

**«L'amarga enyorança d'aquell temps de les Èglogues».
(Una subversió en la poesia de Vicent Andrés Estellés)**

Ferran Carbó
(Universitat de València)

*Sols escric el record d'aquell temps de les Èglogues.
Ara en diuen: paròdia. Només això, paròdia?
I la necessitat que tenia d'escriure-les?
I el fet brutal de viure-les?*

V.A.E.

Josep Pla a les *Notes del capvesprol* va definir –i sentenciar– la impressió que sempre li havia causat la lectura dels poemes de Vicent Andrés Estellés com la d'«un prosista prodigiós que escriu en vers» (1979: 174-175). La referència té el seu interès i més encara si la contrastem amb la reproducció literal que el mateix Pla fa, a l'homenot dedicat a Joan Fuster (datat el 1962), d'una intervenció del de Sueca a Barcelona valorativa sobre les lletres catalanes, en què qualificava el poeta valencià –i ja l'any 1962, quan el poeta de Burjassot només havia editat tres poemaris– d'«extraordinari» (Pla, 1975: 391). Hi ha sintonia entre els dos més grans assagistes en allò de la qualificació *prodigiós* i *extraordinari*; no pas pel que fa a prosista en vers o poeta.

L'atracció de Fuster per la poesia d'Estellés prové des de primera hora, és a dir, des del moment en què s'encetà la producció poètica en català de Vicent Andrés Estellés –des de 1953–, que és gairebé el mateix moment en què es va iniciar la retirada poètica de l'assagista de Sueca. Fuster aviat se n'adonà de la novetat: «*Ciutat a cau d'orella* [el primer llibre editat per Estellés], el 1953, ja era una ben altra cosa. La veu que hi transcendia obligava a unes esperances diferents» (1972: 18). Si com valora Pla, Estellés tal vegada «considerés que en aquest país i en aquesta llengua i en aquest moment, el més convenient és escriure en vers»; en canvi, fou Fuster qui optà per una direcció contrària i va deixar progressivament d'escriure versos per a capficar-se plenament en l'assaig, el periodisme i l'erudició. El gran referent poètic valencià segons Fuster ja hi havia arribat i, per tant, ell podia dedicar-se a altres urgències i devocions. Tant al segon volum de *La poesia catalana* (1956) com sobretot a l'*Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)* (1956), l'assagista de Sueca fa palesa la seua primera valoració de la jove «promesa»; dos preàmbuls del seu contundent estudi de 1972 que va servir d'introducció al primer volum de l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés: *Recomane tenebres*. Convé recordar que aquesta introducció se situa en l'òrbita de les lúcides introduccions fusterianes a alguns grans escriptors del segle XX: Salvador Espriu, Joan Salvat-Papasseit o el mateix Josep Pla.

La formació poètica i el context cultural de Fuster i Estellés foren el mateix: nascuts, respectivament, el 1922 i el 1924 –i morts, també respectivament, el 1992 i 1993– estudiaren el primer Dret a València (entre 1942-1947) i el segon Periodisme a Madrid (entre 1942 i 1945), en la primera part dels anys quaranta, per tant, en el moment més dur i ferm de la repressió franquista. Durant la segona meitat de la mateixa dècada, mentre el primer va començar a fer versos en català, que va publicar per primera vegada en llibre el 1948 amb el poemari *Sobre Narcís*; en canvi, el segon s'inicià com a poeta en castellà, amb la publicació d'alguns poemes solts des de 1944, amb la influència de la producció poètica dominant del moment.

Entre 1939 i 1943 la poesia espanyola fou prou uniforme sota uns mateixos paràmetres temàtics i estilístics. Primer es va desenvolupar una poesia propagandística de tipus èpic i amb un to triomfalista. Allò del lema «Por el Imperio havia Dios» va comportar textos com els reunits a l'antologia de Luís Rosales y Luis Felipe Vivanco *Poesía heroica del Imperio (1940-1943)*. Es tractava d'una poesia alienant de temàtica amorosa, religiosa o patriòtica i que connectà amb models clàssics de la tradició: irrealista, per a uns, o *arraigada*, per a altres, aquesta nova poesia de postguerra aviat evolucionà a una lírica ben elaborada, formalista, que trobava com a model útil per al moment la figura i l'obra de Garcilaso de la Vega, qui va servir de pretext per al model *garcilasista* que s'implantà sobretot al voltant de 1943, any de l'aparició de la revista *Garcilaso*. Aquesta revista, en què col·laborà el jove Estellés, es va publicar entre maig de 1943 –set anys després de la celebració del quart centenari de la mort de Garcilaso de la Vega– i 1946, sota el lema «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso», amb voluntat de convertir-se en «santo y seña de un movimiento poético»; i va aglutinar els joves poetes que s'autodesignaven «Juventud creadora», dirigits i orientats per José García Nieto, Jesús Revuelta, Pedro de Lorenzo i J.J. Garcés (Carbonero, 1994: 33-34). El nom de la revista i de l'orientació estètica *garcilasismo* designen el personatge literari històric i connoten els diferents vessants presents en la seua obra: aspectes militars i èpics –traslladables al nou moment històric–, el sentiment amorós palès com a «dolorós sentir» des del tòpic de l'absència o la pèrdua de l'estimada, la sublimació idealitzada del paisatge natural, l'harmonia i l'equilibri del món ben fet i en ordre..., expressat amb un estil poètic caracteritzat pel formalisme d'«endecasílabos» y «alejandrinos» organitzats en quartets, tercets, dècimes, sonets...; tot plegat en un moment històric considerat com a «segunda reconquista», «segundo renacimiento hispánico», «segunda primavera del endecasílabo» (com indica l'editorial del número inicial, reproduïda a Sanz Villanueva, 1984: 340-1). Segons Javier Carbonero «lo que no puede perdonarse al *garcilasismo* es que sea un movimiento *sin dolor* ante la ruina, tratando de embalsamarse en el pasado» (1994: 35). Víctor García de la Concha, tanmateix, havia matisat que «No vuelve, pues, Garcilaso de la Vega, sino su fantasma formal» (1973).

Eren doncs, pel que fa al context, anys de literatura submissa i aliena, eren anys de *garcilasismo* –en castellà– i també, encara, de jocfloralisme –en valencià. Fuster ha recordat el primer vessant amb claredat: «La veritat és que vam aprendre a llegir en les pàgines de *Garcilaso* i no –ai!– en les de Riba o en les de Foix [...]. Podiem comprar, de tant en tant, *Garcilaso*, que venia a ser una revista plena de sonets i de 'liras' [...], d'octavas reals, de mil augustes bagatel·les retòriques. La confeccionaven a Madrid els poetes de les oficines públiques i resplendia d'il·lusions imperials i agropecuàries» (1972: 22-23).

Poesia i política s'agombolaven en un moment històric determinant. Fins i tot intentant integrar en el cas valencià una certa producció jocfloral, representant d'una tradició ara afí al franquisme que cantava les regines i les glòries del règim des del servilisme i la submissió, i la propagació de l'espanyolisme dominant: la postguerra valenciana es va iniciar amb la curiosa autorització l'any 1939 de Lo Rat Penat, que optà per assumir l'ideari més reaccionari i conservador del règim dictatorial (Cortés, 1995: 119-136). Quatre mesos després de la desfeta l'entitat convocava els *LVI Juegos Florales de Valencia. Convocatoria para el presente año de la victoria*, la flor natural dels quals guanyà Josep Monmeneu amb «Dolor i goig», un cant que exposava el dolor causat per les vivències durant la república i el goig de la salvació per l'exèrcit espanyol, un poema il·lustratiu de tota una poesia afí en vernacle. L'obtenció pels lletraferits de les flors naturals, violes i englantines, els convertien, pel títol atorgat, en «mestre del gai saber». La producció poètica era d'ínfima qualitat, mediocre a tot estirar, i es trobava immersa en els tòpics de la tradició llorentinista. L'elecció de Carmen Polo, filla del dictador, com a regina i musa de les lletres valencianes de 1940, és un exemple aclaparador de l'orientació que havien de seguir les flors naturals: «Desde que se anuncio que nuestro invicto Caudillo y su ilustre esposa habían accedido al deseo de Lo Rat Penat de que su hija Carmencita ocupase este año el Trono de sus Juegos Florales, esta fiesta literaria adquirió un relieve que no tenía desde hacía algún tiempo» (*Las Provincias* 1-8-1940, reprodudït per Cortés, 1995: 133). El règim havia de respectar i aprofitar l'ús de l'idioma en actes de tipus folklòric, alienants i de caire pintoresc, com eren els versets d'aquests jocs o com foren també les primeres representacions, també inofensives, de *milacres* vicentins i sainets; actes al capdavant tendents a rafificar i confirmar la imatge d'un *Levante feliz* perfectament integrat en la nova situació política, social i cultural. S'hi va generar, doncs, una poesia franquista valenciana, entre 1939 i 1943, amb títols i lemes com «Cançons de la Nova Espanya», «Camins d'Imperi» o «Espanya vingué de Llevant», entre d'altres (Cortés, 1995: 136-147).

Durant els anys quaranta el jove Vicent Andrés Estellés escrivia en castellà i va publicar poemes com l'editat a la revista *Primeros juegos florales celebrados en Benidorm*, el 20 d'agost de 1944, amb el títol «Romance español de Santiago», ben en sintonia amb el retoricisme alienant de l'època; com «Alegría del hallazgo», aparegut a

alexandrins, fins a poemes en vers lliure; d'una banda, una poesia més elaborada i formalista, com la d'«Instante del amor» o «Poema de la muchacha» (amb versos com «Muchacha con naranja./ Antesala olorosa de la Vida./ Proclamación bellísima/ de la entraña cerrada y ya dispuesta / para abrirse»); i de l'altra, un tipus de poesia més lliure i més referencial, amb un llenguatge menys acurat, com la d'«Insomnio» o «Garganta en la sombra», dedicat a José García Nieto –autor fonamental en la revista *Garcilaso*. Tot plegat palesa ja una primera bifurcació entre una poesia més ingènua i retoricista, més en sintonia amb el *garcilasismo*, i una altra que es debat entre l'arrelament dominant i el desarrelament que de sobte desestabilitza puntualment l'harmonia del conjunt. Lectures que feia Estellés durant aquells anys, com les de Lorca, Miguel Hernández o Alexandre, sens dubte havien d'afavorir una primera aproximació a plantejaments menys convencionals i més personals.

Cal esmentar que a la fi dels anys quaranta el poeta de Burjassot encara continuava amb l'escriptura en castellà. Així el 1948 tenia escrit per als Jocs Florals de Gandia un conjunt de madrigals amorosos i paisatgístics -una tipologia de text amb clares connexions amb el renaixement-, que tot seguit referirem. El 1951 fou finalista del Premi València de Poesia de la Diputació, amb el llibre *El corazón en la mano* (Cortés, 1995: 269). I com a més agosarat –de l'inici dels anys cinquanta i datat el 1953– tenia escrit l'aplec, probablement inèdit, *Laberinto innumerable*, que defugia ja l'estètica oficial per incorporar, com a dominants, influències de la generació espanyola del vint-i-set.

Des de 1948 Estellés ja intentava en paral·lel algun poema en català, com ho confirma l'inèdit, de setembre i octubre de 1948, intitulat «Voler», que serveix de preàmbul en llengua catalana al conjunt esmentat de quinze madrigals en castellà (un primer lliure i sense numerar de dedicatòria i després catorze sonets numerats). Aquest conjunt fou presentat als «jocs florals a Gandia. 1948», i al mecanoscrit del qual consta en la primera plana l'afegit a mà «primera composició en català» (Carbó, 2004: 11), anotació tot referida al poema preàmbul. La primera estrofa d'aquest primer poema, després de la dedicatòria prèvia a Ausiàs Marc («Homenatge a Ausiàs March,/ sinyor de Beniarjó»), remet amb claredat no sol a la temàtica amorosa orientada a l'estimada Isabel, sinó a un aparent bilingüisme en l'expressió que només testimonialment opta pel català en el poema preàmbul, en sintonia amb la llengua del poeta del segle XV esmentat a la dedicatòria:

En castellà o valencià,
Isabel, t'estic volent
i el teu nom m'ix, de repent,
com una fruita exaltà...

