

Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés¹

Ferran Carbó

(Universitat de València)

La veritat és que vam aprendre a llegir versos en les pàgines de *Garcilaso*, i no –ai!– en les de Riba o en les de Foix. Use el plural com a confessió, i perquè l'Estellés i jo som de la mateixa «generació»: ell va nàixer el 1924 i jo el 1922. Teníem l'edat exacta de «llegir», i, si les circumstàncies no hi eren graire propícies, en general, per a nosaltres resultaven rabiosament abjectes. Érem valencians, de poble i no procedíem de llars on el llibre fos un moble necessari. Podíem comprar, de tant en tant, *Garcilaso*, que venia a ser una revista plena de sonets i de «liras» –«Si de mi baxa lira...»–, d'«octavas reales», de mil augustes bagatel·les retòriques. Les confeccionaven a Madrid els poetes de les oficines públiques, i resplendia d'il·lusions imperials o agropecuàries: el «repòs del guerrer» s'hi distreia en la manufactura d'estrofes perfectes, d'un academicisme escolar i ritual. Riba o Foix –per exemple– no hi comptaven. Ens eren inassequibles. Materialment inassequibles. La revinculació a l'idioma –el català– vam haver de proposar-nos-la a través de textos anacrònics o subalterns: jo, personalment, amb les englantines marcides de don Teodor. Ignore el conducte imprès de què es va valer Vicent Andrés Estellés. (Fuster 1972: 22-23)

Plena d'ironies, aquesta lúcida reflexió de Joan Fuster, en parlar de la poesia de Vicent Andrés Estellés, deixà molt clars els dèficits compartits d'aquell temps de necessitats, com era la postguerra franquista. I palesa la supervivència d'un País Valencià creixent i dels valencians que, orfes, optaven pel país, per la llengua pròpia o per la cultura, i necessitaven referents permanents, per construir horitzons i avançar-hi, i superar, progressivament, la formació i la influència castellana que els havia educat. València ofería als joves escriptors com a deu permanent la figura i l'obra de Teodor Llorente, el patriarca d'una Renaixença pròpia, plena de cultura però fèlibre i apolítica, la petja del qual pervivia com a model d'aprenentatge lingüístic i cultural. Les seues «englantines marcides» foren ben útils, però. I aquesta coneixença els serví de nodriment per a l'aprenentatge i per a la formació, primer, i de pont, després, envers altres noves possibilitats. Per als valencians hi havia, de fet, altres horitzons, aquells que, provinents de Barcelona, apareixien com a alternatives també necessàries durant la fi dels anys quaranta, els quals sobretot s'accentuaren al llarg dels anys cinquanta.

¹ Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2008-00230 titulat «La ironia en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad». L'investigador interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <http://www.uv.es/ironialitcat>.

Perquè llavors, com ha assenyalat Xavier Ferré: «Mentre que Barcelona i la resta del Principat significaven una referència política nacional, València representava una realitat mancada de propi projecte nacional» (Ferré 2000: 22).

Els valencians que se sentiren atrets i temptats per l'exemple de Catalunya havien descobert, per fi, els grans escriptors en llengua catalana que fins aleshores havien resultat «materialment inassequibles». Si Barcelona es convertia en el focus i l'horitzó geogràfic, autors com Carles Riba hi apareixien com un suport autorial irrenunciable que els aportava una passa important més enllà de la que ja havien donat amb Llorente. Hom passava de l'aprenentatge de les englantines a la fascinació de les estances. Hi havia, tanmateix, no sols un canvi de model literari sinó fins i tot un canvi en la valoració i les possibilitats literàries de la llengua. Accedir a Riba o a Foix era connectar amb les propostes de la literatura catalana moderna, per a aquells que no sols aprenien la llengua sinó també que apostaven per una literatura digna i actual que trenqués amb el règim i les doctrines oficials que havien nodrit l'aprenentatge literari anterior. Si s'havia pogut allunyar el model quarantí de *Garcilaso*, calia també superar Llorente per trobar la modernitat d'una nova tradició més compromesa i al capdavant nacional.

