Ramon D. Perés, Constantí Llombart and Lluís Guarner. The others, at best, had only dabbled in translation. It seems surprising that only after twelve years would Spanish see the complete text of the *Canigó* legend available in translation, and that it would be at the hands of a specialist in historical essay and not someone seasoned in literature or translation – the Count of Cedillo, who despite his mastery of the Spanish language, was not without difficulties in his comprehension of Catalan.<sup>550</sup>

Regarding the form taken by the translations, Ramon D. Perés, Jaume Nogués Tauler, Joan Baradat and the anonymous translator of *Álbum Salón* used prose. In contrast, Constantí Llombart, Sebastià Trullol, Juan Laguía, Lluís Guarner, Josep Ricart i Giralt and Josep Reig i Palau penned their translations in verse; and finally, the Count of Cedillo mixed poetic prose with several passages in verse, following advice given him by Verdaguer in a letter.<sup>551</sup> This range of possibilities reflects the different ideas at that time about how poetry should be translated and, despite the time lapse, perhaps even today.

It should be noted that these translators' knowledge of Catalan was for the most part quite good, seeing that most of them were Catalan speakers, with the exception of Ramon D. Perés, Cedillo, and possibly the anonymous translator of *Álbum Salón*, though it is clear that the tools available to them (grammars, dictionaries and so on) were limited, unreliable, and often outdated. Another handicap was, surely, the wide range of poetic meter deployed in *Canigó*, as well as the rural lexis of the natural world and place names used by the poet. These features were no small obstacle to translators.

Furthermore, as we have seen, most of the Spanish translations of *Canigó* appeared during 1886-1887, coinciding closely with the original publication of the poem. The other translations – except for the very fragmentary such as that of Reig i Palau and *Álbum Salón* – date from 1917 and 1933. It is important to keep in mind, however, that aside from Llombart's unsuccessful attempt, the complete work was

---

<sup>550</sup> Curiously, when Verdaguer was translated by speakers of Catalan, they were accused of not being fluent in Spanish, as happened with Josep M. Carulla and Josep M. Despujol.

<sup>551</sup> See the letter in annex 3 and commentaries in the section on the Count of Cedillo.

not published in Spanish until 1898 – which comes as a surprise given the interest sparked by the appearance of *Canigó* in the press.

In closing this first part, a reflection on the subject matter of the poem is in order. At first glance, *Canigó* would seem to be a work of universal appeal: a young knight's love for a shepherdess and so on. Still, there can be no mistake that the historical moment and places evoked in the poem are of special importance in the history of the Catalan people. The translators, therefore, needed to understand well these references in producing their translations. It is no wonder, then, that a French translation appeared in 1889 – just three years after the original Catalan – since target readers were already familiar with the geographical references in the poem. In contrast, to his well-documented 1898 Spanish translation, the Count of Cedillo annexed an account of the Pyrenean excursion he had made that was forty-seven pages in length. Thus, even if his readers had never set eyes on *Canigó*, they could form a fairly accurate idea of the terrain and distances covered in the poem; and while Verdaguer and Tolrà de Bordas included a map of the Pyrenees (which appeared in Verdaguer's 1886 original but fell under sharp criticism by the excursionist Ramon Arabia i Solanas and others), Cedillo omitted it, though it might have proved helpful in orientating Spanish readers.

2. *Press.* Publications of all types and political leanings wrote about *Canigó*. We suspect that the overwhelming international success of *L'Atlàntida* contributed to the fact that critics of every literary bent paid some sort of attention to the new poem; the majority of reviews dealing with *Canigó* invariably made mention of the epic prize-winner at the 1877 Jocs Florals in Barcelona.

Renowned critics devoted special attention to the new poem, as we have seen, such as Sebastià Trullol i Plana, Francesc Miquel i Badia, Josep Yxart, Joan Sardà and Joaquim Cabot i Rovira. Inevitably, they all drew comparisons between the two Verdaguerian epic poems and the result was a wide range of opinions. Those who argued the superiority of *Canigó* were Yxart, Miquel i Badia and Marcelino Menéndez Pelayo. The latter assured the new poem's greater success, despite its admittedly narrower and more localised subject matter. Still, analysis of press reviews during the fifty-year period studied confirms that critics regarded

*L'Atlàntida* as superior to *Canigó*. Perhaps if the new poem had been originally published in a bilingual Catalan-Spanish edition, as was *L'Atlàntida*, its echo in both the Catalan and the Madrid-centred press might have been greater. This, of course, remains open to speculation.

It was surely Marcelino Menéndez Pelayo's famous letter to Verdaguer (25 January 1886) in which he praised the poem that prompted many Spanish critics to take interest in *Canigó*. In fact, most reviews either state this expressly or compare the poem with Victor Hugo's *La Légende des siècles*, as Menéndez had done. The other salient point of debate was whether the work ought to be considered a legend or an epic poem, dividing opinions well into the first decade of the new century. To take an example, Sebastià Trullol, Josep Yxart and Fèlix Sardà i Salvany held that *Canigó* was a legend, whereas Justí Pepratx and Ramon D. Perés called it an epic poem. In any event, it does not seem clear what was understood by 'legend', nor whether they grasped the deeper meaning in Verdaguer's use of this term to differentiate it, in particular, from the 'epopee'. Joaquim Molas has shed light on this point in his article titled 'Els poemes llargs de Verdaguer: ideologia i forma' (Verdaguer's long poems: ideology and form):

In fact, Verdaguer, putting personal experience more than theoretical principle on the table, forged a model for the long poem that, like the classical model, adheres rigorously to the 'unity' of structure, but which, to meet modernity's canons, divides into a series of fragments articulating veritable 'units' of effect; or of impression.<sup>552</sup>

Thus, the sense of 'legend' that Verdaguer sought to convey was, in fact, the same as that of Victor Hugo in *La Légende des siècles*, which, according to Baudelaire, was 'le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps'<sup>553</sup> (the only epic poem that could be created by a man of his time for readers of his time).

The immediate critical reception of the poem appeared on the scene across a spectrum of publications of diverse character and ideology ranging from *L'Esquella de la Torratxa* and *La Publicidad* to *La Hormiga de Oro* and *Revista Popular*, sharing in common only one aim: to announce the appearance of a new Verdaguer poem. In

---

<sup>552</sup> *Anuari Verdaguer 1987*, num. 2, p. 23.

<sup>553</sup> *Id.* p. 22.



the Catholic-leaning press, practically all reviewers noted the superiority of *L'Atlàntida* over *Canigó*, the only exception being Miquel Costa i Llobera, who, in *Revista Ibero-Americana de Ciències Eclesiàstiques*, published in Madrid, stated that it was 'més propiament èpic per su asunto, més humano y ameno per su variedad de tonos' (more properly epic in subject matter, more human and accessible in its range of tones). Following its immediate reception and up until 1936, *Canigó* did not generate so much attention in the press, either because of the passing of time, or the poet's period of crisis, or shifting literary trends. However, it is true that the Count of Cedillo's translation (1898) revived interest in the poem once again, though reviews were sparse, except for a few, for instance, in *La España Moderna*, in Madrid, or *El Noticiero Universal* in Barcelona. Verdaguer himself remarked in a letter to Cedillo dated 18 November 1898: 'La obra de V. mereció otra cosa' (Your work deserves so much more).

Moreover, Verdaguer prepared and published in 1901 his second edition of *Canigó*, in which he included the epilogue 'Los dos campanars'. This second edition that appeared a year before his death underscores the poet's keen interest in the work. It is worth noting here that *Canigó*, which had drawn so much praise from critics when it first came out, seemed to lose its individual momentum, given that after the poet's death nearly all subsequent appearances of *Canigó* were limited to editions of Verdaguer's complete works – except for that of Llibreria Científich-Literaria Josep Agustí (1912), Ràfols (1921) and Orbis (1931), or else adaptations by Josep Carner (1910) and by Artur Martorell (1929).

Regarding those fragments most frequently reproduced in the press throughout the fifty-year time frame (1886-1936), first place goes to 'Los dos campanars', followed by 'La Maladeta', 'Passatge d'Anníbal' and 'Lo Rosselló'.

3. *Music and stage adaptations.* Another type of reception to be taken into account is musical adaptations. First, we have included a cross-generation classification of musicians, the criteria for which are taken from the study by Francesc Cortès and Llorenç Soldevila, and which groups composers according to the movements or tendencies of a particular moment. In light of the results, the largest group is that of musicians born between 1878 and 1898.