Les mostres ofertes de la primera producció estellesiana palesen la seua absoluta dependència o sintonia amb les possibilitats estètiques del moment, cosa semblant al

que va ocórrer amb bona part dels joves escriptors que, entre temptejos i dubtes, aleshores s'iniciaven. Estellés ha recordat la situació contextual generalitzada de la producció inicial del jovent, en uns versos de «L'estampeta», de *Llibre de meravelles*:

Ens ompliren d'espases la sintaxi, d'arcàngels
durament immutables a la porta dels cines,
mentre reivindicaven prades de Garcilaso,
marbres asexuals, vetlant sempre, vetlant,
vetlant sempre les armes i vetlant la retòrica

Prades, armes i retòrica. O la presència d'arcàngels, de fantasmes formals com el de Garcilaso o d'espectres com el de Francisco de la Torre. Tot plegat fins que arribà l'hora de desvincular-se de la «mamella grotesca i tòxica» (Fuster, 1972: 23) que els nodria i condicionava, trencament que per al poeta de Burjassot comportà, en primer lloc, el canvi definitiu de llengua –situable el 1952 i confirmat el 1953 (Carbó, 2004: 11-12)– i el canvi estètic –originat en una primera fase al mateix moment, i en constant progressió fins a meitat dels anys cinquanta, quan irrompé amb claredat la seua veu poètica més característica i singular. Amb el doble canvi respecte a la primera producció en castellà –o esporàdicament en català–, aviat va arribar-hi una reacció contrària al *garcilasismo* i al ratpenatisme jocfloral, aconseguida per exemple amb estratègies d'objectivitat, de distanciament i de distorsió, des de la ironia fins a la paròdia, mitjançant un tipus singular d'èglogues o amb textos contra els poemes destinats a les flors naturals.

2. De l'Arcàdia: «Virgili i Garcilaso han d'estar molt contents»

Una de les estratègies essencials de la poesia d'Estellés és el joc intertextual que s'hi estableix. L'autor enriqueix les possibilitats expressives del text en connectar-lo amb una tradició o amb un subgènere determinat o en integrar-hi aspectes distants i fins i tot dispersos. El poeta aportà una proposta ficcional ben personal a partir de la seua realitat, objectiva o subjectiva («Entre els sentits i el món hi ha trenta vels», ens diu a la primera de les èglogues d'*El primer llibre de les èglogues*); que, a més, enriquí en plantejar uns lligams evidents sobretot amb autors del món llatí i del món medieval, també del renaixement i del barroc, dels quals prengué, exemplarment, referències i versos, i sobretot, modèlicament, actituds. La connexió amb la literatura catalana del segle XV (amb Ausiàs Marc, Jaume Roig o Roís de Corella, entre d'altres), amb la literatura llatina (amb Catul, Ovidi, Horaci o Virgili), o la literatura castellana del segle d'or (amb Quevedo, Garcilaso...), són lligams que teixeixen un entrellat de relacions amb el passat, activades per multiplicar les possibilitats de suggeriment i connotació del nou text present (Aparicio, 1997 i 2004). Sovint en el cas dels llatins, a més, sol haver-hi una transposició personal i simbiosi de poeta a poeta: només cal pensar per exemple en la

relació Estellés-Ovidi a *Exili d'Ovidi* (Carbó, 2005). O en els següents versos de, poema XVIII d'*Horacianes* en què refereix la figura de Virgili i la seua composició d'èglogues:

et durà maldecaps, virgili,
aquesta nova ègloga.
no t'adones bé d'allò que has fet.

has tocat el misteri.

Com Estellés ha indicat, «vaig pensar un dia d'emprar els noms de figures literàries excelses, com les d'Horaci, Virgili, Rufus Fest Avié, Ovidi. Això em permetia parlar de moltes coses que desagradablement ocorrien a la ciutat de València» (reproduït per Aparicio, 2003). I el poeta valencià s'apropià dels autors escollits –com els llatins– o d'alguna de les formes que els caracteritzen –com l'ègloga garcilasista. En el cas de Virgili, el de Burjassot reconeix el seu deute i admiració: «és el poema que més m'ha interessat./ Perquè llegint l'*Eneida* et vaig endevinar/ i em vaig enamorar perdudament de tu» (ègloga IV).

El caràcter confessional dels llibres en què enllaça hàbilment amb algun clàssic aconsegueix curiosament un to personal malgrat la simbiosi de dues veus en l'enunciació d'un jo poètic dual, que representa la figura del poeta present i la figura de l'autor referent, tots dos confosos i interferits. Hi ha tota una estratègia d'adaptació de la font a unes noves coordenades estètiques, històriques i fins i tot culturals. I de vegades s'hi articula i activa una distorsió poètica espacial i temporal en conrear i adaptar un subgènere que remet a un autor anterior del qual, quan cal, es distancia i al qual subverteix i fins i tot paròdia. Així, per exemple, ocorre amb els poemes anomenats èglogues. Com va escriure Estellés el 1956 a *Llibre d'exilis*, tot referint-se al passat «Aleshores hi havia boscos, assuavides/ valls, turons vencedors, i hi havia campanes,/ hi havia una gran pau, i rius i llibertat./ com que hi havia això, també hi havia l'ègloga,/ i ardents i esvelts amors». I confirma la intenció d'adaptació de la composició en el present, també a mitjan dels anys cinquanta, quan diu a *Testimoni d'Horaci*: «Virgili i Garcilaso han d'estar molt contents».

L'ègloga és un tipus de composició de certa extensió i de temàtica i estructura imprecises, tot i que sobretot s'ambienta en la natura i sovint es caracteritza per l'estructura de monòleg pastoril o l'estructura dialogada entre els personatges. En la literatura clàssica anava lligada al gènere bucòlic o pastoril, almenys des de Teòcrit (segle IIIadC), en la poesia hel·lènica, fins a Virgili (segle IadC), en la llatina. Si el primer fou creador d'uns petits idil·lis o quadres pastorils que mostraven una certa placidesa en la realitat quotidiana camperola amb uns personatges que dialogaven sobre els seus quefers, l'amor, l'ofici i la terra; fou sobretot el darrer qui es convertí en un paradigma per a les literatures romàniques: el paisatge s'idealitzà amb estilització dels pastors, amb una certa abstracció o caire simbòlic, que incorporen sovint una realitat

històrica i personal que el poeta tendia a emmascarar. Les *Bucòliques* de Virgili és una obra amb deu èglogues extenses, que recreen episodis diferents versificats amb hexàmetres dactílics, versificació dominant en la producció virgiliana posterior. Presenta uns pastors, que sovint encobreixen persones conegudes del seu moment, dins un marc de camp idealitzat i, per tant, allunyat de la realitat immediata. Per exemple, la primera composició presenta al llarg dels 83 versos a dos personatges (Melibeu i Títir) que dialoguen sobre problemes de terres, derivats de la confiscació que patí Virgili: mentre el primer pastor qüestiona August, en canvi, el segon –que representa el mateix Virgili– el lloa pel fet de retornar-li les propietats. Altres temes són l'amor contrariat, la mitologia, el desafiament poètic, la mort de Dafnis... A l'ègloga desena en presentar a Corneli Galo abandonat per la seua amant Licoris incorpora l'Arcàdia («Vos los pastores/ de Arcadia cantaréis con lastimoso/ verso por vuestros montes mis dolores», diu en la traducció castellana de Fray Luis de León), un espai bucòlic del centre del Peloponès la caracterització del qual esdevé un referent compartit i convertit en tòpic literari: un espai indeterminat i estereotipat ple de rius i rierols, arbres, prats, ramats, vegetació.... un espai convertit en quadre o estampa, que permet gaudir a qui s'hi integra. La temàtica dominant en el conjunt de les bucòliques és amorosa amb la lloança per la satisfacció o el plany pel rebuig.

En la literatura del segle XVI, en el renaixement, amb el gust per la cultura clàssica es recuperà l'ègloga, la qual respecte als precedents grecollatins aportava major diàleg entre personatges, amb combinació del aspecte líric i del dramàtic. L'atracció i admiració de part de la literatura llatina és un fet palès en l'esmentat Fray Luis de León (1527-1591), que féu una versió castellana de les bucòliques virgilianes intitulant-les com a èglogues. El nou paradigma per al subgènere fou el de Garcilaso de la Vega (1501-1536), home cortesà d'armes i de lletres al servei de Carlos V, qui literàriament es decantà pel vessant més líric en el conreu de les èglogues. Els cants dels protagonistes, pastors o nimfes, podien ser alternats amb el respectiu diàleg o bé ser textos llargs que se succeïen, com soliloquis autònoms. Sobretot en la lírica amorosa de Garcilaso hi ha l'estratègia d'un artifici bucòlic: l'ambientació espacial servia d'evasió o desconexió de la realitat propera; i la idealització desrealitzava la grisa realitat cortesana quotidiana. Els prats i els rius esdevenen elements de l'espai per al descans, la pau i la felicitat. És l'espai de l'allunyament, de l'alienació, de la substitució. El *locus amoenus* traspua delicadesa i musicalitat, malgrat que en la temàtica amorosa dominant predomine l'amor impossible, pel desdeny o per la mort de l'estimada.

Tres foren les èglogues que va escriure el poeta castellà. La primera, elaborada en segon lloc i després de la mort de l'estimada Isabel Freire, presenta, d'una banda, Salicio, pastor que plany el rebuig i desdeny de Galatea, i, de l'altra, Nemoroso que plora per la mort d'Elisa. La doble orientació temàtica exemplificada per Salicio i Nemoroso palesa la situació del poeta ja que, en primer lloc, s'encarna el fracàs d'aquell

que no assoleix l'estima buscada i desitjada; i, després, s'hi aporta la tendresa i el dolor de la pèrdua de l'ésser estimat –cal recordar que l'Elisa dels versos de Garcilaso de la Vega respon a Isabel Freire, dama portuguesa de l'emperadriu. La segona ègloga, escrita en vida d'Isabel, presenta el pastor Albanio que dialoga amb Salicio sobre la passió desesperada del seu amor per Camila, qui també intervé en el diàleg; i després hi apareix Nemoroso per fer una apologia de la casa d'Alba amb l'assoliment de la llibertat després del combat. En el rerefons el conflicte amorós és entre la raó i el desig, i només l'heroisme i la disciplina permeten la superació del segon des del neoplatonisme. La fugida que comporta la vida pastoril ajuda a l'acceptació del fracàs i la superació de la frustració del desig. La tercera ègloga presenta, d'una banda, la narració per part de l'enunciador sobre quatre nimfes que broden tapissos al voltant del riu Tajo, els quals representen diferents escenes mitològiques; i de l'altra, introdueix el diàleg entre els pastors Tirreno i Alcino que canten la bellesa de Flèrida i de Filis, estimades respectivament (Burell, 1978; Rivers, 1984; Alborg, 1975). Convé tenir present que Estellés intitula dos poemes de l'esmentat *Llibre de meravelles* amb el nom de Flèrida.

El poeta Garcilaso dirigeix el lector en crear un univers autònom desrealitzat, construït amb l'estilització acurada i alhora musical del llenguatge en sintonia amb l'art del renaixement. Els protagonistes de l'enunciació són pastors, personatges masculins, que tracten una certa insatisfacció amorosa compensada amb la resignació: el tractament de l'amor és idealista per plantejament espiritual i per la ubicació en un marc espacial o *locus amoenus* que enforteix, enriqueix el protagonista i afavoreix la superació de la situació.

Cal esmentar que, entre d'altres, també va escriure èglogues Francisco de la Torre un poeta castellà seguidor de Garcilaso, nascut a Torrelaguna, qui va viure durant la segona meitat del segle XVI (¿1534-1594?) i va escriure, entre d'altres, un llibre de vuit èglogues intitulat *La bucòlica del Tajo*. El poeta s'hi plany sovint de l'amor perdut, impossible, i del dolor i turment que arrossegueu els protagonistes masculins, els quals en algunes èglogues com la segona, cinquena o sisena, esdevenen un ésser que vaga desventurat, errabund i extraviat pel món, com sense vida o com mort d'amor, com si fos un absent o un espectre.

3. «I em sentia més prop que mai de Garcilaso»

Davant d'una realitat frustrant com la de la postguerra, l'escriptura literària servia com a refugi creatiu i edificació moral. I de retruc, com a testimoni i, per tant, compromís. Tal com va assenyalar Fuster «les èglogues de l'Estellés, prodigiosos artificis de sarcasme i de lirisme, impúdics i pudents –amb totes les males, les excelses males olors de la fisiologia–» tenen una clara vinculació amb el que suposava el model

Garcilaso i reponen a «una reacció contra les irrisòries ficcions del marbre subvencionat i dels idil.lis de calcomania que *Garcilaso* difonia» (1972: 23).