Durant els anys quaranta, el jove Vicent Andrés Estellés, com altres autors en aquells anys, havia començat a escriure en castellà i va publicar poemes des de 1944, a Benidorm, València i Madrid, com per exemple els editats durant el 1945 a les revistes madrilenyes *Garcilaso*, *La estafeta literaria*, o *Fantasia*. Aquestes col·laboracions es van escriure a Madrid quan el poeta hi estudiava periodisme i s'hi editaren en el darrer any de la seua estada. D'entre aquesta producció primerenca en llengua castellana, aquella més destacada i consistent fou, sens dubte, el conjunt *Pájaros en la arena*, publicat el 1945 a *Fantasia*, la qual inclou a més els poemes editats en les dues altres publicacions. Es tracta de dènou poemes escrits entre 1944 i 1945, mitjançant tres orientacions temàtiques ben en sintonia amb l'època: poesia amorosa, poesia religiosa i, en alguns textos, poesia que meditava sobre l'escriptura com a resultat de la música o de la inspiració.

Aquesta producció literària inicial palesa encara dos models contraposats: d'una banda, a partir dels contactes de la seua estada a Madrid, la literatura oficial del moment, el *garcilasismo* de l'època i el règim, i de l'altra, mitjançant les lectures sobretot de Vicente Aleixandre i de Dámaso Alonso, però també de Lorca, d'Alberti, i

fins i tot –ja de generacions diferents– de Miguel Hernández i de Pablo Neruda, una literatura d'orientació més aviat existencial. Tot i algun tempteig des de 1948, la incorporació de la seua llengua materna com a llenguatge literari ocorregué a partir de 1952.

I amb la incorporació de la nova llengua literària l'autor llegia, ja durant els anys quaranta, l'obra de Llorente i n'aprenia no sols llengua. A més, treballava des de 1948 en el diari que aquell autor del segle XIX havia fundat i dirigit, *Las Provincias*. I després, des de l'inici dels anys cinquanta, va llegir Riba. Fuster ho encertà plenament en projectar en el poeta de Burjassot un procés equivalent al seu: «M'imagina que li passà com a mi: Llorente en seria la candorosa iniciació, després vindrien Carles Salvador o Xavier Casp, o l'Artola, i finalment Carles Riba, J.V. Foix o qui fos» (Fuster 1972: 25). I quan Estellés en fou un bon coneixedor, no trigà a aprofitar-los i fins i tot incorporar-los al seu nou univers literari, i fer-ne metaficció. El resultat, al capdavant, literatura aconseguida a partir de literatura, mitjançant la tematització de la presència personal i sobretot literària d'altres escriptors.

1. De Llorente a Estellés. Convergències i divergències d'una herència irrenunciable

L'autèntica herència de Llorente a la posteritat, molt més que la seua actitud cívica renaixencista, cal veure-la, com així ho han fet les diverses generacions d'escriptors valencians, en la seua obra poètica, emblemàtica, model inveterat on han après a estimar la seua llengua, les possibilitats literàries, cultes, de la seua llengua, gairebé tots els valencianistes almenys fins al tall de 1939. (Simbor 1996: 29-30)

Vicent Simbor, tot seguit al paràgraf citat, esmenta els exemples rellevants de Miquel Duran, de Carles Salvador o de Lluís Guarner, entre d'altres, que visitaren el referent del segle XIX. També hauríem d'afegir-hi, en la cronologia posterior, Vicent Andrés Estellés. Llegir Llorente després d'haver-ho fet amb l'obra de Neruda o d'Aleixandre, creava si més no, com ja va assenyalar Fuster, un desfasament estètic que, almenys inicialment, se salvava però per l'aprenentatge de la llengua. La presència de Llorente, mitjançant al·lusions, referències o versos incorporats, en la producció estellesiana és recurrent, almenys durant un bon grapat d'anys. Per exemple, entre d'atres, en versos d'obres editades com *Llibre de meravelles*, *L'inventari clement*,

Primera audició, A mi acorda un dictat, Hamburg o Mural del País Valencià. I fins i tot en algun document i anotació inèdits.² Revisem-ne solament alguns exemples remarcables i comencem pels darrers esments.