It seems worthwhile also to establish a link between the Spanish translations of *Canigó* and its musical adaptations, yielding an interesting result. We have already mentioned that there were eleven Spanish translators of the poem – some translating more fragments, and of varying quality and scope. In contrast, there are twenty-two composers who were inspired by the poem. Hence, the number of translators amounts to exactly half the number of composers. Yet while 42% of the translations date from 1886, the case is quite different where music is concerned, nor can we determine with precision the time frame in which most musical adaptations were produced since several are impossible to date, as often happens with undated musical scores. Still, several musical adaptations were produced from 1886 to 1936, with two outstanding dates: a) 1910 with the premiere of the opera *Canigó* by Jaume Pahissa for Teatre de Natura and, that same year,<sup>554</sup> it would seem that Josep Civil i Castellví composed another with a lyrical adaptation by Lluís Jou, and b) 1936, the final year of our period, when Antoni Massana performed a private audition of fragments from his opera *Canigó* at the Casal del Metge in Barcelona. Not until 1953, though, would his opera premiere at the Gran Teatre del Liceu under the direction of Pablo Sorozábal standing in for Massana, who was living in Argentina.<sup>555</sup>

After examining the material available, we decided to focus primarily on Teatre de Natura to determine how it was that, in the heyday of Noucentisme, a group from Figueres would honour the poet with a performance of *Canigó* adapted by Josep Carner. While Joaquim Rabaseda<sup>556</sup> has studied this version's reception in Catalonia and the musical elements of Pahissa's work, our contribution brings to light some unpublished letters from the organisers to Adrià Gual, providing further information about the genesis of the performance and its reception in Figueres as

---

<sup>554</sup> I enquired about this opera at the Conservatori de Música in Girona, where M. Àngels Pardàs kindly recommended that I speak with Lluís Brugués, professor at the conservatory in charge of cataloguing Josep Civil's works. Brugués explained that the score was not in Girona as it was given to Mariona Julià Civil, the composer's niece, who sadly died on 20 October 2012. It seems that now the work will be passed on to another, more distant niece. Our correspondence was subsequently interrupted and I was unable to locate or see the musical adaptation by Lluís Jou.

<sup>555</sup> Qv. the study by Llorenç Soldevila, 'Fortuna musical i dramaturgic de *Canigó*, de Jacint Verdaguer', op. cit., p. 505.

<sup>556</sup> *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical.*

well as in Madrid and Mallorca. Apart from this, our aim was to discover why Carner adapted the poem, and we now know that what most attracted Carner was the medieval background in the poem. After analysing this literary adaptation, we can conclude that the most striking difference between the original version and Carner's is that the latter text focuses mainly on the love story between Gentil and Griselda, while including some 30% of Verdaguer's actual verse.

Taking a look at those fragments of *Canigó* most frequently adapted to music, first place goes to 'Lo ram santjoanenc' separately from operas based on the entire content of the poem, two on the libretto written by Carner – Pahissa's and Massana's – and others that were unfinished, such as the projected operas of Amadeu Vives, Claudi Martínez Imbert and Enric Morera. These composers, and others, who took an interest in *Canigó* were well known in their time, suggesting that the attraction and appeal of the poem persisted. Moreover, as the years went by, a number of songs remained crystallised as popular and traditional tunes, so that those who heard them no longer identified them with Verdaguer's *Canigó*.

4. *Anthologies and schoolbooks.* The last chapter deals with the presence of *Canigó* in Catalan poetry anthologies, or in Verdaguer poetry anthologies in Catalan and Spanish, or in histories of Catalan literature or in schoolbooks. Our conclusion, based on analysis of the relevant material, is that Catalan poetry anthologies did not pay much attention to *Canigó*, with two exceptions: *Les Cent millors poesies líriques de la llengua catalana* (1925) by Josep M. Capdevila, and *Antologia general de la poesia catalana* (1936) by Martí de Riquer, Joan Teixidor and Josep M. Miquel i Vergés. Both these anthologies include an excerpt from 'Lo Rosselló' and another from 'Los dos campanars', and *Antologia* also includes 'Lo ram sant joanenc' [sic]. Mention should also be made of Domènec Guansé's *Per Catalunya! Contra una antologia escolar* (1934), which laments the lack of rigour in *Antologia de prosistes i poetes catalans* (1933) by Carles Rahola.<sup>557</sup> Although Guansé does not include any excerpts from *Canigó*, he assures us that 'és una vergonya [...] que ens trobem amb homes de carrera, amb homes que parlen català i que ni de petits ni de grans no [...] hagin fullejat [L'*Atlàntida* and *Canigó*]' (it is a shame [...] that we find men with degrees, men who

---

<sup>557</sup> It is for this reason that it has not been included in the schoolbook section.

speak Catalan and that neither as children or adults [...] have ever leafed through [*L'Atlàntida* and *Canigó*]).<sup>558</sup>

The appearance of excerpts from *Canigó* in Verdaguer anthologies in Catalan is scant, except for six passages included in *Poesies: Jacint Verdaguer* (1923) by Carles Riba: 'Lo ram santjoanenc', 'Passatge d'Anníbal', 'Lo Rosselló', 'La Maleïda (Maladetta)' and 'Los dos campanars'. Carles Sanahuja transcribes 'Lo ram santjoanenc', the only poem that coincides with Riba's selection, and Sanahuja also adds 'Cant de Gentil', while the anonymous anthologist of *XXIX poesies de Jacint Verdaguer* (1928) reproduces 'La fada de Lanós', 'La fada de Roses' and 'La Creu de Canigó'. As for Verdaguer anthologies in Spanish, we have found only two translations, to wit, from canto seven; the first one is translated by the Count of Cedillo and appeared in *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (no. 52, Cervantes, Barcelona), and the other by Lluís Guarner in his anthology *Poesías épicas* (1933).

We have examined thirteen histories of Catalan literature and, as in the case of Verdaguer poetry anthologies in Catalan, the year 1923 is the turning point at which critical opinion of the poet changed notably, following the period of relative disfavour in the eyes of the Noucentisme movement where Verdaguer's poetry was concerned (though not his prose), and the twenties usher in more publications in defence of Verdaguer. There was also a change in the assessment of *Canigó*: while prior to 1923 it was considered the little brother of *L'Atlàntida*, it seems that, thanks to the critical judgement of Manuel de Montoliu in his *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna: Primera part (1923-1900)*, *Canigó* would come to be seen as superior to *L'Atlàntida*.

Only Artur Martorell included excerpts from *Canigó* in his schoolbooks, to wit, in his second volume of the trilogy *La mar, la plana, la muntanya* (1934). Here we find 'El Rosselló', 'La Maleïda' and 'Noguera i Garona'. No other educator made any reference to *Canigó*. Finally, Martorell adapted the legend for children in his child-friendly version titled *Canigó contat als infants*. In fact, examining the text, we realize that in some cases he extends a canto over two or three chapters, though the

---

<sup>558</sup> Barcelona: Biblioteca Catalana d'Autors Independents, 1934, p. 31.

storyline remains faithfully intact, and he often uses Verdaguer's lines verbatim, italicised so that children can see and appreciate the original poetry. According to M. Carme Bernal and Carme Rubio, both specialists in children's and young adult literature, it is a 'faithful version, though in prose',<sup>559</sup> to which we might add that this remarkable adaptation is quite rigorous, and the illustrations by Quelus featured in the volume enhance its appeal all the more.

\*\*\*

From the mid-20th century on, it seems that interest in *Canigó* has grown considerably in comparison with its success during Verdaguer's time.

The reasons for this increased interest are many, and surely are related to the qualities that Marcelino Menéndez Pelayo and Francesc Miquel i Badia attributed to the poem, remarking how it was more 'human' and that, as such, its characters had feelings and passions proper to the human race. Perhaps this is the key to its current success, or else the fact that it breaks with classic moulds in forming a modern epic poem. In any case, it is evident that the storyline – with its fairies, heroes, battles, loves, warriors, monks, and more – is universal in its appeal, despite the historical distance of the events related.

In support of our assertion that *Canigó*'s flame is today still burning bright we can cite seven significant achievements:<sup>560</sup> 1) the premiere of the opera *Canigó*, composed by Antoni Massana and directed by Pablo Sorozábal at the Gran Teatre del Liceu, Barcelona, in 1953, in commemoration of the fiftieth anniversary of the poet's death; 2) the 'Dramatization and adaptation of the poem [...] with the inclusion of excerpts from the libretto by Josep Carner', directed by Esteve Polls in 1979, and whose programme contained scholarly studies; 3) the celebration of the first 'Col·loqui sobre Verdaguer' titled 'L'èpica i *Canigó*, de Jacint Verdaguer', held in conjunction with the centennial celebrations in 1986 of the publication of *Canigó*

---

<sup>559</sup> «Jacint Verdaguer i la legitimació del cànon literari català a través de les publicacions adreçades als infants en el primer terç del segle XX». *Anuari Verdaguer*, num. 18 (2010), p. 77.