Segons el poeta nascut a Burjassot, entre 1953 i 1958 va escriure *El primer llibre de les èglogues*, editat per primera vegada el 1972 a *Recomane tenebres*, el primer volum de l'obra poètica completa. L'obra, en la versió definitiva que coneixem, conté vuit èglogues, la mateixa xifra que *La bucòlica del Tajo* de Francisco de la Torre, i fou configurat en dues fases: d'una banda, les tres primeres èglogues –la mateixa quantitat que *Garcilaso*– escrites el 1953 i editades el 1958; i de l'altra, les altres cinc, escrites –almenys quatre– fins a 1958 i editades totes cinc i amb les tres anteriors el 1972. Aquelles tres primeres èglogues es troben escrites, com les de *Garcilaso*, en decasíl.labs. Les altres, en canvi, en alexandrins, un metre més proper en extensió a l'hexàmetre llatí, l'emprat per Virgili.

Cal dir que la gènesi i configuració de l'obra presenta algunes alteracions estructurals i d'ordenació significatives entre el mecanoscrit original amb anotacions manuscrites i la versió definitiva editada (Moreno, 2002: 10). Així en una primera elaboració hi havia nou textos i no vuit: els dos primers poemes eren «Isabel a Catalunya» i «Mentrestant ve la nit» vinculables segons anotació manuscrita de l'autor a l'obra dels mateixos anys intitulada *La nit*, escrita entre 1953 i 1956 i publicada el 1956 –tot i que el segon poema no apareix en l'edició d'aquest llibre o almenys no apareix amb aquest títol. Els tres següents eren les tres èglogues provinents de *Donzell amarg*, els quals passen a ser els tres primers textos en la versió definitiva. Pel que fa a la resta, la VI ègloga de la versió definitiva no figura a l'original; i les altres quatre apareixien en diferent ordenació: la IV era la VI; la V era la VII; la VII era la VIII; i la VIII era la IX. El primer títol era *Llibre de les èglogues*; ben en paral.lel amb el coetani *Llibre de meravelles*. En ambdós casos hi ha un sintagma nominal que té com a nucli el mot amb valor remàtic i que remet explícitament a la configuració de l'obra unitària, i que després té com a complement nominal i en plural la pluralitat de textos integrats i seues les possibilitats: en un cas *èglogues*, amb pel tipus de composició a què al.ludeix, i en l'altre *meravelles*, pel valor semàntic del mot, que implica per la distància entre en sentit literat i el figurat, possibilitats d'ironia i de subversió.

El títol definitiu de la obra que revisem, remàtic per tant, remet progressivament a tres directrius. En primer lloc, a una enumeració ordinal: el *primer*, la qual cosa anuncia o permet la possibilitat d'altres llibres posteriors encadenats o en sèrie consecutiva –no descartava en el 1972 en què l'inclouïa a recull a l'obra completa la possibilitat d'un altre, tal vegada un segon–; en segon lloc, a una configuració unitària en *llibre* de diferents textos que van numerats i sense títol –molt en sintonia com hem vist amb altres títols i configuracions seues del moment–; i en tercer lloc, al tipus de composició que vincula remàticament tots els textos reunits i considerats per l'autor com a *èglogues*.

També convé tenir present que les èglogues presenten, com pertoca a la tradició del subgènere, aparents diàlegs que en el fons en el cas d'Estellés palesen una gradació de possibilitats de construcció poemàtica: una enunciació en primera persona per part de l'enunciador o d'un personatge (per exemple, l'ègloga II); una successió de soliloquis autònoms o independents per poden reprendre's alternadament (per exemple, l'ègloga I); una successió dialogada d'intervencions extenses connexes entre elles (per exemple, l'ègloga III); i un diàleg teatral (per exemple, l'ègloga V). Cap a meitat dels anys cinquanta Estellés es trobava, a més, en un període d'escriptura teatral, com ho confirma les obres datades en 1956 i intitolades *Tot l'amor de la terra* i *Una imatge de l'odi* (Calafat, 2002). Tant Xavier Fàbregas com Josep Lluís Sirera han assenyalat la teatralitat com un tret de l'escriptura de les èglogues: el primer indica el «material dramàtic de primera magnitud» que són; el segon apunta que palesen «els trets essencials de la poesia escànica del nostre autor» (Sirera, 1994: 22). Sobretot és l'ègloga V la que té un diàleg més fluid i àgil i amb major proximitat a una peça dramàtica: de fet els personatges Ell i Ella, tenen la mateixa denominació, distant i abstracta amb els pronoms de tercera persona, que els de *Jocs d'infants*, la darrera peça que acompanya l'edició d'*Oratori del nostre temps* (1978), l'obra teatral d'Estellés. Respecte als noms de Fedra i Hipòlit que hi apareixen, se'n ixen de la tradició onomàstica de les èglogues per connectar amb la mitologia i la tragèdia clàssica d'Eurípides o, posteriorment, de Racine. Òbviament, aquest component teatral fa més viva i directa l'ègloga, amb una major connexió a una escena de la realitat i, per tant, amb un major allunyament de la construcció idealitzada plena de lirisme que caracteritzava la tradició del subgènere.

3.1. Les tres primeres èglogues. De *Donzell amarg* a *El primer llibre de les èglogues*

La primera proposta d'èglogues d'Estellés, fou, com en el cas de Garcilaso, l'escriptura de tres èglogues, incloses a *Donzell amarg*, llibre finalista el 1953 al Premi Óssa Menor, guardonat el 1956 a Cantonigròs, i editat a Barcelona finalment el 1958: cal dir que fou l'únic llibre del poeta de Burjassot publicat a Catalunya abans del 1973. Tot i que no coneixem la versió del llibre presentada a Barcelona el 1953, tot fa pensar que era idèntic a com el presentà el 1956 a Cantonigròs i com s'edità en la primera edició de 1958, ja que segons el poeta fou Josep Pedreira, membre del jurat del premi de 1953 que el declarà finalista, l'artífex del fet que presentés també l'obra al Cantonigròs tres anys després.

El jurat del premi Óssa Menor havia estat format per Rosa Leveroni, Josep Janés, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Joan Teixidor i Josep Pedreira, vinculables majoritàriament al gust per la poesia de tradició simbolista. Riba feia un any que havia editat *Salvatge cor* (1952), un llibre de sonets. L'obra guardonada fou *Paraules al vent*,

de Miquel Martí i Pol, i, a més d'Estellés, hi concorregueren, entre d'altres, Miquel Arimany i la valenciana Maria Beneyto. El *Diario de Barcelona* del 15 de desembre de 1953 ressenyava l'adjudicació del premi en els termes següents: «Con su libro *Paraules al vent* Miguel Martí venció claramente, quedando finalista la obra *Donzell amarg* de Vicente Andrés» (Carbó, 2004: 23). Sens dubte, la proposta d'Estellés, amb alguns poemes força novedosos en la poesia catalana dels anys cinquanta, havia de sorprendre els membres del jurat per la distància estètica que els hi separava. El 1956 el Premi de Cantonigròs tenia un jurat integrat per Feliu Vila, Carles Riba, Jordi Sarsanedas, Josep Pedreira i Joan Triadú (Ballester, 1995: 56). Coincidien respecte a l'anterior premi dos membres del jurat, Riba i l'editor Pedreira. Ara el guardonaren, doncs, alguns defensors del simbolisme, quan Riba preparava *Esbós de tres oratoris* (1957), el seu últim llibre, amb els tres llargs poemes narratius; tal vegada esperonat en la dicció pels nous camins que prenia la poesia entre els joves, com per exemple Estellés.

Donzell amarg tot i ser encara més variat que no pas *Ciurat a cau d'orella*, mostra un Estellés més característic: des del títol, que pren el sintagma de Jaume Roig, o el poema introductori, que presenta el poeta com un jo poètic jove en conflicte entre l'amor, el buit interior i la realitat («Visc, o muir, en calç viva soterrat»). Ja el darrer poema de la secció homònima al títol del llibre presenta un protagonista, que esdevé plural, i té la pedra de la paraula a les mans «presa del sol». Llavors la quotidianitat irromp i desplaça les grans preguntes transcendents buides: al dubte existencial, la soledat i l'angoixa, s'hi afegeix el tractament de l'amor des del desig i l'erotisme palès a la secció «El marge de la séquia».

Cal observar que hi ha dues versions editades de l'obra *Donzell amarg*: la primera de 1958, de Proa, i la de 1981, de Tres i Quatre, dins *Les homilies d'Organyà*, volum sisè de l'obra completa del poeta. Hi ha canvis substancials en la configuració del llibre entre les dues versions: en la primera edició la primera secció incloïa les sèries «Donzell amarg» i «La terra eixuta» –les quals són seccions diferents a l'edició definitiva–, o l'aleshores segona secció que contenia les tres èglogues desapareix a l'edició definitiva. Seccions com l'original de les èglogues, la titulada «Platja, en setembre», on predomina l'erotisme, o, ja dins la cinquena, «Adàgios de Veroni», incorporaven ja en els anys cinquanta una expressió singular basada en el registre col·loquial mitjançant frases extenses juxtaposades o coordinades, el lèxic senzill, i una ficció que introduïa al·lusions quotidianes o l'erotisme amb pocs embuts, tot plegat un conjunt d'aspectes determinants per a la seua poesia posterior i ben nous en la poesia del moment, i que contrastaven intencionadament amb el lirisme dominant a les altres seccions de l'obra. També aquesta contraposició discursiva entre lirisme i prosaisme, entre idealisme i desidealització, obrien escletxes que al capdavant permetien la possibilitat de distanciament i distorsió i la introducció d'estratègies com l'ús de la ironia i de la paròdia.

Per exemple amb les tres èglogues. Amb l'escriptura de tres èglogues Estellés hi aconseguia una expressió notablement diferent. Aquestes com hem dit constituïen originàriament la segona secció del llibre en la primera edició i anys després desapareixien de l'obra per integrar-se al *El primer llibre de les èglogues*. L'autor hi aportava al premi Óssa Menor o al Cantonigròs uns poemes insòlits amb una expressió col.loquial i dialectal i unes referències temàtiques caòtiques, inherents a la realitat de postguerra, caracteritzades per sensacions de frustració i els permanents desigs insatisfets: en una època en què des del règim s'impulsava l'estètica oficial *garcilasista*, la paròdia es convertia en una possibilitat per a subvertir l'arcàdia feliç virgiliana i sobretot les èglogues de Garcilaso, en unes altres èglogues sobre la misèria i la pena de cada dia en un paisatge urbà i en una època de postguerra i repressió. Segons Jaume Pérez Montaner ens hi trobem amb «l'Estellés més original i agosarat, creador d'una nova dicció poètica que conjuga ironia i tendresa sobre la base d'un llenguatge directe, col.loquial i senzill» (1992: 491). Segons Guillermo Carnero «es en la elevación de lo cotidiano al rago de materia del poema y en el cultivo de la ironía y la sátira donde Vicente Andrés Estellés alcanza la mayor cota de calidad y personalidad» (1976: 25). Es tractava, segons el primer crític, de reaccionar contra «un llenguatge victoriós, triomfalista i arcaïtzant, amb unes directrius literàries que tractaven d'entroncar amb temes, recursos i models del segle XVI» (1992: 492).

El món elegant i culte del segle XVI difícilment podia recrear-se en un moment de crisi social i degradació moral, de penúria econòmica i de misèria social, de mediocritat literària, malgrat les temptatives del grup «Juventud creadora», i de la seua revista *Garcilaso*. Estellés reaccionava contra el passat irrecuperable i, per tant, sols adaptable; contra el present immediat del context imperial franquista i contra el seu propi model literari anterior. A partir de les convencions establertes i seguides, se subverteix el llenguatge culte i acurat pel col.loquial i fins i tot vulgar; els protagonistes malgrat mantenir els mateixos noms són ciutadans arreu de classe baixa i ambients ordinaris i fins i tot marginals: només cal pensar que la musa estimada sovint sorgeix d'algun prostíbul o que el noble sentiment de l'amor defuig el platonisme i va plenament lligat al sexe, a l'encontre ocasional i al fracàs personal; i l'espai o paisatge és urbà amb oficines, bars de port i prostíbuls. Com ha assenyalat Antonio Moreno, tot plegat presentat amb una bona dosi d'humanitat i tendresa: «la idealización característica de lo bucólico se hace añicos, cuarterada como aparece la realidad por realidades impuras y apriorísticamente nada poéticas, y por una visión teñida de humor, procacidad, ironía e incluso sacasmo; pero también de humanidad y ternura» (2002: 9). Davant del paradís perdut del passat irrepertible i del present hostil i opressor, l'escriptura sorgeix com a tempteig de projecció d'aspectes del primer en el segon i com a testimoni d'inserció d'elements del segon en el primer: el poeta és el fedatari d'aquest –d'aquell– món.