1.1. Algunes al·lusions i citacions

Sense datació, però vinculable a la fi dels anys cinquanta, a l'arxiu Estellés hi ha un poema sense títol, mecanoscrit, en què fa, per acabar, tota una proclama del poeta renaixencista com a horitzó i deu de la poesia i de la pàtria entesos com a vinculats a l'home i al temps concret que li pertoca de viure. El text diu així:

Amb un dit escrivim noms d'amor en la boira
Del cristall i la nit. L'ocell i la paraula,
Els trets delicadíssims, quasi absurds, de l'alosa...

No puc amar la Pàtria, no puc sentir la Pàtria.
Vaig de cap, cada dia, fent, com home, el que dec.
¿Com voleu que em deture davant d'una paraula?

Volgués tenir, encara, més mans i més quefers.
Doncs, esborreu-me, amics, car jo no puc pertànyer
A la Pàtria: jo no puc perdre el meu temps

Reunint-me a adorar la Pàtria, la imatge
Immòbil de la Pàtria, l'inquebrantable estàtua
Indiferent als planys de l'home i als [*il·legible*]

Si és que és això, una estàtua –com demostreu–, la Pàtria,
Allunyada del temps, de l'home: indiferent.
Me'n tornaré a Llorente, on tinc la meua casa.

Me'n tornaré a Llorente, on tinc la meua gent.

De la dècada següent i també sense datació, hi ha l'esborrany de poema manuscrit intítulat, ben curiosament, «Oda honesta a Teodor Llorente», que té com a epígraf lateral el vers llorentí «Mourà demà les palmeres l'aire» –provinent del poema «Vora el barranc dels Algadins» –, i que diu així:

Com és avui nostre demà
-miser Fuster ho insinuà fa temps-
ens donarem tots dos la mà

² Vull agrair la consulta d'aquests dos poemes a Carmina Andrés Lorente, i dec el seu coneixement a Jordi Oviedo.

i cantarem i ballarem ensems.
 Ah València incorporada!
 Pregon l'anhel i pregona l'arrel!
 Com finalment desenterrada
 ara segueix un destí i un estel!

Mourà l'aire les palmeres, mou
 els camps d'arròs, els mots i les senyeres.
 Oh riu mai com ara nou.
 Canten ocells i culminen les eres!

Tu celaves molt bé el secret,
 sabràs bé, també, les suspicàcies.
 Tot és ja proclamat i net!
 Hauràs entés afanys i pertinències.
 La teua estricta veu encara,
 aquella veu de cauta confidència
 obscurs treballs d'amor amava,
 que fou davant el nom clar de València.

Mourà l'aire les palmeres, mou
 tarongerars, i mou veles i vents.
 El teu darrer secret ens cou.
 Hores de sol i de metalls lluents!

A més d'aquests dos singulars documents, observem amb claredat l'esment de Llorente, dins d'una enumeració d'aspectes i elements de l'entorn, als versos de l'extens poema *A mi acorda un dictat*, obra escrita, segons l'autor, el 1960, i no publicada fins a 1977, amb el subtítol «Crònica farcida», en dir:

Llorente que tenia, damunt la seua taula,
 al diari, la llàntia de la pantalla verda
 mentre escrivia els versos que aprendria el seu poble
 -barranc dels Algadins, Museros, barca nova,
 camí de Vera, aquelles coses dels Jocs Florals-,
 o mentre titulava atentament notícies;

(Andrés Estellés 1977: 208)

Llibre de meravelles (Andrés Estellés 1971a), una obra emblemàtica del poeta de Burjassot, fou escrit, segons aquest autor, entre 1956 i 1958. Eren uns anys en què llegia intensament la producció de poetes en llengua catalana. Entre aquests, March, Llorente o Riba. Entre les cinc citacions que encapçalen aquest poemari, n'hi ha tres d'Ausiàs March, una de Miquel Batllori sobre l'obra amb títol homònim de Ramon Llull, i l'altra, situada en quart lloc, de Teodor Llorente. Els noms triats com a *auctoritats* són el creador de la prosa catalana, el gran poeta medieval i aquell que recupera la llengua

catalana en l'àmbit valencià i li donà entitat cultural durant la Renaixença. Són noms excelsos, són recolzaments imprescindibles.