<sup>560</sup> We only remark the most representative ones to leave proof of the interest from very different sectors in the last decades. However, we are aware that there more interesting productions on the poem.

and co-organised by the Catalan literature departments of Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, and Escola Universitària Balmes, coinciding with the first issue that same year of the publication *Anuari Verdaguer: Revista d'estudis literaris del segle XIX*; 4) the stage production *Lo cor de l'home és una mar*, directed by Teresa Vilardell and Pep Paré, at the Teatre Nacional de Catalunya from 22 April to 6 May 2002, a sample of the huge number of events celebrating L'Any Verdaguer; 5) the translation into English verse, by Ronald Puppo, of excerpts from *Canigó* ('La Maladeta', 'Guisla' and 'Los dos campanars') in *Selected poems of Jacint Verdaguer: A Bilingual Edition*, with an introduction by Ramon Pinyol i Torrents (University of Chicago, 2007), and the forthcoming publication of the annotated English translation of the entire poem *Canigó* by Tamesis (Woodbridge) in collaboration with Editorial Barcino (Barcelona); 6) the adaptation of *Canigó* and an introductory biography of the poet, part of the project *Lectura Fàcil*, by M. Carme Bernal and Carme Rubio, published by Publicacions de l'Abadia de Montserrat in 2011 and titled *Tant de gust... senyor Verdaguer*; and 7) the premiere of the performance 'Lluís Soler diu *Canigó*', in commemoration of the 125<sup>th</sup> anniversary of the first edition of the poem, first in Folgueroles (18 February 2011), and later at Teatre Atlàntida, Vic, on the occasion of the VIII Col·loqui Internacional Verdaguer (11 November 2011);<sup>561</sup> in addition to – as part of the same commemoration – the project *Canigó 125 veus* (*Canigó 125 voices*) undertaken by the Fundació Jacint Verdaguer and Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris, Universitat de Vic, consisting of a 'complete and polyphonic reading of *Canigó*' online.<sup>562</sup>

Regarding the many editions of the poem, while prior to 1936 *Canigó* appeared nearly always as part of the complete works of the poet, the poem then took an unexpected publishing turn with its now twenty-five separate editions and strong stand-alone character; one such edition came out in Mexico in 1948, edited by exiled writer Joan Sales, and the most recent edition was published by Proa in 2011; separately, the Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya

---

<sup>561</sup> Subsequently, Soler performed at the Teatre Nacional de Catalunya (14 – 26 December 2011) and at the Festival Temporada Alta (10 December 2011).

<sup>562</sup> FUNDACIÓ JACINT VERDAGUER; CÀTEDRA VERDAGUER D'ESTUDIS LITERARIS. *Canigó 125 veus*. [Online]. Retrieved from: <<http://www.canigo125.cat>> [Accessed: 29 March 2013].

has proposed that the epilogue, ‘Los dos campanars’, be listed as one of the compulsory Batxillerat readings.<sup>563</sup>

There have been three Spanish translations of *Canigó* subsequent to the Count of Cedillo’s 1898 translation. The first is an anonymous adaptation for children in prose, published in 1967 by Editorial Vasco-Americana; the second is a verse translation by José Puchades, published in 1981 by Editorial Prometeo, Valencia and, finally, the most recent is Maria Parés Grahit’s verse translation published in 1988 by Alianza Editorial and Enciclopèdia Catalana in the series ‘Biblioteca de cultura catalana’, with a prologue by M. Àngels Anglada.<sup>564</sup>

\*\*\*

This thesis indicates that the reception of *Canigó* is remarkable in the four areas examined, above all in response to the first edition of the poem, especially where the press and Spanish translations are concerned. As for musical adaptations, it would seem that *Canigó* continually drew the attention of composers throughout the period under study. With respect to anthologies, the publication of Carles Riba’s *Poesies: Jacint Verdaguer* (1923) and the critical writings of Manuel de Montoliu marked a milestone along Verdaguer’s pathway to symbolically recovering the crown of ‘Poet of Catalonia’, honour bestowed on him by Bishop Josep Morgades in Ripoll in 1886, in recognition of Verdaguer for being the author of *Canigó*.

---

<sup>563</sup> GENERALITAT DE CATALUNYA. DEPARTAMENT D’ENSENYAMENT. [Online]. Retrieved from: <[http://educacio.gencat.net/documents\\_publics/instruccions/instruccions11\\_12/Documents/Lectures\\_prescriptives\\_batxillerat.pdf](http://educacio.gencat.net/documents_publics/instruccions/instruccions11_12/Documents/Lectures_prescriptives_batxillerat.pdf)>. [Accessed: 3 April 2013].

<sup>564</sup> QV CENTRO VIRTUAL CERVANTES. [Online]. Retrieved from: <[http://cvc.cervantes.es/actcult/verdguer/obra/obra\\_03.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/verdguer/obra/obra_03.htm)>. [Accessed: 2 February 2013].





VII. Bibliografia<sup>565</sup>

## VII.1 Llibres, tesis i opuscles

- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.
- AINAUD, Jordi, et al. *Manual de traducció anglès-català*. Vic: Eumo, 2003 (Biblioteca de traducció i interpretació; 9).
- ANÒNIM. *Antologia de poetes catalans d'arxiu*. Barcelona: L'Avenç, 1913.
- . *Poesies patriòtiques: propies per a recitar-se en vetllades literàries i reunions familiars*. Barcelona: Bonavia, 1919.
- . *Les cent millors poesies antigues i modernes de la llengua catalana I, IV. Segles XIV-XV-XVI-XVII*. Barcelona: Impremta Ràfols [192-]
- . *Poesies patriòtiques catalanes: escrites per eminents poetes de la terra*. Barcelona: Bonavia, [1920?]
- . *El Ventall del poeta: reproducció de les poesies autògrafes amb què els poetes de Catalunya han enjoiat els ventalls, exposats a la vitrina pública de la Casa Clapés de la ciutat de Barcelona des del dia 8 al 15 de maig de 1926*. Barcelona: [Casa Vilaró], 1926.
- . *El Ventall del poeta: reproducció de les poesies autògrafes amb què els poetes de Catalunya han enjoiat els ventalls*. Barcelona: Casa Vilaró, 1928.
- . *XXIX poesies de Jacint Verdaguer*. Barcelona: A. Requesens, 1928.
- . *Alguna cosa d'alguns poetes catalans actuals*. Barcelona; Ceret: [s.n.], 1932.
- . *Antologia catalana. Les vint millors poesies dels vint poetes més grans (edició destinada a les escoles i al públic en general)*. Barcelona [s. n.]: 1932.
- . *Catalunya: antologia de la poesia patriòtica*. [Barcelona]: Tip. Occitània, [1934].
- ARCO Y MOLINERO, Ángel del. *Glorias de la nobleza española*. Tarragona: Est. Tip. de F. Arís e Hijo, 1899.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. *Nobleza de Andalucía*. Jaén: Francisco López Vizcaino, 1867.
- ARÚS COLOMER, Joan. *Evolució de la poesia catalana*. Barcelona: [Succ. d'en Joan Comas], 1922.
- AVIÑOÀ, Xosé. *Jaume Pabissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.
- BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA, Joan; PARCERISAS, Francesc (ed.). *Cent anys de traducció al català (1891-1990): antologia*. Vic: Eumo, 1998.
- BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (dir.). *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, 2011.
- BALASCH TORRELL, Antoni. *Als 75 Anys del poema Canigó*. Barcelona: Editorial Franciscana, 1961.
- BALLESTER, Josep. *L'Educació literària*. València: Universitat de València, 2007.
- BERUETE MORET, Aureliano de; ARCO Y MOLINERO, Ángel del. *Catálogo del Museo del Greco, de Toledo*. Madrid: Imp. José Blass y Cia, 1912.
- BLANCO GARCÍA, Francisco. *La literatura española en el siglo XIX*, vol. 3. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1894.
- BLASCO, Ricard. *La premsa del País Valencià 1790-1983*, vol. 1. València: Institució Alfons el Magnànim; Diputació Provincial de València, 1983.
- BONET, Joan; MARTÍ, Casimir. *L'integrisme a Catalunya: les grans polèmiques: 1881-1888*. Barcelona: Vicens-Vives; Fundació Caixa de Barcelona, 1990.

---

<sup>565</sup> Podeu consultar la bibliografia de les publicacions de l'època esmentades a cada capítol a l'annex núm. 6 d'aquest treball.

- BORDONS, Glòria i SUBIRANA, Jaume (dirs.). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: EDIUOC/Proa, 1999.
- BROCH, Àlex (dir.). *Diccionari de la Literatura Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008.
- CABOT, Just (text); NICOLAU D'OLWER, Lluís (introducció). *Els iniciadors de la Renaixença. Vol. I. La poesia*. Barcelona: Barcino, 1928.
- CAMPS, Assumpta. *La recepción literaria*. Barcelona: PPU, 2002.
- CANDI, Càndid; VERDAGUER, Jacint. *Colecció de Cantichs Religiosos pel Poble*. Barcelona: Rafael Guardia, 1889.
- CAPDEVILA, Josep M. *Les cent millors poesies líriques de la llengua catalana*. Barcelona: Barcino, 1925.
- . *Poetes i crítics*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1925.
- . *Amics i Terra Amiga*. Barcelona: Barcino, 1932.
- CAPDEVILA, Maria. *Índexs de la revista L'Avens*. Barcelona: Barcino; Fundació Jaume I, 1990.
- CAPMANY, ANTONI DE. *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776 (reed. 1835, 1839, 1987).
- CARRERES PÉRA, Joan. «Canigó», *clau de lectura: Als 125 anys de la seva publicació*. Barcelona: Claret, 2010.
- CASACUBERTA, Josep M. de. *Estudis sobre Verdaguer*. Vic: Eumo; Barcelona: Barcino; Institut d'Estudis Catalans, 1986.
- CASADO, Pedro. *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos, 2006.
- CASTAÑEDA, Vicente. *El Conde de Cedillo. Bio-bibliografía*. Madrid: Tip. de Archivos, 1934.
- CASTELLANOS, Jordi. *El Modernisme. Selecció de textos*. Barcelona: Empúries, 1988.
- CELMA VALERO, María Pilar. *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo: Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid; Gijón: Ediciones Júcar, 1991.
- COLON, Germà; SOBERANAS, Amadeu-J. *Panorama de la lexicografía catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986.
- COMERMA VILANOVA, Josep. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Políglota, 1923.
- COMPANY, Arnau. *Càtaleg de 100 anys de premsa diària de les Balears*. [Palma de Mallorca]: Hora nova, 1993.
- CÒNSUL, Isidor. *Jacint Verdaguer: història, crítica i poesia*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, 1986.
- COROMINES, Pere. *Interpretació del vuitcents català*. Barcelona: Altés, 1933.
- CORTEJÓN, CLEMENTE. *Arte de componer en prosa castellana*. Barcelona: Imp. de Pedro Ortega, 1897.
- COSTA I LLOBERA, Miquel. *Líricas*. Palma de Mallorca: Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, 1899.
- DURAN, Carola. *Índexs de «La Renaixença»*. (Barcelona, 1871-1880). Barcelona, Barcino, 1998.
- . *«La Renaixença», primera empresa editorial catalana*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- ELÍAS DE MOLINS, Antoni. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Impr. de Fidel Giró, 1889. Facsímil: Pamplona: Analecta, 2000.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1908-1930.
- Epistolari de Jacint Verdaguer*, transcripció i notes per Josep M. de Casacuberta i Joan Torrent i Fàbregas. Barcelona: Barcino, vol. I-XI, 1959-1993.
- Epistolari Llorente*, ordenat i anotat per Teodor Llorente Falcó, vol. III. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1936.
- Epistolario de Marcelino Menéndez y Pelayo*, edició a cura de Manuel Revuelta Sañudo, vol. XIV. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.