Així la primera ègloga. Les protagonistes són dues mecanògrafes d'una anònima oficina, Galatea i Melibea, que es queixen per l'amor i pel desig fracassats, i palesen les distàncies entre la realitat i el desig: «Creuen tramvies a la tarda. Van/ nedant per l'aigua clara de la tarda./ Entre els sentits i el món hi ha trenta vels». El referent de l'espai exterior l'aporta els tramvies que situen l'espai en el món urbà de cada dia amb l'enrenou metàl·lic dels ferros pel desplaçament i moviment pels carrers i avingudes. Els tramvies funcionen com una sinècdoque que representa aqueix món urbà exterior en moviment constant i atrafegat. I el món urbà interior el representa l'espai de treball: l'oficina on treballen les protagonistes.

A la primera ègloga de Garcilaso els dos protagonistes eres masculins (Salicio i Nemoroso), tot i que apareixien referides les dues persones estimades, Galatea i Elisa. «El dulce lamentar de dos pastores» és ara «el dolç plànyer de dues mecanògrafes». El nom de Galatea el manté Estellés per a una de les protagonistes i per a l'altra atorga el nom de Melibea, que remet òbviament a la protagonista de *La celestina*. Si els protagonistes de la natura són pastors, aquests havien de ser masculins, com pertocava a la realitat i a la literatura del XVI; en canvi, les secretàries a les oficines urbanes de la meitat del segle XX eren xiques que, encara sense matrimoni i família, anhelaven l'arribada del *príncep* esperat. La temàtica de la distància entre la realitat i el desig, amb la impossibilitat amorosa, la manté Estellés respecte a Garcilaso. Quant a la ficció, la primera novetat estellesiana és que ara la veu poètica sembla dialogada i el protagonisme són els dels personatges femenins –i no masculins com en Garcilaso–; la segona és la ubicació espacial urbana de les protagonistes –i no en la natura–; la tercera el component eroticosexual de la relació amorosa –i no platònica i idealitzada–; la quarta, els sorolls exteriors dels tramvies i interiors de les tecles de les màquines d'escriure, tot plegat ben allunyat de la placidesa del so dels rius o les fonts. Pel que fa a la dicció, la instauració lírica del registre col·loquial com a fonament del diàleg trenca amb l'elegància o el refinament renaixentista i amb la tradició del llenguatge de les èglogues. Estellés s'apropia de la tradició per a manipular i tergiversar els seus elements, per a distorsionar, per a subvertir. El resultat del reciclatge és la paròdia del tòpic i de l'ús que n'ha fet la tradició i que en feia el context.

Aquesta primera ègloga, escrita en versos decasíl·labs –el metre de procedència italiana que incorporà Juan Boscán i que continuà i perfeccionà Garcilaso de la Vega–, consta d'un aparent diàleg entre Galatea i Melibea, ja que alcapdavall són la successió dels dos soliloquis, precedit d'una presentació o introit per part de l'enunciador. La veu narrativa introductòria descriu un espai en paral·lel al tradicional àmbit bucòlic però quotidianitzat dins un món urbà i un paisatge d'oficina o de despatx:

Serralades de màquines d'escriure,
cims de fitxers metàl·lics, margarides
posades en un vas sota la Verge
del Roser, candidíssimes cadires,

sensibilíssims folis i quartilles:
 he de cantar, comptant amb vostres ecos,
 el plànyer de les tedres mecanògrafes
 escampades i en dol sobre l'estora
 i els peus banyant-se en l'aigua del crepuscle.

Hi ha els mots de la tradició: l'aigua clara, el riu, els cossos ajaguts, la brisa, les flors, les serralades, els cims o el crepuscle. Però hi ha també els mots del contrast: les mecanògrafes, les màquines d'escriure, les cadires, els folis, les quartilles o l'estora. El plany de Galatea evoca la coneixença i correspondència amb el jove polonès, Calixte. La veu de contrapunt de Melibea palesa la distància que hi ha entre la realitat i el desig, distància que tendeix a incrementar-se en la quantificació *in crescendo* que es fa dels *vels* que enterboleixen o minven la claredat del que es contempla a l'altra banda. Després, al segon soliloqui se li atorga la seua evocació també d'un amor perdut. A la fi, el fum o els vels esmentats disolen les evocacions. Convé adonar-se de com els noms de Calixte i Melibea, els dels protagonistes de *La celestina*, no han format parella en l'ègloga estellesiana. Totes dues evocacions comparteixen la solitud amorosa en què es troben ambdues mecanògrafes protagonistes i la necessitat que tenen de comunicar-se, mentre flueix inexorablement el pas del temps de la vida –un altre tòpic de la tradició literària–, com el trànsit del riu, «el riu de la tarda».

La segona ègloga, també de decasíl.labs, i ara sense personatges que dialoguen, és l'evocació, per part de l'enunciador identificat amb el jo poètic, d'una relació sexual, segurament de qualsevol prostíbul, situada primer en l'interior d'una cambra i després, en canvi, de sobte en plena natura i al cim d'una muntanya. La temàtica de la trobada amorosa s'explicita des de la relació sexual amb la còpula; trenca òbviament el tractament tradicional i, a més, sorprèn plenament en un text de l'inici dels anys cinquanta, en plena dictadura, repressió i censura.

És sens dubte la tercera ègloga, també de decasíl.labs, la més aconseguida, travada i intensa de totes tres. La construcció discursiva dialogada ara és entre Nemorós i Bel.lisa, dos protagonistes, un masculí i l'altre femení, que s'estimen, es troben separats i volen retrobar-se. Ara no hi ha dos éssers protagonistes que evoquen la seua parella estimada absent, sinó que són els dos membres de la parella els protagonistes de les dues veus protagonistes de la construcció dialogada. Aquesta construcció, però, es fa com a suma de dos soliloquis alternats i, per tant, mai no es va una comunicació directa entre totes dues veus. El primer, Nemorós, apareixia a la primera ègloga de Garcilaso i estimava Elisa, ara modificada per Bel.lisa, per creuament entre els noms d'Elisa, atorgat literàriament a l'estimada de Garcilaso, i el d'Isabel, l'estimada d'Estellés. Convé recordar que l'estimada de Garcilaso tenia com a nom real Isabel, el mateix que l'esposa d'Estellés. Tots dos, doncs, estimen una Isabel, Isa-bel , –i per inversió sil.làbica– bel-isa, Bel.lisa.

Les intervencions de cada protagonista palesen la crida i la recerca amorosa i sexual entre tots dos incomunicats i immersits en el present d'un món hostil i opressor que va progressivament a la catàstrofe. El passat s'hi al.ludeix com a paradís perdut. És com una recerca urgent davant la imminent apocalipsi, una apocalipsi que s'apodera no sols de la ficció sinó també palesa en la dicció.

Dos i dos eren dotze. Te'n recordes?
 Uns llarguissims ocells creuaven l'aire,
 entrant i eixint per les pupil.les buides,
 per les pupil.les sense rostre, aquelles.
 Ara tot és distint. Dos i dos, quatre.
 Una corbata em resta solament
 d'aquells crepuscles que recorde tant.
 Dels crepuscles m'he fet una corbata
 que em creua el pit com altre ocell llarguissim.
 Tendrà corbata a ratlles verdes, grogues,
 retall d'aquelles èglogues, Bel.lisa.
 Tinc desig de posar un telegrama,
 un telegrama sense cap adreça.
 que diga solament: «Bel.lisa, corre!».
 Llança't per la finestra, pel balcó,
 des del tamvia en marxa, des del pont.
 Corre, Bel.lisa. El món va a la catàstrofe:
 els dies tenen vint-i-quatre hores,
 si obris l'aixeta corre l'aigua, si
 sumes sis i catorze surt un vint...
 El món va a la catàstrofe, Bel.lisa,
 si no véns promptament, si no vinguesses.

Aquest conjunt de decasíl.labs transgredien l'ordre i la monotonia, i el model de la poesia dominant aleshores. No sols l'harmonia preceptiva renaixentista sinó també l'oficial de postguerra. Hi apareix la recerca de la comunicació, la incitació a la fugida amorosa i fugaç a uns altres paràmetres allunyats de la desfeta quotidiana, el desig com a alternativa a la realitat hostil d'incomunicació i d'empetitiment dels dos protagonistes solitaris, extraviats en el món que els toca viure.

Hi apareix també l'enumeració acumulativa com a estratègia construcció poemàtica i de plasmació del caos, del desconcert i de la desolació: «No és fàcil flotar, anar només,/ oferta a no sé què, impel.lida obscu-/ rament per no sé què ni cap a on». Hi ha clares connexions entre aquesta dicció i la d'alguns poemes de *L'Hotel París*, escrit el 1956 (Carbó, 2005) o la que caracteritzarà el *Coral romput*, escrit el 1957, en què els versos tradueixen la fluència descontrolada de la consciència –i on en el tercer poema també esmenta el poeta del renaixement: «i pense després en Garcilaso». Hi trobem per primera vegada una mostra intensa de l'Estellés més genuí dels anys cinquanta.

La fi del poema, amb el penúltim vers expressat entre parèntesi i a part, no sols desfà sobtadament el *crescendo* i el clímax poemàtic anterior mitjançant una frase col.loquial i fins i tot vulgar que interromp de sobte dins el llenguatge encadenat que ha construït la ficció i que ens situa en un espai ple de gent que fa trontollar la protagonista:

«(No sigues animal i no m'espentes)». Que la bella Bel.lisa s'expressi així atorga una voluntat de manipular i distorsionar una possible bella pastora amb un delicat i elegant nom i la situa com a qualsevol ciutadana de carrer de classe baixa, que evoca l'estimat i de sobte canvia d'interlocutor i es dirigeix a qualsevol que la destorba al seu costat. Aquesta Bel.lisa paròdia el que podria haver estat una Bel.lisa renaixentista i situa la nova protagonista com aquella que truca per telèfon en un bar anònim entre desconeguts:

Et cride Nemorós, des del telèfon
d'un cafè qualsevol. Em sento morir
entre corfes de gambes i avellanes.
Em puja per les cames, com un *nylon*,
la fredor del crepuscle de setembre. [...]
Mentre intente cridar-te, veig els rostres
rojos de vi i luxúria, rient,
obrin boques enormes, Nemorós,
i jo petita i fina.

3.2. Les altres cinc èglogues d'*El primer llibre de les èglogues*

Respecte a les altres cinc èglogues que completen el llibre tenen com a gran novetat l'ús del vers alexandrí. L'univers que recreen és el mateix i el discurs poètic segueix i accentua fins i tot les mateixes directrius: personatges protagonistes sorgits de la marginalitat es troben immersos en una evocació amorosa o en un desig fugitiu en temps de misèria i de caos. La solitud, la incomunicació i l'opressió de l'entorn singularitzen una vivència recordada i mitificada perquè ajuda a sobreviure.

A l'ègloga IV (la sisena en la versió original) Salici presenta un llarg soliloqui en què des del present s'evoca un passat pastoril imaginat. La ironia es fa palesa en comentaris puntuals com els que es fa sobre Llorenç Villalonga: «que és un senyor molt fi de Palma de Mallorca», comentari com al marge que no s'adequa a la temàtica ni a l'univers que està presentant. També per la sublimació de l'estimada en posar-la per damunt de l'*Eneida* de Virgili:

escampat, el teu cos, gloriós com l'*Eneida*,
més ben fet que l'*Eneida*. Si et compare a l'*Eneida*
és perquè és el poema que m'ha interessat més.
Perquè llegint l'*Eneida* et vaig endevinar
i em vaig enamorar perdudament de tu
i vaig anar buscant-te pels carrers i pels bars,
per les pinacoteques i les cases de dones,
per totes les revistes il·lustrades del món,
pels *shows* de l'*strip-tease*, pels llocs més miserables,
i en trobar-te, aquell dia, t'ho vaig perdonar tot

Els contraris són palesos per les belles dones de les pinacoteques o les bagasses, l'*Eneida* o l'estimada anònima; i la seua ubicació primer situada en un espai agradable

del bosc, la natura amb «el bram de les vedelles» o «la vaga fidelitat d'un gos», però després explicada la coneixença del passat en un bar brut del port trobada entre hòmens borratxos («darrere del mostrador/ aquell mariner [...] agafava els teus pits/ [...] però es va enderrocar per damunt de la taula»). Aquests contraris representen la idealització o la realitat i confirmen un intencionat procés de contaminació i alhora mitificació i desmitificació en la percepció aplicada sobre la realitat que s'hi imposa. A la fi, al desenllaç, el protagonista resta sol i abandonat per ella («¿Te n'has anat? ¡Escolta!...¡Escolta'm un moment!/ Torna a casa. No em deixes»).