Els dos versos de Teodor Llorente incorporats com a quarta citació preliminar, provenen del poema «Íntima (En el meu hort de Museros)», de *Líriques*, el primer dels quals diu «Amor, te'n recordes? Era temps de guerra» i que remet, per tant, a un temps de guerra i al record que motiva, després amb la postguerra; el segon vers llorentí remet a la lectura en dir: «llegia i llegia los públics papers». De fet, el poeta renaixencista i la seua casa de Museros són recordats explícitament, en el mateix poemari d'Estellés, als versos del poema «Cultura»:

(recordes el balcó de la casa on visqué
i va morir Llorente, enyorós de Museros,
d'aquell hort on es cullen les flors dels Jocs Florals.
Recordes els darrers anys que visqué Llorente,
aquelles nits, el colze damunt de la tauleta.
Sanchis Sivera ho va contar puntualment)
(Andrés Estellés 1971a: 78)

Hi ha un *tu*, interlocutor, que és un desdoblament del poeta i que recorda la casa de Llorente a Museros, amb el jardí i, irònicament, l'esment de les flors naturals dels Jocs Florals, amb una connotació de la poesia idíl·lica centrada en el paisatge i en la tradició, ara en la postguerra posada però al servei de la dictadura franquista. Convé recordar que Llorente fou el primer guardonat amb la Flor Natural quan es crearen els Jocs florals valencians el 1859 (Roca 2004: 29). A Museros, situat a la comarca valenciana de l'Horta nord, envoltat de taronges, a més, hi ha, segons el text, l'hort casolà de les flors, que inspiren els poemes jocfloralescos. Una nova frase irònica fa referència al testimoni del canonge Sanchis Sivera, sobre la veracitat d'allò referit, com a nova autoritat que dóna fe de la veritat del que afirmen els versos.

La distribució alternada de les cinc citacions que encapçalen *Llibre de meravelles*, tres del segle XV i dues interposades del període contemporani, situen, com a preàmbul al llibre, en una doble coordenada temporal, una del passat i dels orígens, i l'altra del present, mediat i immediat. Tot plegat, a més, estableix una línia cronològica entre els segles XIII (Lull), XV (March), XIX (Llorente) i XX (Batllori), centrals en l'esdevenir històric del poble i la col·lectivitat: els orígens, el Segle d'Or, la Renaixença i la contemporanitat; o, més genèricament, l'Edat Mitjana i l'època

contemporània. En la construcció del present hi ha alhora una reconstrucció del passat, tots dos vinculats i vinculables. I Llorente n'és un referent imprescindible, si més no per als valencians, perquè recuperà la llengua i li donà almenys entitat cultural. Cosa que Estellés sabia i, de fet, vindica.

1.2. Els barrancs dels Algadins i del Carraixet

Quan el 1904 Teodor Llorente va escriure el poema «Vora el barranc dels Algadins», una vegada més, contribuïa a fixar un referent permanent en la poesia valenciana del moment. El text complet és el següent:

Vora el barranc dels Algadins
 hi ha uns tarongers de tan dolç flaire
 que, per a omplir d'aroma l'aire,
 no té lo món millors jardins.
 Allí hi ha un mas, i el mas té dins
 volguts records de ma infantesa;
 per ells jo tinc l'ànima presa
 vora el barranc dels Algadins.

Vora el barranc dels Algadins
 s'alcen al cel quatre palmeres;
 lo vent, batent, lleugeres,
 mou son plomall i els seus troncs fins.
 En ells, millars de teuladins
 fan un soroll que el cor enxisa.
 Quin ouir pogués sa xillerissa
 vora el barranc dels Algadins!

Vora el barranc dels Algadins
 l'aigua corrent los camps anega;
 en sos espills lo sol llampega,
 i trau l'arròs verdosos brins.
 Sona el tic-tac en los molins;
 i al caure el sol, caçadors destres
 a joca van d'ànets silvestres
 vora el barranc dels Algadins.

Vora el barranc dels Algadins
 mourà demà les palmes l'aire,
 li donaran los horts son flaire,
 i sa cantúria els teuladins.
 Lo mas demà guardarà dins
 dolços records i imatges belles;
 jo no podré gojar ja d'elles
 vora el barranc dels Algadins.