- ESCLASANS, Agustí; JANÉS I OLIVÉ, Josep. *Antologia Patriòtica de la Poesia Catalana*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.
- ESTRADA PLANELL, Carles, et al. *Set de Bruc*. Olesa de Montserrat: Associació Cultural del Montserrat, 2006.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010.
- FABRA, Pompeu. *L'obra de depuració del català*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, [1924].
- . *La llengua catalana i la seva normalització*. Edició a cura de Francesc Vallverdú. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- FERNÁNDEZ y MEDINA, Benjamín. *Místicas: poesías traducidas y originales*. Montevideo: Tip. y Enc. Al Libro Inglés, 1895.
- FOLCH i TORRES, Manuel. *L'Obra d'en Verdaguer*. Barcelona: Imprempta Relligiosa, 1904.
- FONT I SAGUÉ, Norbert. *Breu compendi de la història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Estampa «La Catalana» de J. Puigventós, 1900.
- FORNELL, Josep. *Ensaig sobre L'Atlàntida, poema de Jascinto Verdaguer, Pbre.* Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1912.
- . *Glosses a l'obra verdagueriana*. Barcelona: Barcino, 1953.
- FUERTES DE GILBERT ROJO, Manuel. *La nobleza corporativa en España: nueve siglos de entidades nobiliarias*. Madrid: Hidalguía, 2007.
- FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1972.
- GADAMER, Hans Georg. *Acotaciones hermenéuticas*. Traducció al castellà d'Ana Agud i Rafael de Agapito. Madrid: Trotta, 2002.
- GALLÉN, Enric, et al. *L'Art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic: Eumo, 2000.
- GARCÍA SILVESTRE, Manuel. *Història sumària de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Balmes, 1932.
- GENÍS I AGUILAR, Martí. *Estampes de l'esbart*. Vich: Gazeta de Vich, 1933.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo. *Manual de Español Correcto*, 9a ed. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- GONZÁLEZ-AGAPITO, Josep (ed.). *L'escola Nova Catalana (1900-1939)*. Vic: Eumo; Diputació de Barcelona, 1992.
- GRAS I ELIAS, Francesc. *Siluetes de escriptors catalans del segle XIX*. Barcelona: Tip. L'Avenç, 4 vol, 1909-1913.
- GUAL, ADRIÀ. *Mitja vida de teatre: memòries*. Barcelona: Aedos, 1960.
- . *Epistolari Adrià Gual*. Inèdit i conservat al Fons Sedó de la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.
- GUANSÉ i SALESAS, Domènec. *Per Catalunya! Contra una antologia escolar*. Barcelona: Biblioteca Catalana d'Autors Independents, 1934.
- GUARNER, Lluís, et al. *Jacinto Verdaguer*. Barcelona: Cervantes, 1925 (las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas, 52).
- . *Poesías líricas*. París: Librería de la vda. de C. Bouret, 1928.
- . *Sus mejores versos*. Madrid: Los poetas, 1928.
- . *Antología lírica*. Madrid: CIAP, 1929.
- . *Antología lírica*. Barcelona: Maucci, 1930.
- . *Poesías épicas*. Madrid: Fax, 1930.
- . *Poesías líricas*. Madrid: Fax, 1930.
- . *Poesías escogidas*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1936.
- . *Antología poética*. Madrid: Aguilar, 1a ed. 1944 i 2a ed. 1960.
- . *Antología de su lírica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, vol. 14. Barcelona: Crítica, 1985.

- JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [Constança]: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag, 1967.
- . «Racines und Goethes Iphigenie - Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode». *Rezeptionsästhetik*. Munic: Rainer Warning, Fink, 1975.
- . *La historia literaria como una provocación*. Traducció castellana de Juan Godo Costa. Barcelona: Península, 1976.
- JORBA, Manuel. *A propòsit de la primeríssima recepció de «La Pàtria» d'Aribau (1833-1859)*. Discurs de recepció com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica, llegit el dia 24 de gener de 2013. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2013.
- LABÈRNIA, Pere. *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondència castellana*. Barcelona: Espasa y Companyia, [1888-1892].
- LAGUÍA LLITERAS, Joan. *Florilegio de Poesías religiosas de Jacinto Verdaguer*. Barcelona: Imprenta de Eugenio Subirana, 1921.
- LEGUIEL, Émile. *Essai sur «l'Atlantida» et le «Canigó» de Jacinto Verdaguer*. Barcelona: Llibreria L'Avenc; Ceret: Librairie L. Lamiot, 1904.
- LLADÓ, Josep M. *Amadeu Vives (1871-1932)*. Barcelona: Orfeó Català; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- LLANAS, Manuel. *L'edició a Catalunya: el segle XIX*. Amb la col·laboració de Montse Ayats. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya, 2004.
- LLIGADAS, Jaume. *L'Herència de Magdalena Modolell: Viladecans 1915*. Viladecans: Grup Tres Torres, 2011.
- LÓPEZ DE AYALA Y DEL HIERRO, Jerónimo. *Las campanas de Velilla. Disquisición histórica acerca de esta tradición aragonesa*. Madrid: Libr. de Fernando Fé / Tipografía de Ricardo Fe, 1886.
- . *Jovellanos como cultivador de la Historia*. Madrid: Tipografía de Ricardo Fe, 1891.
- . *Santa María de Porqueras*. Girona: Imprenta y librería de Paciano Torres, 1892.
- . *Contribuciones e impuestos en León y Castilla durante la Edad Media*. Madrid: Imp. y Lit. del Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1896.
- . *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo: Imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos, 1890.
- . *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las comunidades*. Madrid: Imp. de los hijos de M.G. Hernández, 1901.
- . *Discurso leído ante la Real Academia de la Historia en la sesión pública y solemne celebrada en 27 de noviembre de 1904 para conmemorar el cuarto centenario de Isabel la Católica*. Madrid: Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello, 1904.
- . *El Cardenal Cisneros Gobernador del Reino*, 3 vol. Madrid: Real Academia de la Historia, 1921-1928.
- . *Ocios poéticos*. Toledo: Sebastián Rodríguez, Impresor, 1925.
- . *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991.
- . *Memorias de una casi setentona*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2003.
- MALÉ, Jordi. *Carles Riba i la traducció*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2006.
- MANENT, Albert. *Josep Carner i el Noucentisme: vida, obra i llegenda*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- MARAGALL, Joan. *Notas críticas de literatura catalana*. Barcelona: Sala Parés Llibreria, 1934.
- MARAÑÓN Y POSADILLO, Gregorio. *Las mujeres y el Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Talleres Espasa-Calpe, 1936.
- MARCO, Josep. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo, 2002.
- MARFANY, Joan Lluís. *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1975.