L'ègloga V en la versió original era la VI i tenia com a títol «Fedra 59». En el cas que aquest número remeta a un any, la datació seria un any posterior al període d'escriptura que l'autor va indicar per a les èglogues. Com hem assenyalat aquesta és sens dubte la més teatral pel diàleg àgil i breu entre Ell i Ella. Un diàleg en què tots dos recorden la coneixença d'ella, anomenada Fedra, i també trobada en un bar del port, una bruta realitat contrastada amb una altra més lírica i sensible, com «mirar com es despenja el crepuscle entre els pins,/ escoltar músiques de Vivaldi o de Gershwin». El desenvolupament del diàleg palesa progressivament el deteriorament de la relació i la infelicitat que s'hi amagava inicialment. La irrupció d'Hipòlit a la fi interromp el diàleg anterior amb l'arribada del nou personatge i mostra que tot desapareix perquè ha estat imaginat o somiat i perquè el protagonista maculí es troba abandonat en la solitud i la comunicació, com ocorria a l'ègloga anterior. El protagonista masculí Ell representa Teseu, a qui Fedra va abandonar, segons la mitologia i les obres clàssiques, enamorada del fillastre Hipòlit, fill de Teseu i Antíope. La irrupció d'Hipòlit a l'ègloga d'Estellés palesa l'abandonament que ha sofert Teseu. Cal recordar que Fedra i Hipòlit apareixen com a personatges esmentats al poema de la tercera part de *Ciutat a cau d'orella* intítulat «Mort d'Hipòlit i les nits de Fedra», poema en què se suggereix finalment el suïcidi de Fedra per l'abandonament i la infidelitat de l'estimat Hipòlit. Aquest poema, malgrat l'allunyament formal, té clares relacions amb l'ègloga pels protagonistes compartits i fins i tot amb d'altres èglogues per algun vers proper («Creuen tamvies pel carrer», escriu ara; «creuen tamvies per la tarda», havia escrit a la primera ègloga).

Dos breus soliloquis aparentment inconnexos entre Diana i Salici se succeeixen a l'ègloga VI. Diana evoca la primavera personificada com una dona trista amb un fill mort. Salici recorda el seu poble i aspectes de l'espai de la seua infantesa. Ens ambdós casos hi ha pèrdua que només el record pot parcialment apaivagar. També el poble però amb el *leitmotiv* dels comuns és evocat a l'ègloga VII, entre els protagonistes Nemorós i Galatea. Els noms dels personatges d'aquestes ambdues èglogues provenen dels protagonistes o dels personatges evocats o al·ludits en les de Garcilaso –i els dos femenins també presents a Virgili–, i ja havien aparegut –excepte Diana, que en canvi sí que apareix al poema «Isabel a Catalunya»– a les quatre primeres èglogues d'Estellés.

Pel que fa a l'extensa ègloga VIII, juntament amb la cinquena les dues més llargues, presenta Nemorós i Corinna (en la versió original, quan es numerava com a ègloga IX, el protagonista femení s'anomenava Bel.lisa, per tant, amb els mateixos noms de protagonistes que a l'ègloga tercera), tots dos, malgrat els objectes de comunicació –telèfon, cartes...–, immersos en la més profunda incomunicació («Plorava pels carrers i en arribar a casa/ sempre et telefonava. Però tu mai no hi eres./ Sonava el timbre en va [...] En penjar el telèfon, m'hi penjava un poc»). Nemorós mitiga l'absència amb el record i evoca la cita amb l'estimada, dedicada a la prostitució:

El cansament mortal. Queies damunt el llit.
 Ja no et quedaven ganes ni de fer-te el sopar,
 de traure't les sabates o bé el sostenidor.
 Igual que l'engonal et coïen els ulls.
 Ho comprenia sempre i no et telefonava.
 Et respectava sempre com els amants antics,
 i em sentia mes prop que mai de Garcilaso,

Corinna, en canvi, l'evoca des de l'escriptura («No sé si acò que escric és el meu testament. És el meu testament. No sé on ets, què és de tu»), i recorda la seua coneixença després de la guerra («Tornaves de la guerra o tornaves dels morts»; «Aquelles nits d'hivern de l'any 41...»; «Arrossegaves, llarg, un capot de la guerra [...] Aquell capot llarguíssim com de desenterrat») i l'ajut i la petita parcel·la de felicitat que amb el seu cos oferí al naufragi vital de Nemorós. Mentre ell espera la mort des de l'absència («Sols espere la mort; però la mort no arriba/ i arriba el teu record com un vaixell de boira»), Corinna l'invoca, des de l'estima, tot i que reorienta el seu discurs líric en l'apart dirigit al client present quan diu, entre l'esment de l'estimat: «¡Nemorós, Nemorós! (No m'esgarres les bragues que m'han costat vint duros...) ¡Nemorós...».

Els amants sublimen la seua estima amb la idealització amorosa i no es troben, no es poden comunicar ni per telèfon ni per carta: ni per la veu oral ni per l'escriptura. La comunicació i troballa esdevé impossible i, per tant, es manté com a anhel i desig ideal, mentre cadascun queda desterrat al seu indret. Aquest amor impossible, idealitzat i ple de lirisme, contrasta amb la crua realitat de l'exercici professional de Corinna i amb la vulgaritat explícitada pel seu discurs adient al seu món de cada dia.

Com sempre al llarg de les èglogues, la vida de cada dia comporta el fracàs i la pena, perquè el present, la realitat al capdavant, és hostil i de misèria. Llavors la imaginació permet surar el desig d'un altre món ideal, provinent sobretot d'un passat evocat i esdevingut irrecuperable. Present i passat, realitat i desig, real i ideal... tot plegat evocat mitjançant unes èglogues, una composició que permet contruir il·lusions sobre el naufragi i sobretot permet interferir l'ideal heretat o imposat amb l'agre sabor de la frustració i el fracàs. Davant de l'alienació possible d'un món de ficció eteri, davant de la torre de vori, només la subversió dels tòpics permetia l'entrada d'un món negre amagat i alhora palès. La visió no sols és desoladora o pessimista, sinó en alguns

moments fins i tot esperpèntica. L'amor ideal es tiny ara del fracàs, la solitud i la incomunicació. Els que havien de ser pastors són solitaris que busquen i troben en els prostíbuls o en la marginació les princeses que han d'omplir la seua solitud. Com assenyalava Jaume Pérez Montaner, «els bucòlics pastors de l'ègloga clàssica han vingut a contemplar-se al *carreró dels gats* de la València de postguerra i els amors sublims són ara amors de prostíbul, encontres furtius en cines de sessió contínua» (1982: 499).

En el rerefons Estellés sap aprofitar i adaptar la tradició, fer-ne –quan cal– paròdia i introduir el testimoni de la realitat i les vivències d'una època, la trista i amarga postguerra franquista. La seua proposta poètica consisteix a prendre un model caracteritzat per la singularitat i especificitat d'un llenguatge poètic, uns personatges, una temàtica concreta, un espai característic..., un model que adapta i del qual es distancia per ironitzar-hi o sobretot per transformar-lo –com una transcodificació o una transformació lúdica– i subvertir-ne críticament els elements i aspectes més característics. La combinatòria de dos pols tan contraposats, l'ideal del passat i el real del present, genera contrast i, a més, hi afegeix trencament respecte a l'idealisme del *garcilasismo* oficial coetani a bona part de la proposta del poeta.

4. Sobre més èglogues i altres meravelles

4.1. Algunes altres èglogues

Des de meitat dels anys cinquanta Vicent Andrés Estellés escrivia simultàniament diverses obres o textos destinats a formar part, posteriorment, de diferents llibres (Carbó, 2004). Cal observar que aleshores una forma de composició estellesiana del poemari era a partir de l'elaboració d'un nombre de poemes i la posterior configuració dilatada de les obres durant diversos anys, com per exemple confirma *El primer llibre de les èglogues* escrit durant sis anys. És com si l'autor escrivís molts poemes o sovint sèries de poemes i no sempre llibres, els quals, oberts i inacabats, *a posteriori* anaven creixent i fent-se progressivament com a selecció, redistribució i reunió de textos. Durant la segona meitat dels cinquanta, l'autor no sols acabà i edità *La nit*, sinó que, entre d'altres, escrivia *L'inventari clement* o el *Llibre de meravelles*.

Dos poemes estellesians que foren assignats provisionalment a l'índex manuscrit del llibre esmentat sobre les èglogues i que, per tant, en algun moment van estar concebuts per l'autor també com a èglogues, foren els poemes «Isabel a Catalunya» i «Mentrestant ve la nit», tots dos vinculats, per l'anotació manuscrita de l'autor, al poemari de 1956 titulat *La nit*. Com que la cronologia del manuscrit del *Llibre de les èglogues* és posterior a l'edició de *La nit*, tot fa pensar que l'autor va pensar prendre aquests dos poemes d'aquesta obra i incorporar-los al llibre sobre les composicions considerades èglogues, que acabava el 1958, com féu també amb les tres èglogues

provinents de la primera edició de *Donzell amarg*. *La nit* s'edità el 1956, *Donzell amarg* obtingué el Premi Cantonigròs el 1956 i s'edità el 1958 i el *Llibre de les èglogues* original s'acabà, com hem dit, el 1958. Després en l'edició definitiva de l'obra d'èglogues, però, no féu aquesta integració prevista dels dos poemes.

La nit fou el segon llibre que l'autor va publicar en aquesta dècada dels anys cinquanta. Val a dir que conté des dels poemes simbòlics com «Cançó de bressol» o els textos dialogats sobre la mort, la *dama d'anit*, el tema dominant a l'obra, fins a la presència d'elements provinents directament de la realitat i fins i tot la proposta poètica del poema «A Sant Vicent Ferrer» a favor d'una poesia compromesa. El llibre, ben heterogeni i complex, és el més evolucionat dels tres publicats per l'autor durant els anys cinquanta: els poemes més retòrics de la primera part, provinents del 1953 i 1954, alguns dels quals tenen com a clara novetat el diàleg, queden definitivament desplaçats a un segon terme en la segona part, amb textos del 1955 i 1956, on finalment s'imposa com a dominant la poesia de confessió, l'experimentació mitjançant l'acumulació de versos llargs, la juxtaposició de reflexions subjectives com a provinents directament de la consciència i la presència dels elements més característics de la quotidianitat. És en aquesta segona part, on apareix situat «Isabel a Catalunya». El darrer poema del llibre, «La casa, ara sí», condicionat per la mort de la filla el 27 de febrer de 1956, és una clara temptativa dels poemes concebuts com una fluència imparable de versos que mostren directament el pensament; és, de fet, un precedent de *Coral romput*.

En algun moment «Isabel a Catalunya» havia de formar part del llibre de les èglogues. De fet el subtítol del poema és «Ègloga nova». Hi intervenen dialogant Salici, Diana i Nemorós –personatges tots presents a les èglogues revisades–i hi parlen sobre l'arribada de la primavera Europa, sobre la pàtria. A més, hi ha referència a Galatea («Un dia trencarem amb la pedra l'ametla./ I sortirà aleshores novament Galatea»), qui apareixia ja a la primera de les èglogues del llibre sobre aquesta composició. Entre les intervencions de tots tres completen la reflexió poètica sobre la pàtria («La Pàtria és una illa tendra de brossa en l'aire./ Vers ella anem, flotant en brancudes paraules»), cosa que singularitza el text doblement respecte a aquelles èglogues: d'una banda, no hi ha soliloquis ni diàlegs encadenats sinó com una fragmentació d'un únic discurs amb diferents veus; de l'altra, la temàtica no és amorosa, sinó més aviat cívica. A més, hi ha un cert ressò lorquià en diferents moments de la composició. El to greu, en aquest cas i ben excepcionalment, ens allunya de la paròdia. De fet el poema, malgrat el subtítol, sintonitza més pel to amb altres poemes de *La nit* que no pas amb les altres èglogues, malgrat els personatges i l'aparent construcció dialogada.