(Llorente 1996: 241)

Formalment, el poema consta de quatre estrofes de vuit versos octosíl·labs, amb el model de rima creu-creuada (*abbaacca*), que combina, a més, les rimes alternes en acabaments de paraula aguda i de plana. A més a més, totes quatre estrofes tenen com a recurrent i amb una funció emmarcadora, la repetició exacta, convertida en *leitmotiv*, del vers que dóna títol al poema.

El barranc dels Algadins és un paisatge, del qual es destaquen elements, contemplats pel *jo*, que motiva records i emocions, tot enriquint la ment i l'ànima. La primera estrofa insisteix en els tarongers i en la masia. La segona, en les palmeres i els teuladins. La tercera, en els camps d'arròs enaiguats i la caça dels ànecs. La quarta, recupera els horts amb els teuladins o les palmeres, tot un paisatge que ara es projecta envers el futur que, tanmateix, el *jo* no podrà gaudir. El paisatge roman malgrat la caducitat de la vida humana. El *jo* frueix de l'encís de la contemplació i, finalment, es plany de no poder mantenir aquella vivència sempre.

Llorente presentava, doncs, uns elements referencials del paisatge valencià (tarongers, palmeres, camps d'arròs...) que tendixen a idealitzar el camp autòcton i esdevenen tòpics mítics d'aquest paisatge contemplat que encisa i enriqueix a qui el contempla. Aquest model estètic de poesia proposat, ben fet i d'impecable factura, confirmava que la poesia amb la seua llengua materna servia per al cant d'allò més propi i genuí. I es convertí en un model que esdevingué després un llast del qual la poesia valenciana de les dècades posteriors, durant els anys vint i trenta, no es volgué desentendre, mitjançant allò que Fuster (1956) va anomenar «paisatgisme sentimental», i amb autors com Francesc Caballero, Salvador Verdeguer, Enric Duran, Pasqual Asins...

Una de les característiques més definitòries de la poesia de Vicent Andrés Estellés és la seua connexió amb la tradició literària i de manera especial amb els autors valencians, sobretot amb els clàssics, i en menor grau els d'èpoques posteriors. Així, el 1959 Estellés retia homenatge al poeta renaxencista amb l'escriptura del text intitulat «Llorente», tanmateix no publicat fins a diumenge 30 de gener de 1966, en l'homenatge que el diari *Las Provincias* féu amb motiu del centenari del naixement.³ El text complet diu així:

³ Dec el conexement d'aquet text a Rafael Roca.

Vora el barranc dels Algadins
 la teua veu encara es dreça,
 i encara és una promesa
 de regnes alta i de daurats matins.
 Remors de palmes i de pins,
 el vers més teu encara avança
 i sosté encara l'esperança
 vora el barranc dels Algadins.

Vora el barranc dels Algadins
 per a València es feu de dia.
 Font i xiprer, allí naixia
 un llarg amor sense confins:
 una cançó que duia brins,
 en tanta nit, de llums més clares.
 I encara està com la deixares,
 vora el barranc dels Algadins.

Vora el barranc dels Algadins
 va ser més nostre el teu accent.
 Versos i palmes mou el vent,
 i el vent està ple de camins.
 València porta sempre dins
 la teua veu, feta llavor:
 la teua veu, clara i millor,
 vora el barranc dels Algadins.

Vora el barranc dels Algadins
 naix un futur ple de collites,
 la brisa té el poder dels mites,
 s'ompli d'alegres teuladins.
 Sense saber-ho et duem dins;
 el teu barranc ens creua el cor.
 I creix la llum en branques d'or
 vora el barranc dels Algadins.

ENDREÇA

Vora el barranc dels Algadins,
 la teua veu més pura i clara
 encara sona, vibra encara,
 anomenant-nos nous camins:
 camins de palmes i de pins,
 d'esperances i esgarranys:
 un vell camí de pols i afanys,
 vora el barranc dels Algadins.