- MARTÍNEZ GARCIA, Manel. *Homenatge a Josep Reig i Palau*. Lleida: Departament de Medi Ambient i Habitatge; Col·legi Oficial de Enginyers de Forests, 2006.
- MARTORELL, Artur. *Canigó*. Badalona: Proa, 1929.
- . *La mar, la plana, la muntanya*. Barcelona: Gustau Gili, 1934.
- . *Llibres de llenguatge, selecta de lectures I. Les plantes, els animals, els elements*. Barcelona: Gustau Gili, 1934.
- . *Els pobles, les ciutats, els homes*. Barcelona: Gustau Gili, 1935.
- MASSOT I MUNTANER, Josep. *Els creadors del Montserrat modern*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1979.
- ; MOLAS, Pere; DURAN, Eulàlia. (dirs.). *Diccionari d'Acadèmics de Bones Lletres*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres; Fundació Noguera, 2012.
- MERLI, Joan. *Antologia. Les millors poesies catalanes dels poetes post-maragallians sobre l'Amor*. Barcelona: Obradors Omega, 1924.
- MIGUÉLEZ, Manuel Fraile. *Verdaguer en Madrid*. Edició de Luis González Ferreras. La Bañeza: Ediciones del Curueño, 2003.
- MOLAS, Joaquim. *Les avantguardes literàries a Catalunya. Bibliografia i antologia crítica*. Amb la col·laboració de Pilar Garcia-Sedas i Tilbert Dídac Stegmann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2005.
- MOLINA, César Antonio. *Medio siglo de prensa literaria española: 1900-1950*. Madrid: Endymion, 1990.
- MOLINÉ I BRASÉS, Ernest. *Les cent millors poesies de la llengua catalana*. Barcelona: A. López, [193-].
- MONJAS, Manuel. *Documentos inéditos acerca de Mossén Jacinto Verdaguer: su amistad con los agustinos del Escorial*. Madrid: Editora Nacional, 1952.
- MONTOLIU I DE TOGORES, Manuel de. *Estudis de Literatura Catalana*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1912.
- . *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna. Primera part (1823-1900)*. Barcelona: Editorial Pedagògica, 1922.
- . *Breviari crític (1923-1924)*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1926.
- . *Memorias de infancia y adolescencia*. Tarragona: Excma. Diputación Provincial de Tarragona, 1958.
- MOYA, Virgilio. *La Traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra, 2000.
- NAVARRO, Anton. *Mossen Jacinto Verdaguer y sa obra poética*. Sabadell: Impremta y Enquadernacions de J. Canals Domenech, 1908.
- NICOLAU D'OLWER, Lluís. *Literatura Catalana: perspectiva general*. Barcelona: La Revista, 1917.
- . *Resum de literatura catalana*. Barcelona: Editorial Barcino, 1927.
- . *Paisatges de la nostra història: assaigs i notes de literatura catalana*. Barcelona: Catalònia, 1929.
- . *Caliu: records de mestres i amics*. Barcelona: Selecta, 1973.
- OLLÉ BERTRAN, Antoni. *Antologia d'autors catalans*. Barcelona: Tallers Gràfics Tiffon, [1925?].
- OLLER, Narcís. *Memòries literàries: història dels meus llibres*. Barcelona: Aedos, 1962.
- PAGANO, José León. *Al través de la España literaria*. Barcelona: Maucci, 1904.
- PANYELLA, Vinyet, et al. (ed.). *Verdaguer: Un geni poètic. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002.
- PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro. *Escritores y editores en la Restauración canovista, 1875-1923*, vol. 2. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.
- PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897.

- PEPRATX, Justí. *Canigó: étude bibliographique du nouveau poème catalan de Jacinto Verdaguer*. Montpellier: Impr. Centrale du Midi (Hamelin frères), 1887.
- PERÉS, Ramon D. *A dos vientos. Críticas y semblanzas*. Barcelona: Tip. y Lib. «L'Avenç» de Massó y Casas, 1892.
- . «Verdaguer y la evolución poética catalana». *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Ramón D. Perés el día 16 de febrero de 1913*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1913.
- PLANA, Alexandre. *Antologia de poetes catalans moderns*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1914.
- PRADO, Joan Manuel; VALLVERDÚ, Francesc. (dirs.). *Història de la literatura catalana*, 4 vols. Barcelona: Orbis; Edicions 62, 1984.
- PROFITÓS, Joan. *El llibre dels nois*. Barcelona: Impremta Elzeviriana i llibreria Camí, 1937.
- . *El llibre dels minyons*. Barcelona: Romestre, 1933.
- QUÍLEZ, Silvio. *El Conde de Cedillo: ensayo biográfico y nota bibliográfica*. Madrid: Cleto Vallinas, 1925.
- RAHOLA, Carles. *Antologia de prosistes i poetes catalans*. Girona: Dalmau Carles, 1933.
- RALL, Dieter. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Mèxic: Universidad Autónoma de México, 1987.
- RAMISA, Maties. *Els orígens del catalanisme conservador i «La Veu del Montserrat» 1878-1900*. Vic: Eumo, 1985.
- REIG i PALAU, Josep. *El Valle de Arán, Lérida*. Barcelona: Impremta J. Thomas y C<sup>a</sup>, 1896.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, 5a ed. Imprenta Real, 1817; 6a ed. Imprenta Nacional, 1822; 7a ed. Imprenta Real, 1832; 8a ed. Imprenta Nacional, 1837; 9a ed. Imprenta de D. Francisco María Fernández, 1843; 10a ed. Imprenta Nacional, 1852; 11a ed. Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra, 1869; 12a ed. Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884.
- REVILLA, Manuel de la. *Críticas*. Burgos: Imp. de Timoteo Arnaiz, 1884-1885.
- RIBA, Carles. *Poesies. Jacint Verdaguer*. Barcelona: Editorial Catalana, 1923.
- RIQUER, Martí de; VALVERDE, José M. *Historia de la literatura universal: con textos antológicos y resúmenes argumentales*, 3 vols. Barcelona: Planeta, 1984-1986.
- RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dirs.). *Història de la literatura catalana*, 11 vols. Barcelona: Ariel, 1980-1988.
- RIQUER, Martí de; TEIXIDOR, Joan; MIQUEL i VERGÉS, Josep M. *Antologia general de la poesia catalana*. Barcelona: Quaderns Literaris, 1936.
- ROCA, Rafael; ESCARTÍ, Vicent Josep. *Constantí Llombart i el seu temps*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2005.
- ROCA, Rafael. *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana*. València: Universitat de València, 2007.
- (ed.). *Teodor Llorente, cent anys després*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012.
- ROCAFIGUERA, Mercè de. *Biografia intel·lectual de Melcior de Palau, una aproximació*. Treball inèdit de recerca de màster llegit a la Universitat de Vic, 20 de setembre de 2010.
- ROIG ROSSICH, Josep M. *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya: un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- ROSSICH, Albert (coord.). *Panorama crític de la literatura catalana*, vols. 4 i 5. Barcelona: Vicenç Vives, 2009.
- RUBIÓ i BALGUER, Jordi. *Història de la literatura catalana*. [Barcelona]: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; Abadia de Montserrat, vol. 3, 1986.
- SAGARRA, Josep M. de. *Verdaguer poeta de Catalunya*. Barcelona: Proa, 1968.
- SALTOR, Octavi. *Les idees literàries en la Renaixença Catalana*. Barcelona: Editorial Barcino, 1934.

- SANAHUJA, Carles. *Mossèn Jacinto Verdaguer. Poesies* [Barcelona?]: Edicions Associació d'Autors de la Ploma, 1924.
- SEDÓ PASCUAL, Magí. *Floretes de Mn. Cinto i altres poesies*. Barcelona: [Gráf. Irández], 1928.
- SERRA I BOLDÚ, Valeri. *Biografia de mossèn Jacinto Verdaguer*. Barcelona: Associació protectora de l'Ensenyança Catalana, 1924.
- SOLER SALCEDO, JUAN MIGUEL. *Nobleza Española. Grandeza inmemorial 1520*. Madrid: Visión Libros, 2008.
- TORRENTS, Ricard. *Verdaguer: estudis i aproximacions*. Vic: Eumo, 1985.
- *Verdaguer: un poeta per a un poble*. Vic: Eumo, 2002.
- TRULLOL I PLANA, Sebastià. *Transmigració, immortalitat: poesia*. Barcelona: Estampa de «La Hormiga de Oro», 1886.
- *Romans a Mahor y en recordansa dels martres de la Independencia, l'inclit P. Joan Gallifa y sos companys, vilment assassinats en 3 de Juny de mil vuitcents y nou*. Barcelona: Tip. Católica, 1887.
- *Música*. Barcelona: La Hormiga de Oro, 1889.
- *Poesies...?*. Barcelona: Estampa de «La Hormiga de Oro», 1889.
- *La semana artística en Barcelona: colección de artículos críticos sobre música, pintura, literatura, artes suntuarias, edificación, monumentos, estilos ó escuelas artísticas, biografías, viajes, etc. etc.* Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Francisco Altés, 1891.
- *El Libro de mis fantasmas*. Barcelona: Tip. de Francisco Altés, 1892.
- VALENTÍ I FIOI, Eduard. *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona, Curial, 1972.
- VALLE RUIZ, Restituto. *Mis canciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1908 (Biblioteca *Emporium*, 2).
- VERDAGUER, Jacint. *La Atlántida*. Amb la traducció castellana de Melcior de Palau. Barcelona: Antoni López, 1877.
- *Le Roussillon: fragment du poème inédit Lo Canigó*. Traducció de Justí Pepratx. Perpignan: Typ. du Républicain, [ca. 1886].
- *Frammento Del Canigó*. Traducció a l'italià de Maria Licer. Modena: Soc. Tipogr., 1888.
- *Canigó: Llegendes Pirenaïques del temps de la Reconquesta*. Barcelona: Llibreria Catolica, 1886; Barcelona: Biblioteca de «Catalunya artística», 1901; *Obres complertes: ab gran cura ordenades y anotades*. Barcelona: Joseph Agustí, 1906, vol. 4; Barcelona: Llibreria Científich-Literaria Joseph Agustí, 1912; Barcelona: Ilustració Catalana, [1913?] (Dins: *Obres Completes de Mossèn Jacinto Verdaguer*, 5); Barcelona: Ràfols, 1921; Barcelona: Llibreria Catalònia, 1930 (Dins: *Obres completes*, 5); Barcelona: Orbis, 1931.
- *Canigó*. Traducció castellana de Jerónimo López de Ayala y del Hierro. Madrid: Fortanet, 1898.
- *Los Segadors. Cants del Canigó. Mn. Cinto Verdaguer*. [Barcelona]: Imp. Guart, [190?].
- *Canigó*. Adaptació a l'escena de Josep Carner. Barcelona: Llibreria Científich-Literaria de Josep Agustí, [1910].
- *La Malehida = Maladetta: del poema "Canigó" (Cant IV)*. Edició políglota amb il·lustracions. Barcelona: Lluís Gili, 1917.
- *Poesies*. Pròleg de Valeri Serra i Boldú. Barcelona: Salvador Bonavía, Llibreter, 1923.
- *Canigó: Llegendes pirenaïques del temps de la Reconquesta*. Ed. especial autoritzada publicada en commemoració de la reauració del govern de la Generalitat de Catalunya. Barcelona: Orbis, 1931.
- *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1947.
- *Excursions i viatges*, vols. 1 i 2. Edició crítica a cura de Narcís Garolera. Barcelona: Barcino, 1991.
- *Canigó: Llegendes pirenaïques del temps de la Reconquesta*. Edició a cura de Narcís Garolera. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.