Respecte al poema referit per l'autor en l'anotació manuscrita a l'original del llibre d'èglogues com a «Mentrestant ve la nit», cal dir que a *La nit* no hi ha cap poema amb aquest títol. Tal vegada, per la semblança del títol, puga referir-se o tenir alguna

vinculació a «Les nits que van fent la nit», tot i que la dicció i la temàtica d'aquest poema no és de cap manera propera a les èglogues esmentades.

L'inventari clement, un poemari escrit entre 1955 i 1961 (Carbó 2004), fou guardonat a Gandia amb el Premi Ausiàs Marc el 1966, i finalment va ser editat el 1971, el mateix any que *Llibre de meravelles*. Inclou entre els seus textos, i com a segon poema del llibre, l'«Ègloga mallorquina», un text datat en 1960. Es tracta d'un diàleg entre Odisseu, Galatea i Hipòlit, els quals es troben a Mallorca i parlen no sols de la ciutat, del mar, dels escriptors insulars (Llompарт, Blai Bonet, Alcover, Costa i Llobera o Camilo José Cela)... sinó d'algunes anècdotes de l'autor i Vicent Ventura situats a l'illa («Recorde una danesa en un bar molt petit./ Ens agradava massa a Ventura i a mi»). De fet, a la fi dels anys cinquanta, Vicent Andrés Estellés i Vicent Ventura viatjaren a Mallorca, la qual cosa es converteix en un motiu present en el text.

Odisseu, identificable amb el poeta, té un nom ben explícit per al viatge i la mar, i pren consciència de la bellesa de la vida, mentre recorda els pins de la infantesa. El to irònic del conjunt de referències, dominant al llarg del poema dialogat, és ben palès en versos com:

Mireu la Primavera de Sandro Botticelli,
mireu la calaixera de Mossén Alcover
–En Francesc de B. Moll us deixarà mirar-la
i fins i tot tocar-la amb la punteta dels dits–,
i ja em direu més tard que us impressiona més.

Galatea és la companya de diàleg i itinerari, juntament amb Hipòlit, qui sols intervé en la conversa en tres ocasions. La fi és l'anunci del retorn a la península per a reprendre el treball de redactor al diari (la feina d'Estellés, evidentment):

Ara, en nom del Pare, del Fill i l'Esperit
Sant, pugem al vaixell, tornem a la península,
i a suar i a patir i a escriure reportatges.

El poema és més irònic que no pas paròdic, la qual cosa el separa del conjunt de les èglogues revisades. La temàtica i les referències ara es troben totalment condicionades per l'espai mallorquí que motiva el text. En aquest cas el diàleg de fet és una mena de conversa contínua i no una suma de soliloquis: a més a més, el caire amarg dominant en les èglogues estellesianes, derivat de les vivències personals i del context, no hi apareix amb claredat, la qual cosa també singularitza el text respecte als trets més característics del que eren els textos del llibre de les èglogues.

Podem datar l'ègloga nova de *La nit* segurament el 1955, si atenem a les dates de la part en què s'integra –per la temàtica i per la situació dins el llibre–, la qual cosa permet situar la seua escriptura entre les tres primeres èglogues, aparegudes originàriament a *Donzell amarg*, i les altres cinc èglogues d'*El primer llibre de les*

èglogues. La consideració en el subtítol com a «ègloga nova», apunta que en el moment d'escriure-la aquesta era –doblement– nova: perquè s'escrivia després d'altres anteriors i, a més, pels trets que la defineixen, com a singular respecte a aquelles altres. En canvi l'ègloga sobre Mallorca, de *L'inventari clement*, és de 1960, per tant, immediatament posterior a la fi del conjunt d'aquest llibre d'èglogues, acabades segons l'autor el 1958. Fins i tot és posterior als textos, que tot seguit referirem, del *Llibre de meravelles*.

4.2. De la «teoria» a la «pràctica de la flor natural»

Desvincular-se de la «mamella grotesca i tòxica» va comportar, com hem assenyalat, el canvi definitiu de llengua i el distanciament estètic fins i tot posicionant-se a la banda contrària. El perill de fer només el canvi de llengua podia haver comportat la caiguda en un tipus de conreu literari basat en el jocfloralisme i, per tant, en sintonia, per alienant, amb el franquisme. Perquè encara que fos en valencià, com interessava al règim, el que calia era cantar les meravelles de l'univers i més concretament de l'entorn immediat benigne. Com Fèlix, aquell personatge que recorre aquest món en el *Llibre de meravelles* de Ramon Llull, per donar testimoni amb la seua mirada del *meravellós* que hi veu i que motiva la seua gratitud vers Déu, el creador que regeix i ordena aquest món ofert. En el rerefons respecte a l'autoritat, divina o no, que el tutela i governa.

Segons la nota prèvia de l'autor de Burjassot que segueix al pròleg de Manuel Sanchis Guarnier a la primera edició del seu *Llibre de meravelles* –el de Vicent Andrés Estellés–; aquest fou escrit entre 1956 i 1958, tot i que no es publicà fins al 1971. Quan Estellés agafa el títol a Llull, connecta amb el món medieval i amb el missatge lul·lià: mostrar-nos uns textos primerencs, gairebé fundacionals, carregats de doctrina i fe, envers el que els motiva, la realitat referencial. Només que les *meravelles* estellesianes són més aviat unes altres: les d'un altre temps, de misèria, de caos i de pena, com el que li tocà de viure durant la postguerra franquista. Canvia, per tant, la mirada; canvia, així doncs, l'estratègia. La quotidianitat, el registre col·loquial, la visió desidealitzada i desmitificadora, el desenobliment de què parlava Oleza (1982: 32), defineixen un discurs poètic que es fonamenta en unes estratègies de revisió i de transgressió de les convencions establertes (Aparicio, 2001: 2-3).

El poemari de meravelles estellesià, estructurat també en parts com l'homònima obra en prosa de Llull, consta de tres grans parts o blocs: «Teoria i pràctica de la flor natural», una mena de part introductòria o pròleg; set seccions numerades (I-VII), que funcionen com a cos central de l'obra; i, finalment, la tercera part o «Propietats de la pena», una part última o de tancament del conjunt. Tot plegat funciona com una mena de tríptic i recorda els tríptics pictòrics del món medieval, amb una part de preàmbul i una altra de cloenda, i enmig una central prou més extensa i amb més cos. Fins i tot pel que fa als títols la primera part i la tercera contrasten i es contraposen amb fermesa; la

primera remet a la poètica de la felicitat mentre la darrera remet a la de la pena: respectivament, al paradís –la realitat idealitzada que presenten– i a l'infern –la realitat que trobem–, els quals sovint funcionaven com a emmarcadors, inicial i final, del tríptic medieval. Al capdavall Estellés ens ofereix un gran retaule d'una època, l'amarga postguerra franquista valenciana.

Interessa ara, però, només centrar-nos en el títol i els textos de la primera de les parts, la intitolada «Teoria i pràctica de la flor natural». El títol connecta amb el context: eren anys de poemes per a jocs florals, per a obtenir el màxim reconeixement, la flor natural; eren anys de l'ús literari de la llengua per a la submissió, per al reforçament del règim. El títol remet a una mena de doctrina o *ars poetica*, com si fos un manual de l'aprenentatge de poemes florals (segons la tradició, sobre la Fe, la Pàtria i l'Amor): cal la teoria, primer, i la pràctica, després; la intenció didàctica en el rerefons prové del mateix Lluï. Cal l'adoctrinament i la destresa; per eixir-se'n satisfactòriament. L'autor valencià hi havia ironitzat el 1957 als versos de *Coral romput*:

que he d'escriure un poema en octaves reals
i no com els poetes del dia, que no solen
rimar perquè és difícil. Jo voldria, jo vull
creure que és necessari escriure tots els versos
ben aconsonantats i obeint certes lleis
i en un valencià ben nostre, ben nostrat,
com diuen, amb un índex enravenat de sobte,
homes que tenen títol de Mestre en Gai Saber
[...] fer un any el llibret de versos d'una falla
i aconseguir com siga que el Rat Penat em done
almenys un plat de glòria, i passar-me la vida
aconseguint Violes i Englantines i accèssits.

Contra el que apuntava el títol, l'aprenentatge proposat per Estellés, tanmateix, transgredeix l'artifici, el retoricisme i el formalisme oficial i tradicional: distorsiona l'*ars poetica* oficial i les convencions establertes en el conreu literari per a les flors naturals. Desdibuixa el paradís anunciat. Tot plegat una proposta poètica –tant per la ficció com per la dicció– contrària a la que feia preveure, en la qual el poeta planteja de combregar amb la col·lectivitat anònima de què ell forma part i denuncia com aquesta viu oprimida en un context hostil i repressiu. Res més allunyat del que s'anunciava com a intenció subjacent al títol i a l'estètica de les flors naturals, estètica que no ha estat seguida en la proposta estellesiana. Es manté, però, la idea d'aprenentatge i es fa palesa tant per l'ús i l'abús de l'anàfora, per les nombroses repeticions lèxiques, per les recurrències sintàctiques, que originen el paral·lelisme dominant; i fins i tot per l'existència de metres variats com de tempteig: tetrasil·labs, octosíl·labs o decasil·labs. També pel lèxic senzill, col·loquial, dialectal; per les frases curtes i repetitives, pel discurs comunicatiu.

La part o sèrie es troba constituïda per deu poemes. El primer fixa l'anonimat del protagonista com un membre representant anònim d'una col·lectivitat («un entre tants») que espera continuadament quelcom i mentrestant roman en silenci. Aquesta idea i frase

es convertirà en un *leitmotiv* al llarg del conjunt de la secció, ja que es recupera en altres poemes (el tercer, el quart o el vuitè). Aquesta recurrència insistent fixa que el protagonista anònim és un representant atzarós d'una col·lectivitat caracteritzada per les mateixes mancances compartides.

El segon poema aporta mots com *odi, dolor, nit, sang...* –que funcionen com a antítesi dels seus contraris, *amor, alegria, dia...*– els quals obrin una perspectiva d'hostilitat i repressió entorn del jo poètic que assumeix ara el protagonisme en primera persona. El tercer, recupera el distanciament de la tercera persona i la representació anònima de la col·lectivitat. El lèxic de negativitat s'incrementa amb mots com *lluïten, espants, bala, morts...* El poema quart es distancia i presenta una realitat quodiniana, la viscuda en temps de postguerra, amb vida discreta i monòtona, amb missa dominical, com de morts:

Hi ha morts que viuen i donen la mà
 tenen a punt una frase oportuna
 i saben dur una vida discreta,
 sense cridar en res l'atenció,
 morts que ningú no sabrà que són morts
 i van a missa de dotze els diumenges.

El poema cinquè recupera el protagonisme del jo poètic i el situa en un ara i ací: és a dir, els dítics de persona, espai i temps, són les coordenades que insereixen un ésser humà en el seu context, l'indret que li pertoca i l'època concreta en què viu, els quals esdevenen condicionants del seu cant: «Ací em pariren i acíestic./ I com que em passen certes coses,/ ací les cante, ací les dic». El poeta es converteix en testimoni de la realitat, caracteritzada per «l'esperança del contraban», perquè com diu el poema setè: «Hi ha la fam, la precarietat». Això, després del rodolar amb el ball constant que suposa la vida de cada dia al poema sisè, un ball «on s'ofeguen els tirs», amb «la terra deserta» on «ningun mort no es desperta».

És, això no obstant, el darrer poema de la sèrie el que juga amb un contrast entre el mateix vers-frase *oficial* repetit per a tancar cada estrofa, que funciona com una mena de res o lletania: «Bella és la vida» –al capdavant el que es predica i es pretén fer creure i assumir per tothom–; el qual contrasta irònicament respecte als dos versos que el precedeixen en cadascuna de les deu estrofes, uns versos en què es parla de la pàtria, de la creixença dels fills, de la vida quotidiana i del desconcert que suposa: «i ploraran vanament una nit,/ i no entendran res de res en la vida./ Bella és la vida».

El joc de la contraposició constant entre la repetició de la frase oracional i els altres dos versos que varien, crea una doble actitud de valoració de la realitat referencial, l'oficial i la de la pròpia percepció, entre la suposada objectivitat imposada i la subjectivitat sentida, la qual cosa en el rerefons remet al qüestionament continu de la veracitat predicada en front de la qual els textos transpuen la descoberta del caos de cada dia de l'existència. La proposta d'Estellés, com va apuntar Guillermo Carnero

(1976: 5), consisteix a negar tot transcendentalisme que ens faça oblidar la situació real de l'home i els seus problemes.

Amb el conjunt dels poemes l'autor ha desdibuixat el paradís anunciat i ha desajustat la relació de dependència directa entre títol i textos, no sols no ha respectat les directrius tradicionals esperables o ha destruït les expectatives que generava el títol del conjunt sinó que ha distorsionat i subvertit allò suggerit o connotat mitjançant un discurs caracteritzable tant en la ficció com en la dicció pel posicionament contrari.

4.3. «No escric Èglogues»

«No escric Èglogues» és el títol del primer poema de la segona part de *Llibre de meravelles*. Sols en aquest i el següent –que comença amb «He deixat de fer Èglogues»–, els dos primers –els únics que revisarem ara d'aquesta part i llibre–, per tant, hi ha una explícita referència a aquest tipus de composició que remet en una doble direcció: intertextual i autotextual. Intertextual sobretot respecte a Virgili i Garcilaso de la Vega, i també el *garcilasismo* –dominant en el context i apropiat com hem vist en alguna composició primerenca– en el present de postguerra; i autotextual cap a les poesies que, malgrat l'afirmació contrària explícita, havia fet i feia Estellés entre 1953, la data de naixença ferma com a poeta en català, per l'edició de *Ciutat a cau d'orella* i l'escriptura o l'acabament de *Donzell amarg* –finalista aquell mateix any del Premi Óssa Menor–, i 1958, data de cloenda de l'escriptura de la primera versió del *Llibre de meravelles*, també de l'edició de l'esmentat *Donzell amarg*, amb la inclusió de les tres primeres èglogues, i de l'acabament de l'escriptura d'*El primer llibre de les èglogues*. Quan Estellés explicitava el rebuig o l'abandonament de la composició, tanmateix era quan encara n'escrivia.

Aquests dos poemes integren una sèrie de parelles contraposades: passat/ present, plenitud amorosa/ buidor dolorosa, vivències o escriptura d'èglogues/ negació o abandonament de les èglogues. L'evocació per la memòria i amb l'escriptura sorgeix com a única possibilitat de recuperació o activació del passat, davant un present de misèria, de dolor i de pena. La doble temàtica alternada és l'amorosa i la poètica: l'evocació amorosa com a afirmació de vida i l'escriptura necessària com a recuperació, reconstrucció o pervivència. Tot plegat la poesia com a testimoni i crònica d'aquell amor.

«No escric Èglogues» explicita un rebuig a una composició –un tipus de composició utilitzat pel règim– que, però, l'atreia fortament. Allò que vol confessar el poeta és la tendresa i la intensitat d'unes vivències presents en la memòria i reviscolades amb la plasmació –o invenció– per escrit. L'escriptura evoca, activa o crea aquell passat narrat en quaranta-cinc alexandrins a partir del *leitmotiv* de les cames de l'estimada –sinècdoke que remet a tota ella– que venia constantment i que es converteix en l'eix

que vertebra el poema: «No hi havia a València dos cames com les teues». És a dir, l'excepcionalitat absoluta d'aquella persona estimada.

Els primers vuit versos presenten el jo poètic solitari sotmès al buit i l'absència, que recorda tristament des de l'enyor del que es perd i busca i indaga l'evocació de l'estimada: sols hi troba però «Un cadàver verdós. Un cadàver fosfòric./ L'espectre de Francisco de la Torre, pots'er»; és a dir aquell poeta castellà que, enamorat de Filis i desil.lusionat, es va retirar a la natura, sembla que vora el riu –sovint explicita el Tajo en els seus versos–, paisatge referencial incorporat en el tractament de la temàtica amorosa dominant, presentada amb el to trist i malencònic de la resignació nostàlgica. La poesia pastoril d'aquest poeta seguia plantejaments de Virgili i sobretot de Garcilaso, especialment en les vuit èglogues del seu *La bucòlica del Tajo*. El poeta castellà parlava de l'amor perdut i oferia el plany constant d'un jo poètic amb «ardentísimas lágrimas vertiendo» (vuitena ègloga), qui busca l'amor que el present solament li ofereix mitjançant el record i la reconstrucció de la memòria. Per això el jo poètic dels versos de Francisco de la Torre és un cadàver que sense amor no viu, un espectre que no obstant això transcendeix els segles i cerca i no troba, la qual cosa serveix d'exemple que il.lumina de forma cridanera amb la seua fosforescència la foscúria («si tú me acabas, de quien vida espero,/ ¿a qué se guarda mi destino fiero?», ègloga cinquena).

Sorprèn la referència d'Estellés al poeta castellà a mitjan dels anys cinquanta, donada la poca difusió que aleshores havia tingut la seua producció. I sobretot crida fortament l'atenció que de la indagació en la memòria del record amorós el que s'hi troba és el cadàver o l'espectre de l'escriptor, d'un escriptor d'èglogues, composició que ve del passat i es projecta novament en el present. S'hi actualitza. El tractament temàtic de la recerca del reviscolament de la vivència amb aquell ésser femení sublim només s'aconsegueix amb l'escripura: l'opció possible, però, mai no es comparable al que fou la realitat vivencial, perquè es tracta d'una temptativa de recreació i d'un artifici intemporal.

Els sis versos següents del poema estellesià palesen aquesta voluntat d'activar l'escripura i buscar la recuperació i plasmació del record. A partir del vers quinze s'escenifica l'evocació tot recreant una vinguda de l'ésser femení estimat intemporal des del passat-present recreat: «tu venies solemne sobre les teues cames». Aquesta inacabable arribada idealitzada («sempre venies, mai no arribaves del tot» –com si fos una dama angèlica del renaixement–) hi apareix com alliberament del present i s'alterna amb la recreació d'aspectes de l'entorn precari d'una amarga postguerra «ventruts camions», «olor d'oli fregit», «un amic parlava dels seus anys de presó»..., que per contrast intensifica la meravella sublimada de l'estimada.

A partir del vers trenta-cinc es recupera el present del buit i la solitud del jo, identificat amb mort, com resumeix novament els versos: «un cadàver verdós, un cadàver fosfòric/ va tocant les anelles, va preguntant per tu», referit ara al jo poètic la

recerca final del qual, impertèrrita i secular, el connecta amb el precursor Ausiàs Marc: «Jo no sé res de tu. Han passat segles, dies./ Inútilment recórrec València. No escric Èglogues». La recerca permanent de l'ésser estimat prové de la necessitat de mantenir o recuperar –o també de crear– aquell passat perdut ara durant el temps de la pena.

«Els canyars de la vora de la séquia», el segon poema, de vint-i-nou alexandrins, s'inicia amb l'afirmació contundent i com a complement respecte al poema anterior: «He deixat de fer Èglogues». El poema relaciona novament la doble temàtica amorosa i poètica: el dolor caracteritza el present respecte a la plenitud amorosa del passat. La no escriptura de les composicions bucòliques és el present, perquè abans era una activitat volguda i buscada: «El meu propòsit era/ escriure moltes Èglogues, escriure un llibre d'Èglogues,/ i que fos el teu llibre i que hi visquessis tu». La intenció era clara: un llibre de poemes amorosos recreant la persona estimada, amb l'escriptura de la vivència («aquell temps de les Èglogues/ que vivíem els dos i després escrivia»). Ara bé, un llibre d'aquest tipus d'èglogues rebutja, però, l'artificiositat i la ficcionalitat prototípiques de les composicions perquè segons l'autor reclama l'autenticitat sincera respecte a la referència: la vivència com a motiu i detonant de l'escriptura i l'escriptura com a testimoni del que la motiva. Hi reconeix en els seus textos la paròdia però hi ha quelcom més essencial que la paròdia: la necessitat d'escriure sobre la vivència. L'autenticitat vivencial es reivindica per damunt de la construcció ficcional. Al capdavant hi ha la poètica d'Estellés d'una poesia testimonial que fa crònica de la realitat vivencial davant d'una poesia artifici entesa com a resultat d'una hàbil construcció retòrica. S'hi volen unes èglogues que es desmarquen dels trets definitoris de les èglogues tradicionals. I el poeta com a mostra d'aquesta autenticitat reclamada recorda explícitament l'escriptura de les tres primeres èglogues: aquelles que en formaren part de la primera versió de *Donzell amarg*, ja l'any 1953:

Inútilment recorde
aquella nit i aquella trista màquina Royal:
amb la finestra oberta damunt de l'Albereda
varen nàixer les tres Èglogues una nit.
Fecunditat? Oh no. Jo vivia aleshores,
viví plenament com no havia viscut,

El fragment esmenta explícitament la gènesi de les tres primeres èglogues i explicita una altra vegada la vida com a detonant de l'escriptura i aquesta com a resultat autèntic del que la motiva: passió i escriptura, follia i raó; en el fons la necessitat de la paraula per mantenir present el que el s'escola en el passat. L'escriptura poètica esdevé testimoni personal i crònica col·lectiva: la proposta estètica estellesiana és de donar fe d'una realitat que s'esmicola i que l'escriptura ha de retenir. No és la voluntat només de paròdia el que motiva la distorsió sinó el contrast entre la dura realitat que s'implanta sobre la idealització del passat que es perd o es desfà. La idealització de les èglogues? O

la desmitificació i distorsió per la paròdia amb un nou tipus d'èglogues sobre la realitat present que s'hi imposa?

4.4. «Flèrida mia, viniendo, reverdece mi alegría»

Sempre venint i mai no arribant. A la segona part de la tercera ègloga de Garcilaso de la Vega, el personatge Tirreno evoca l'estimada Flèrida i Alcino, la seua Filis. És Flèrida la que fa possible el miracle de la meravella del paisatge perquè la seua presència i la seua mirada contaminen de bellesa tot l'entorn compartit. L'evocació de la seua presència activa el gaudi i la felicitat d'aquell que la pensa i la somia, la imagina i la necessita.

No és a les èglogues sinó a l'excel·lent *Llibre de meravelles* d'Estellés on per tres vegades apareix el personatge de Flèrida, totes tres al cos central o segona part de l'obra. És als poemes «Flèrida (1)», «Amic» i «Flèrida (2)», tres textos connectats amb claredat. Hi ha tres personatges esmentats per l'enunciador que mai no intervenen amb estil directe; Flèrida, l'orb que la busca i l'estima, i el marit silent. I, a més, com a fedatari i testimoni, l'enunciador. A «Flèrida (1)» el cec no veu però s'apropa a l'estimada i la pressent evocant l'«antiga delícia» que el present ja no li pot oferir. I ella, plorant, l'observa mirant la foscúria de la nit. Qui té els ulls oberts mira i veu la foscor; qui és cec en canvi sent el que la ment li ofereix: un passat evocat que omple de goig l'existència del present. «Amic» fa una retrospectiva a l'any 44, a la coneixença de tots dos i al passat d'amor compartit entre l'orb i Flèrida, del qual el jo enunciador en fou testimoni: un passat compartit en què encara hi havia «aquells ulls que miraven alegrement la vida/ aquells ulls que creuava, com un peix de colors,/ un fulgor, la felicitat, la alegria de viure». El present ha malbaratat l'amor, l'alegria i el viure, i la mirada de l'ésser, substituïts per la resignació, la misèria i la ceguesa –per als que no poden veure– o la foscúria o nit –per als que volen veure. Només queda el record en la memòria, amb el qual l'orb viatja per les nits buscant l'estimada Flèrida perquè contamine d'alegria la seua trista vida. No sentir o no veure, com en la citació de Pere Torroella emprada per Estellés a «Flèrida (2)», és no conèixer res i ignorar: esdevenir exiliat o estrany, aliè de la realitat quotidiana que imposen:

Hi ha un orb, les mans del qual et saben de memòria,
Coneixen el volum dur de la teua sina
I la fusta suau de la teua cintura.
Sembla que et busca encara en l'aire o la ceguesa,
Insegur sense tu, amb les mans imprecises.
Les mans, aquelles mans, les mans que no et retroben
I en va intenten, a voltes, reconstruir, a penes,
Efimers, els volums de l'amor, un amor.