- . *Prosa / Poemes llargs. Teatre / Poesia, 1 / Poesia, 2*. A cura de Joaquim Molas i Isidor Cònsul. «Totes les obres», I-IV. Barcelona: Proa, 2003-2006.
- . *Canigó: Llegendes pirenaica del temps de la reconquesta*. Edició a cura de GUAL, Ramon; MALUQUER I FERRER, Joan; il·lustracions de Jaume Lladó i Font. [Prada]: Terra Nostra; Cabrera de Mar: Galerada, 1a ed. 2002 i 2a ed. 2003.
- . *Pàtria*. Edició crítica a cura de Ramon Pinyol. Vic: Eumo Editorial; Societat Verdaguer, 2002.
- . *Selected poems of Jacint Verdaguer: a bilingual edition*. Traducció a l'anglès a cura de Ronald Puppò, amb una introducció de Ramon Pinyol. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- VERDAGUER, M. Àngels. *Verdaguer i els Jocs Florals de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2004.
- VILARDELL, Laura. *El comte de Cedillo, traductor de Canigó de Verdaguer al castellà. Aproximació biobibliogràfica*. Treball d'investigació de Doctorat inèdit, dirigit pel Dr. Ramon Pinyol Torrents. Data de lectura: 11 de febrer de 2011, Universitat de Vic.
- VILLANUEVA, Darío (ed.). *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- VIÑAS i DORDAL, Marià; Jacint Verdaguer. *L'Encís*. Barcelona: A. Boileau y Bernasconi, 1908.
- VINAY, Jean Paul; Darbelnet, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. París: Didier, [1993], 1977.
- YXART, Josep. *El Año pasado: 1886-1888*. Edició a cura de Rosa Cabré. Barcelona: Proa; Tarragona: Ajuntament de Tarragona, 1995.

## VII.2 Capítols de llibre

- BALAGUER, Víctor. «Informe datat de desembre de 1898 sobre la traducció per a la RAE». Dins: COMAS, Montserrat. *Víctor Balaguer i la identitat col·lectiva*. Catarroja: Afers, 2008, p. 174-188.
- BOADA, Antoni. «Verdaguer i els seus amics de la comarca de l'Anoia». Dins: *Miscellanea Aqualatensia 2*. Igualada: Centre d'Estudis Comarcals d'Igualada, 1974, p. 289-293.
- CORTÈS, Francesc. «“Si d'eix gran riu del Paradís / hagués la música sentida”: estudi sobre el perquè de Verdaguer a la música». Dins: PANYELLA, Vinyet, et al. *Verdaguer: un geni poètic. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 153-162.
- . «Dos projectes de Vives i Morera al voltant de *Canigó*». Dins: CODINA, Francesc, et al. (ed.). *Miscel·lània Ricard Torrents: Scientiae patriaeque impendere vitam*. Vic: Eumo; Universitat de Vic; Eumogràfic, 2007, p. 149-165.
- CRESPO, Juan. «Estudio traductológico de “Arte de traducir el idioma francés al castellano”. Antonio Capmany, edición de Barcelona, 1839». Dins: *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX*, 2008, p. 15-54.
- ESTRELA, Josep Enric. «Constantí Llombart, traductor y difusor de la literatura en catalán». Dins: ESCARTÍ, Vicent Josep (coord.). *Escribir y persistir. Estudios sobre la literatura en catalán de la Edad Media a la Renaixença*. Buenos Aires; Los Angeles: Argus-a, vol. 3, 2013, p. 89-102.
- GALLÉN, Enric. «La traducción entre el siglo XIX y el Modernismo». Dins: LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis. (dirs.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 2004, p. 661-673.



- ANÒNIM. «Jacinto Verdaguer» Dins: *Lectura popular: biblioteca d'autors catalans*. Barcelona: Il·lustració Catalana, Biblioteca d'Autors Catalans, núm. 36 / Lectura Popular, vol. III, s. d. Hi ha una edició facsímil: Barcelona: Edicions Raima, 1995.
- JAUSS, Hans Robert. «La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats». Traducció de Bernat Soler-Llimona. Dins: *Teoria de la recepció literària: dos articles*. Barcelona: Bacanova, 1991, p. 13-40.
- LAFARGA, Francisco. «Alcalá Galiano y V. Salvá ante la traducción. A propósito de una nueva edición del *Arte de traducir* de A. de Capmany (1935)». Dins: LAFARGA, Francisco; PALACIOS, Concepción; SAURA, Alfonso (ed.). *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, p. 155-164.
- LLANAS, Manuel; PINYOL I TORRENTS, Ramon. «Les traduccions no castellanes de l'obra de Verdaguer, Oller i Guimerà fins a 1939». Dins: TRENC, Eliseu; ROSER, Montserrat (ed.). *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans. Vol. I: La recepció de la literatura catalana a Europa*. [Montpeller], Centre d'études et recherches catalanes – Université Montpellier III / Association Française des Catalanistes, 2004, p. 69-94.
- MARAGALL, Joan. «Jacinto Verdaguer». Dins: *Artículos*. Barcelona: Tall. de Fidel Giró, 1904, p. 217-222.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «De Camões a Verdaguer: Portugal i Ibèria en l'imaginari poètic de *L'Atlàntida*». Dins: LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis; GALLÉN, Enric (ed.). *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Berna: Peter Lang, 2010, p. 267-304.
- MEDINA, Jaume. «La Renaixença i els clàssics llatins». Dins: JORBA, Manuel; MOLAS, Joaquim; TAYADELLA, Antònia (ed.). *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, vol. I. Barcelona: Curial, 1992, p. 317-333.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. «Siglo XIX Críticos y novelistas». Dins: SÁNCHEZ REYES, Enrique (ed.). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Santander: Aldus, S. A. de artes gráficas, 1942, p. 193-194.
- MOLAS, Joaquim. «Sobre Verdaguer i la literatura espanyola de la restauració». Dins: CODINA, Francesc; Pinyol, Ramon; Tort, Antoni; Tuneu, Miquel (ed.). *Miscel·lània Ricard Torrents*. Vic: Eumo; Universitat de Vic; Eumogràfic, 2007, p. 343-360.
- PINYOL TORRENTS, Ramon; VILARDELL, Laura. «L'escriptor i el sacerdot Jacint Verdaguer en el marc de l'església barcelonina del seu temps». Dins: PINYOL, Ramon; COLMENARES, Isabel de (ed.). *Verdaguer reavaluat. El Fons de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona*. Barcelona: Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull; Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris de la Universitat de Vic, 2013, p. 9-34.
- ROYO LATORRE, María Dolores «Francisco Blanco García». Dins: ACERO YUS, Francisco; BAASNER, Frank. (dirs.). *Docientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid; Darmstadt: Consejo Superior de Investigaciones científicas. Instituto de la lengua española; Wissenschaftliche buchgesellschaft, 2007, p. 145-146.
- TORRENTS, Ricard. «La construcció de la identitat catalana (*Nation Building*) a *Canigó* i «La utopia de la pàtria i l'anhel d'infinit: dos motius romàntics en Hölderlin i Verdaguer». Dins: TORRENTS, Ricard. *A la claror de Verdaguer*. Vic: Eumo, 2005, p. 119-134.
- VÉLEZ, Pilar. «Traductors gràfics de l'obra de Jacint Verdaguer: els seus il·lustradors». Dins: PANYELLA, Vinyet, et al. *Verdaguer un geni poètic*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 163-175.
- VILARDELL, Laura. «El comte de Cedillo, traductor coetani de Jacint Verdaguer al castellà. Una aproximació». Dins: VERDAGUER, M. Àngels (ed.). *Traduir els clàssics, antics i moderns*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.
- VIDAL I ALCOVER, Jaume. «El regal de les muntanyes». Dins: POLLS, Esteve (dir.). *Canigó de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Obra cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, 1979, p. 7-9.

ZARANDONA, Juan Miguel. «La ópera *Artús* de Sebastià Trullol y Plana y Amadeu Vives: la recuperació de un libreto perdido». Dins: LLECHA LLOP, Lluna; ANOLL, Lúdia (ed.). *Miscel·lània in memoriam Alfons Serra-Baldó (1909-1993) en el centenari del seu naixement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 255-279.

### VII.3 Articles de revistes

AULET, Jaume. «La mort de Jacint Verdaguer vista per Josep Carner i Jaume Bofill i Mates des de la Congregació Mariana dels Jesuïtes de Barcelona». *Anuari Verdaguer 1995-1996*, núm. 9, p. 389-399.

BALAGUER, Josep M. «Joan Teixidor, una revisió de Verdaguer en els anys 30». *Anuari Verdaguer 1993-1994*, núm. 8, p. 179-212.

BERNAL, M. Carme; RUBIO, Carme. «Jacint Verdaguer i la legitimació del cànon literari català a través de les publicacions adreçades als infants en el primer terç del segle XX». *Anuari Verdaguer*, núm. 18 (2010), p. 59-79.

CABRÉ, Rosa. «Història i anàlisi d'una relació polèmica: Josep Yxart - Jacint Verdaguer». *Anuari Verdaguer 1993-1994*, núm. 8, p. 213-252.

CARRERES I PÉRA, Joan. «Aportacions de Josep M. Capdevila als estudis verdaguerians». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 175-187.

CASTELLANOS, Jordi. «Ramon D. Perés i l'actitud modernista». *L'Avenç*, núm. 125 (abril de 1989), p. 16-21.

—. «Verdaguer i el Modernisme». *Anuari Verdaguer 1995-1996*, núm. 9, p. 27-47

COLON DOMÈNECH, Germà. «Dialectalismes en el diccionari català de Pere Labèrnia (1839-1840)». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, LXII: Miscel·lània Albert Hauf; 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.

COMADIRA, Narcís. «El Noucentisme a Girona: Rafel Masó». *Recerques: història, economia, cultura*, núm. 14 (1983), p. 113-122.

CORTÈS, Francesc, et al. «Verdaguer i la música». *Catalunya Música. Revista musical catalana*, núm. 212 (juny de 2002), p. 27-34.

—. «Jacint Verdaguer: més que un text per a bastir-hi música». *Anuari Verdaguer 1995-1996*, núm. 8, p. 189-207.

—. «D'*Atlàntida* a *Canigó*: les interpretacions de l'èpica verdagueriana a Falla i Massana». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 655-669.

DELABASTITA, Dirk. «A false opposition in Translation Studies. Theoretical versus/and Historical Approaches». *Target*, vol. 3, núm. 2 (1991) p. 137-152.

DURAN, Carola. «La crítica de llibres d'Ernest Moliné i Brasés a *La Renaixensa*». *Revista de Catalunya*, núm. 275-276 (novembre-desembre 2011), p. 11-25.

—. «Recepció de Jacint Verdaguer a *La Renaixensa*». *Anuari Verdaguer*, núm. 15 (2007), p. 111-239.

FONTBONA, Francesc. «Jacint Verdaguer i les arts plàstiques». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 143-155.

GADEA, Ferran. «Mètrica funcional i poètiques paral·leles en “Canigó”». *Anuari Verdaguer 1987*, núm. 2, p. 149-163.

GAROLERA, Narcís. «Influències franceses del passatge “La Maleïda”: contribució a l'estudi de les fonts de *Canigó*». *Anuari Verdaguer 1992*, núm. 7, p. 77-99.

—. «La transmissió impresa de les obres de Verdaguer». *Anuari Verdaguer 1986*, núm. 1, p. 147-167.

—. «Publicacions verdaguerianes de 1986 (Bibliografia del centenari de *Canigó*)». *Anuari Verdaguer 1987*, núm. 2, p. p. 245-262.

GINEBRA, Jordi. «La construcció de la llengua literària contemporània: què devem al segle XIX?». *Anuari Verdaguer*, núm. 17 (2009), p. 309-334.

- GIRONELLA GARAÑANA, Joaquín. «Les vicissituds de la tenora que fou de Pep Ventura». *Revista de Girona*, núm. 103 (1983), p. 165-166.
- GOMIS, José A. «Mariano Aguiló y la “Renaixença” a través de un epistolario de 266 cartas a Tomás Forteza (1867 - 1897)». *Analecta Sacra Tarraconensis*, núm. 38-39 (1966), p. 129.
- GRATACÓS I MONLLOR, Maria. «La música a Verdaguer, Verdaguer i la música». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 619-620.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor. «De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta». *FRAME*, núm. 6 (febrer de 2010), p. 196-218.
- JAUSS, Hans Robert. «La història de la literatura com a provocació a la teoria literària». Traducció de Josep Murgades. *Els Marges*, núm. 7 (1976), p. 13-34.
- MALÉ, Jordi. «El “cas” Verdaguer als ulls de Carles Riba». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 189-195.
- . «El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (el pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)». *Anuari Verdaguer 1997-2001*, núm. 10, p. 19-51.
- MILLÓN, Joan Antoni. «Jacint Verdaguer en l'obra de Lluís Guarner». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 551-569.
- MOLAS, Joaquim. «Els poemes llargs de Verdaguer: ideologia i forma». *Anuari Verdaguer 1987*, núm. 2, p. 19-31. Recollida també a *Joaquim Molas, obra crítica 1*. Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 273-288.
- . «Sobre la poètica de Verdaguer». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 25-43.
- . «Sobre l'edició en quatre volums de *Totes les obres* de Verdaguer». *Anuari Verdaguer*, núm. 14 (2006), p. 507-517.
- . «Sobre Verdaguer y la literatura española de la Restauración». *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LXXXIX (juliol-desembre 2009), p. 235-253.
- MOSQUERA, Ingrid. «Características propias de la traducción poética. Análisis y práctica». *Interlingüística*, vol. 2, núm. 16 (2005), p. 813-823.
- PAGANO, José León «Giacinto Verdaguer». Edició a cura de Ricard Torrents. *Anuari Verdaguer 1988*, núm. 3, p. 229-242.
- PAHISSA, Josep. «La tenora d'en Pep Ventura al futur museu del Pavelló Albèniz». *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. III (1933), p. 29.
- PARÉ, Josep. «La recepció immediata de “Canigó” a la premsa (1885-1890)». *Anuari Verdaguer 1987*, núm. 2, p. 175-186.
- PERÉS, Ramon D. «Alfret Opisso (1847-1924)». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XII, núm. 92-93 (octubre-desembre de 1926), p. 500-510.
- . «Mi Jacinto Verdaguer». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XVIII (1945), p. 29-39.
- PINYOL, Ramon; FARRÉS, Pere. «L’“avant-propos” de Josep Tolrà de Bordas a Canigó, i altres crítiques coetànies». *Anuari Verdaguer 1990*, núm. 5, p. 89-238.
- PINYOL, Ramon. «La difusió internacional de Verdaguer». *Nexus*, núm. 29 (desembre 2002), p. 66-79.
- PINYOL, Ramon; QUER, Pere. «Les traduccions al castellà de les obres de Verdaguer. Una aproximació». *Anuari Verdaguer 2002*, núm. 11, p. 369-381.
- ; QUER, Pere. «Les aportacions de Verdaguer a la llengua literària segons els seus coetànis». *Anuari Verdaguer*, núm. 14 (2006), p. 401-418.
- PINYOL, Ramon; VERDAGUER, M. Àngels. «La recepció de Verdaguer a Itàlia: Unes notes». *Rassegna Iberistica* [Universitat de Venècia] núm. 88 (2008), p. 61-78.
- ; VERDAGUER, M. Àngels. «De la dificultat de traduir Verdaguer a l'italià en el segle XIX. El paper de dos mediadors: Lluís Carles Viada i Lluís i Joan Lluís Estelrich». En premsa.