També el Tirreno de Garcilaso només percebia la bellesa del paisatge idíl·lic si tenia la presència o la mirada de Flèrida. Tot plegat des de l'absència o la impossibilitat de troballa present genera una «amarga enyorança d'aquell temps de les Èglogues». Perquè el temps de les èglogues era el temps de la felicitat, de l'alegria, de la vitalitat o de les il·lusions. El complement necessari per tal de suportar el present.

En el conjunt d'aquests poemes dels cinquanta, Estellés hi presenta un primer moment d'evolució lírica caracteritzat per l'alternança de dos models de poesia: una lírica elaborada plena d'evocacions elegíaqes i connotacions emotives, amb un domini quan escau exemplar de la versificació, la retòrica i el llenguatge acurat; i una altra d'expressió basada en una narrativitat aconseguida amb un llenguatge més senzill, directe i col·loquial, amb l'explicació o l'enumeració d'anècdotes i esdeveniments de la quotidianitat de cada dia. El trànsit entre ambdues l'autor el fa mitjançant una poesia de construcció dialogada que va depurant el lirisme anterior i incorporant un nou discurs renovat. La primera formulació progressivament s'ensorra i genera l'elegia o, com alternativa renovada, l'ègloga. L'autor, esdevingut un poeta balzacià i de realitats, com va sentenciar Fuster, ofereix mitjançant la segona opció una actitud de distanciament objectiu i alhora d'implicació personal en incorporar progressivament i de forma heterogènia, en la ficció i en la dicció, el seu testimoni de les vivències viscudes (la realitat) o imaginades (el desig) en un temps de catàstrofe o de caos, la postguerra. Quan allò imaginat en el llenguatge poètic no s'ajusta o més aviat es desajusta respecte al model escollit com a punt de partida, s'hi crea una sensació de contraposició, de distorsió, o fins i tot de trencament: la paròdia es converteix en una de les distintes possibilitats estellesianes de transgressió del discurs dominant i de renovació del seu propi discurs anterior.

5. Notes finals a propòsit de *Totes les èglogues*

Malgrat la renúncia explícita a la composició, segurament des de 1958 –i el 1960, com hem vist– l'autor va mantenir la intenció de fer noves èglogues. L'any 1976 Vicent Andrés Estellés va escriure novament èglogues¹, datades al Perelló entre el 20 i 21 d'abril, ben probablement esperonat per l'edició que se n'havia fet el 1972 de les anteriors dins el primer volum de l'obra completa, *Recomane tenebres*, la qual cosa devia reactivar l'interès permanent per aquella vella composició. Correlativament continuà la numeració fins a 16, a partir de la novena: són una altra vegada vuit èglogues, per a un nou o «segon llibre d'èglogues», com hi consta afegit a la primera plana. Aquestes noves èglogues dels anys setanta, conservades en versió manuscrita o mecanoscrita, han romàs inèdites. Mantenen les directrius i les característiques de les

¹ He d'agrair la coneixença i la consulta d'aquests textos inèdits i d'altres manuscrits referits al llarg del present estudi, a la família del poeta, en especial a Carmina Andrés Lorente.

anteriors, amb voluntat de continuïtat, tot i que el context en què es produïen era radicalment diferent: el context social i també evidentment el literari. El títol que les agrupa és *Totes les èglogues*, el qual apunta la voluntat d'afegir-les i agrupar-les amb les anteriors. Pels motius que foren l'autor no les acabà i les deixà inèdites com a esborranys: són més curtes, menys elaborades, menys originals i agosarades respecte al context literari, i sovint reprenen o complementen motius de les anteriors.

Els personatges són els mateixos: Salici i Galatea, al diàleg de la novena; Corinna i Nemorós a la desena, mantenint-se l'estima –com a la vuitena– malgrat el casament i l'embaràs de Corinna i la mort de Nemorós, la veu de qui ara parla des del cementiri; un soliloqui de Bel.lisa en l'onzena, qui encara evoca el mateix i seu Nemorós –com a la tercera–; un altre soliloqui de Diana a la dozena o de Nemorós a la catorzena; i veus narratives a les altres, sense atribuir-se o sense especificar-ne el personatge. En qualsevol cas, l'autor havia intentat tornar a fer èglogues malgrat aquells antics versos lapidaris «No escric èglogues» o «He deixat de fer èglogues», dels poemes abans revisats del *Llibre de meravelles*. Tot plegat confirma l'atracció i la dèria per un tipus de composició que sempre, des dels inicis, no sols el seduï sinó que el nodrí literàriament; un tipus de composició que encara continuava present, vint anys després de les primeres, furgant en el cervell amb «amarga enyorança» a l'hora de temptejar l'escriptura i intentar nova creació literària.

setembre de 2007

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBORG, Juan Luis (1975) *Historia de la literatura española. Vol. 1: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos.
- ALPERA, Lluís/ ROMAN, Joan Lluís (1990) «Les dues expressions poètiques de Vicent Andrés Estellés: el lirisme i la narrativitat», dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster*, II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 297-316.
- APARICIO, Mariola (1997) *La tradició literària catalana medieval en la poesia de Vicent Andrés Estellés*, Universitat de València, memòria de llicenciatura inèdita.
- (1998) «Sonata d'Isabel de Vicent Andrés Estellés: entre dues expressions poètiques», *Caplletra*, 22, pp. 129-138.
- (2001) «Ironia i humor en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, IV, pp. 1-17.
- (2003) «Les fonts clàssiques de Vicent Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28/29, tardor 2003, pp. 23-58.
- (2004) «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 135-160.
- APARICIO, Mariola i CARBÓ, Ferran (1998) «Ausiàs March en la poesia valenciana de postguerra», dins Rafael Alemany (ed.): *Ausiàs March i el món cultural valencià del segle XV*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 217-246.
- BALLART, Pere (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1996) «Poesia i modernitat: Una lectura de *Coral romput*», *Els Marges*, 56, octubre, pp. 39-74.
- BALLESTER, Josep (1995) *La poesia catalana de postguerra al País Valencià*, València, Eliseu Climent editor.
- BIELER, Ludwig (1972) *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos.
- BOU, Enric (1990) «*Coral romput*: L'infern de Vicent Andrés Estellés», dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster*, II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 317-329.
- BURELL, Consuelo (1978) «Introducción», dins Garcilaso de la Vega: *Poesía castellana completa*, Cátedra, Madrid, pp.11-26.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Luís (1982) «Vicent Andrés Estellés», *Plomes catalanes d'avui*, Barcelona, Edicions del Mall, pp. 43-52.
- CALAFAT, Francesc (2002) «Pròleg», dins V.A. Estellés: *Dos drames i una farsa*, València, Denes, pp. 7-24.

- (2004) «Individu, societat i literatura en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 85-109.
- CALVO, Amador (2004) «Préface», dins V.A. Estellés: *Livre des merveilles*, Maison de la Poésie, Nord/ Pas-de-Calais, pp. 7-10.
- CARBÓ, Ferran (2003a) «*I evocaràs –t'ho jure– l'Estellés*. Vicent Andrés Estellés i la poesia de postguerra», *Serra d' Or*, 519, pp. 20-24.
- (2003b) «A propòsit d'un trilogia determinant en la primera evolució de Vicent Andrés Estellés», dins *Miscel.lània Joan Veny 3. Estudis de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 243-259.
- (2004) «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 9-48.
- (2005) «Els exilis de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 36, pp. 93-116.
- CARBÓ, Ferran, BALAGUER, Enric i MESEGUER, Lluís (2004) (eds.) *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (1993) *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, València/Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (2005) *Literatura catalana del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- CARBONERO, Francisco Javier (1994) «Volver a empezar... Sobre la poesía de los años 40», dins P. Celma: *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito, pp. 15-46.
- CARNERO, Guillermo (1976) «Cotidianismo y sátira en la poesía de Vicent Andrés Estellés», *Papeles de Sor Armadans*, 244, pp. 25-41.
- CORTÉS, Santi (1995) *València sota el règim franquista (1939-1951)*, València/Barcelona, Institut de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DE LA TORRE, Francisco (1986) *Poesías completas*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973) *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa española.
- FUSTER, Joan (1956) *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, Barcelona, Selecta.
- (1972) «Nota –provisional i improvisada– sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», introducció dins V. A. Estellés: *Recomane tenebres, Obra completa 1*, València, Eliseu Climent editor, pp. 17-36.

- KEOWN, Dominic (2000) *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*, València, Tàndem.
- L'AIGUADOLÇ (1989), 8, primavera. Dossier: Vicent Andrés Estellés.
- LLETRES DE CANVI (1982), 7, febrer. Dossier: Vicent Andrés Estellés.
- MEDINA, Jaume (1977) «Les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 7, pp. 105-111.
- MORENO, Antonio (2002) «Introducción» a V. A. Estellés: *El primer libro de las églogas*, València, Denes.
- OLEZA, Joan (1982) «L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Lletres de canvi*, 7, pp. 29-44.
- PARCERISAS, Francesc (1991) «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés» i «Un aspecte sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», *L'objecte immediat*, Barcelona, Curial, pp. 194-244.
- (2004) «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 49-64.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2004) «La poesia de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, 90, pp. 5-33.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1984) «Paròdia i dicció en les *Èglogues* d'Estellés», *Quaderns de Filologia, Miscel·lània Sanchis Guarner*, I, València, Universitat, pp. 261-266.
- (1990) «Epíleg provisional a l'obra completa de Vicent Andrés Estellés», dins V.A. Estellés: *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, València, Eliseu Climent editor, pp. 189-211.
 - (1993) «Introducció» dins V. A. Estellés: *Antologia poètica*, València, Consell Valencià de Cultura, pp. 7-17.
 - (1994) *Poesia i record. A propòsit d'un poema del Llibre de meravelles de Vicent Andrés Estellés*, València, La forest d'Arana.
 - (1996) «El cant general dels pobles valencians», dins V.A. Estellés: *Mural del País Valencià*, València, Eliseu Climent editor, IX-XLV.
 - (2004) «Del *Llibre de meravelles* al *Mural del País Valencià*», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 161-180.
- PÉREZ MONTANER, Jaume i SALVADOR, Vicent (1981) *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent editor.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996) *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- PLA, Josep (1975) *Homenots. Quarta sèrie*, Obres completes, vol. 29, Barcelona, Destino.
- (1979) *Notes del capvesprol*, Barcelona, Destino.

- REVUE D'ÉTUDES CATALANES (1999) 2, Dossier: «Vicent Andrés Estellés», Montpellier, Universitat Paul Valéry, pp. 6-26.
- RIFFATERRE, Michaël (1983) *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil.
- RIQUER, Martí de i VALVERDE, José María (1984) *Historia de la literatura universal. 1. La literatura antigua en griego y en latín*, Barcelona, Planeta.
- RIVERS, Elías (1984) «Introducción biográfica y crítica», dins Garcilaso de la Vega: *Poesías castellanas completas*, Clásicos Castalia, Madrid, pp. 9-26.
- ROSSELLÓ, Ramon (2004) «Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 217-248.
- RUBIO, Fanny (1976) *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- SALVADOR, Vicent (1982) «L'estructura col·loquial del poema: un estudi de *L'Hotel París*», *Lletres de Canvi*, 7, febrer, pp. 45-54.
- (1988) «Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana», *La frontera literària*, Barcelona, PPU, pp. 103-115.
- (2000) «Eros i retòrica d'Estellés» i «Burjassot/Hamburg: la seducció europea en la poesia estellesiana», *Poesia, ciutat oberta*, València, Tàndem, 2000, 65-90.
- (2004) «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 109-134.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984) *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SERRA D'OR (2003) 519. Dossier «Deu anys sense Vicent Andrés Estellés», març, pp.20-31.
- SERRANO, Carlos (1996) «Introducción», *Carnaval en noviembre*, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 11-70.
- SIRERA, Josep Lluís (1994) «Un teatre no gaire conegut», *El Temps*, 28-3-94, suplement «Estellés després d'Estellés», pp. 21-25.
- TRIADÚ, Joan (1985) «El dramatisme en poesia: de Pere Quart a V. Andrés Estellés» i «Parèntesi per a l'obra oculta de V. Andrés Estellés», *La poesia catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62, pp. 124-127 i 194-196.
- VEGA, Ángel Custodio (1976) «Edición, introducción y notas», dins Fray Luis de León: *Poesías*, Barcelona, Planeta. S'hi inclou la versió de les èglogues de Virgili.