- PINYOL, Ramon; VILA, Pep. «Justi Pepratx, transcriptor de Verdaguer i recopilador de literatura catalana». *Anuari Verdaguer*, núm. 12 (2004), p. 91-106.
- PLA i ARXÉ, Ramon. «L'Avenç» (1881-1915): la modernització de la Renaixença». *Els Marges*, núm. 4 (1975), p. 23-38.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro. «Elements per a una història de les antologies de poesia a Catalunya». *Els Marges*, núm. 83 (tardor 2007), p. 15-44.
- REQUESENS, Joan. «Jacint Verdaguer en una monografia d'un enginyer forestal». *Ausa*, núm. 158 (2006), p. 641-650.
- ROCA RICART, Rafael. «Jacint Verdaguer i València». *Anuari Verdaguer*, núm. 16 (2008), p. 277-305.
- . «Teodor Llorente i Canigó». *Anuari Verdaguer*, núm. 18 (2010), p. 175-219.
- ROVIRA GÓMEZ, Salvador. «Els Morenés vuitcentistes». *Paratge*, núm. 22 (2009), p. 29-41.
- SCHMIDT, Siegfried J. «A Systems-Oriented Approach to Literary Studies». *Canadian Review of Comparative Literature (Revue Canadienne de Littérature Comparée)*, vol. 24, núm. 1 (març de 1997), p. 119-136.
- SOLDEVILA Llorenç. «Contribució a l'epistolari verdaguerià: tres cartes inèdites». *Anuari Verdaguer*, núm. 13 (2005), p. 197-204.
- ; CORTÈS, Francesc. «Lletra i música en la Catalunya contemporània: 1853-1939». *Anuari Verdaguer*, núm. 18 (2010), p. 11-35.
- . «Fortuna musical i dramàtica de Canigó, de Jacint Verdaguer». *Anuari Verdaguer*, núm. 19 (2011), p. 499-517.
- TAYADELLA, Antònia. «Més articles de Joan Sardà sobre Verdaguer». *Anuari Verdaguer 1992*, núm. 7, p. 141-147.
- . «La recepció de Verdaguer al *Diario de Barcelona* (1877-1902)». *Anuari Verdaguer 2001*, núm. 10, p. 207-262.
- TINTÓ, Margarita. «Una carta de Verdaguer a Amadeu Vives, inèdita». *Anuari Verdaguer 1997-2001*, núm. 10, p. 263-268.
- TORRENTS, Ricard. «La primera edició del poema de Verdaguer i la seva història». *Anni* (25 i 26 de desembre de 1985).
- TORT I DONADA, Joan. «Materials per a una interpretació geogràfica del poema "Canigó", de Jacint Verdaguer». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia* (desembre 1991), núm. 31, p. 153-167.
- TRENC-BALLESTER, Eliseu. «La teosofia a Catalunya i la seva influència sobre l'art modernista». *Els Marges*, núm. 15 (1979), p. 99-100.
- VALSALOBRE, Pep. «Literatura catalana moderna: un desplegament historiogràfic i filològic prometedor». *Serra d'Or*, núm. 529 (gener de 2004), p. 52-56.
- VAN REES, Kees. «Modelling the Literary Fields: From System-Theoretical Speculations to Empirical Testing». *Canadian Review of Comparative Literature (Revue Canadienne de Littérature Comparée)*, vol. 24, núm. 1 (març de 1997) p. 91-101.
- VILARDELL, Laura. «Les traduccions castelleses de Caritat. Unes notes». *Anuari Verdaguer*, núm. 19 (2011), p. 531-552.
- VIÑAS I FAURO, Francesc. «El Teatre de la Natura: els modernistes a la Garriga». *Lauro: revista del Museu de Granollers*, núm. 13 (1997), p. 27-36.
- VOLTES BOU, Pedro. «La época de Primo de Rivera, en el diario "La Vanguardia"». *Boletín de la Real Academia de la Historia* (gener-abril 2005), p. 135-156.

#### VII.4 Pàgines web consultades

- ANÒNIM. «Jacint Verdaguer: Canigó. Versió d'A. Martorell» [En línia]. Disponible a: <<http://www.xtec.es/~malons22/personal/canigo.htm>>. [Darrera consulta: 23 de novembre de 2012].

- ASSOCIACIÓ LECTURA FÀCIL [En línia]. Disponible a: <[www.lecturafacil.net](http://www.lecturafacil.net)>. [Darrera consulta: 24 de març de 2013].
- Béziers - Théâtre aux arènes [En línia]. Disponible a: <<http://cpa34.midiblogs.com/archive/2007/12/10/beziers-theatre-aux-arenes.html>>. [Consulta: 17 de febrer de 2012].
- BIBLIOTECA DE L'ORFEÓ CATALÀ. COL·LECCIONS DIGITALS. [En línia]. Disponible a: <<http://bibliotecadigital.palaumusica.org/>> [Darrera consulta: 13 de maig de 2013].
- CASADEMONT, Emili. «El “Canigó” d'en Pahissa». *Diari de Girona*, 4 d'abril de 2010 [En línia]. Disponible a: <<http://www.diaridegirona.cat/opinio/2010/04/04/canigoden-pahissa/397371.html>> [Darrera consulta: 4 de maig de 2013].
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES [En línia]. Disponible a: <[http://cvc.cervantes.es/actcult/verdagner/obra/obra\\_03.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/verdagner/obra/obra_03.htm)> [Darrera consulta: 2 de febrer de 2013].
- Epistolario de Menéndez Pelayo* [En línia]. Disponible a: <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo>> [Darrera consulta: 23 de març de 2013], carta 439.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. «Polisystem studies». *Poetics today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, núm. 1 (1990), p. 1-235 [En línia]. Disponible a <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> [Darrera consulta: 30 de gener de 2013].
- . *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010 [En línia]. Disponible a: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005\\_2010.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf)> [Darrera consulta: 15 de març de 2013].
- FUNDACIÓ J. V. FOIX. *J. V. Foix, 25 anys*. «Foix periodista» [En línia]. Disponible a: <[http://foixperiodista.blogspot.com/2012\\_05\\_01\\_archive.html](http://foixperiodista.blogspot.com/2012_05_01_archive.html)> [Darrera consulta: 18 de febrer de 2013].
- FUNDACIÓ JACINT VERDAGUER; CÀTEDRA VERDAGUER D'ESTUDIS LITERARIS. *Canigó 125 vers*. [En línia]. Disponible a: <<http://www.canigo125.cat>> [Darrera consulta: 29 de març de 2013].
- GAROLERA, Narcís. «La obra literaria de Jacint Verdager» [En línia]. Disponible a: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/verdagner/acerca/garolera.htm>> [Darrera consulta: 29 de novembre de 2011].
- LLADÓ, Ramon. «La mètrica com a valor en la traducció poètica» [En línia]. Disponible a: <<http://www.saltana.org/2/esc/91.htm#3>> [Darrera consulta: 12 de gener de 2011].
- MINISTERIO DE CULTURA. [En línia]. Disponible a: <[www.mcu.es](http://www.mcu.es)> [Darrera consulta: 12 de maig de 2011].
- MORENO RICO, Francisco Javier. *El capitán de la marina mercante José Ricart y Giral (1847-1930): una aproximación a la historia marítima contemporánea de Barcelona*. Tesi doctoral. Data de lectura: 2 de juny de 2011 a la Universitat Politècnica de Catalunya. [En línia]. Disponible a: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/51570>> [Data de consulta: 12 de novembre de 2012].
- MUSEO DEL PRADO. [En línia]. Disponible a: <[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)> [Darrera consulta: 7 de juliol de 2010].
- CORTÈS, Francesc, et al. *L'obra musical sobre text de Jacint Verdager* [En línia]. Disponible a: <<http://www.bcn-associacions.org/verdagner/buscador.asp>> [Darrera consulta: 3 de maig de 2011].
- RABASEDA i MATAS, Joaquim. *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral. Data de lectura: 10 de novembre de 2006 a la UAB [En línia]. Disponible a: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/5196>> [Darrera consulta: 23 de maig de 2012].

- REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES. «Acadèmics». [En línia]. Disponible a: <<http://www.boneslletres.cat/academics.asp?op=5>> [Darrera consulta: 10 de setembre de 2012].
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA. «Modernisme, una història de destrucció», documental emès el 27 de novembre de 2012 [En línia]. Disponible a: <<http://www.tv3.cat/videos-/4354050/Modernisme-una-historia-de-destruccio>> [Consulta: 9 de desembre de 2012].

## VII.5 Fons consultats

- British Library
  - Hemeroteca
- Biblioteca Bartomeu March de Palma de Mallorca
  - Hemeroteca
  - Papers sobre Verdaguer
  - Correspondència
- Biblioteca Valenciana
  - Hemeroteca de València
- Archivo Histórico Nacional de Madrid
  - Fons Universidad Central
  - Fons Consejo de Órdenes
- Hemeroteca Municipal de Madrid
  - Revistes i diaris de Madrid
- Biblioteca Nacional de Madrid
- Real Academia de la Historia
  - Expedient del comte de Cedillo com a membre numerari
- Senat
  - Expedient del comte de Cedillo com a senador
- Biblioteca de Catalunya
  - Fons Verdaguer de Reserva
    - Reculls facticis
    - Calaixera verdagueriana
  - Correspondència rebuda per Manuel de Montoliu i de Togores
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
  - Diaris i revistes de Barcelona
- Universitat de Vic
  - Fons Pallàs-Amat
  - Fons Verdaguer-Panadès

## VII.6 Fons digitalitzats

- Dipòsit Digital de Documents de la Universitat Autònoma de Barcelona (<http://ddd.uab.cat/>)
- Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Madrid (<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>)
- Ajuntament de Girona. Servei de gestió documental, arxius i publicacions (<http://www.girona.cat/sgdap/cat/premsa.php#pandora>)
- Diputació de Barcelona. Fons local de publicacions periòdiques digitalitzades (<http://www.diba.cat/xbcr/default.htm>)
- Hemeroteca digital de *La Vanguardia*

- (<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>)  
Hemeroteca digital de l'ABC (<http://hemeroteca.abc.es/>)  
Arxiu de revistes catalanes antigues, ARCA (<http://www.bnc.cat/digital/arca/>)  
Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y deporte  
(<http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>)  
BOE. (<http://www.boe.es/buscar/gazeta.php>).  
Biblioteca Digital de Castilla La Mancha (<http://clip.jccm.es/bidicam/es/micrositios/inicio.cmd>)  
Biblioteca de l'Orfeó Català. Col·leccions digitals.  
(<http://bibliotecadigital.palaumusica.org/>)  
Google Llibres (<http://books.google.com/>)  
Internet Archive: digital library of free books (<http://archive.org/index.php>)