(Andrés Estellés, *Las Provincias*, 30-I-1966)

L'homenatge que Estellés o Roc, el seu pseudònim amb que signava als versos publicats al diari *Las Provincias*, retia al poeta del segle XIX era inqüestionable, al llarg de les cinc estorfes de vuit versos octosíl·labs cadascuna, que copien la versificació, la configuració estròfica i el model de rima, del famós poema de Llorente de 1904. L'única novetat formal és que Estellés a les quatre estrofes que tenia el de Llorente, n'afegeix l'endreça o darrera estrofa, i en fa una parafrasi en sincer homenatge. Ara el poeta de

Burjassot més que el paisatge, que parafraseja amb mots referencials provinents de Llorente, se centra en l'herència poètica de l'autor del segle XIX. Aquell poeta tenia, segons Estellés, una poesia que *encara dreça*, un vers que avança, una veu feta *llavor, pura i clara* i sobretot, temàticament, un barranc que *ens creua el cor*. Tot plegat l'homenatge al poeta esdevingut i reconegut per seu lideratge.

El mateix Llorente és al títol i al rerefons temàtic d'un altre poema estellesià intitulat «Teodor Llorente», inclòs al *Llibre dels poetes* dins *Mural del País Valencià*, i, per tant, ja de la segona part dels anys setanta. És a dir, més de quinze anys posterior al que acabem de revisar. Aquest text diu així:

Vora el barranc dels Alcadins creixia
 el dia més, i més de pressa encara.
 L'aire movia les palmeres. L'aire
 t'ha pres la veu i t'ha pres la paraula
 i alegre empeny la voluntat d'un poble.
 Per aquells mots que ens vas deixar a taula,
 llesques de pa i enramat pitxer d'aigua,
 el poble creix, es multiplica, sap
 el seu camí, la seua identitat.
 Deixe ací el nom, el ram breu d'homenatge,
 i pels carrers festius el dia canta.

(Andrés Estellés 1996, III: 46)

Hem passat a una estrofa única d'onze versos decasíl·labs sense rima. Tot i mantenir el ressò paisatgístic mitjançant mots com *palmeres* i *aire*, la introducció dels referents *veu*, *paraula* i sobretot *poble*, fa palès un clar ressò cívica i civil, que s'amplia en els versos «el poble creix, es multiplica, sap/ el seu camí, la seua identitat». Llorente es converteix, doncs, en referència precedent de la recuperació de la identitat com a poble, mitjançant la consciència de l'ús de la llengua. El poeta de Burjassot recorre al de l'hort de Museros per establir un lligam interessat en què aquell és una baula d'un passat que porta a un present i que, per tant, pot fer possible un futur. El pretext temàtic no és ara el poema de Llorente, malgrat segmentar-ne el títol al primer vers, sinó la figura del poeta, referent mitificat per esdevenir útil en la ideologia que tenia no del poeta del XIX sinó la del poeta de postguerra. Llorente és homenatjat per haver usat la llengua, literàriament, i per tant, per ser un precedent en la consciència i en la història de la identitat del poble. Aquesta lectura proposada sintonitza plenament amb la de *Llibre dels poetes*, a què pertany el text, i, evidentment, a *Mural del País Valencià*, a què pertany el llibre. El component ideològic ara s'ha convertit, intencionadament per part

de l'autor, en una clara manipulació del missatge del nou text, respecte al que havia estat l'any 1959 un poema estrictament laudatori sense intenció pragmàtica diferent a la del text del poeta del XIX. Hem passat de la convergència estricta a una certa convergència divergent, perquè el text no reproduïx ja enunciats i *locus amoenus* del poeta del XIX, ni tan sols actualitzats, sinó que genera un nou missatge amb un clar rerefons compromès, que dista prou de les intencions d'aquell autor homenatjat del segle anterior. El caire conservador del paisatgisme del poema estellesià de 1959 ara s'ompli de càrrega ideològica: es parla de poble, de camí i d'identitat, més enllà, per tant, d'un paisatge costumista local, de palmeres o taronges ornamentals en un *locus amoenus* idealitzat.

Poc de temps després d'aquest poema Estellés escrivia «Gran oratori pels morts valencians de la postguerra, altrament titulat Vora el barranc del Carraixet», un poema inclòs dins el poemari *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941* (1979), llibre incorporat també el 1996 a *Mural del País Valencià*. Aquest poemari fou precedit d'una participació d'Estellés el 6 d'abril de 1976, dins els actes del Congrés de Cultura Catalana que constituïren la reivindicació pública d'aquest demòcrata valencià. Entre els actes, segons Francesc Pérez i Moragon, hi hagué parlaments de J.M. López Piñero, Emili Balaguer Perigüell i Joan Fuster, a la biblioteca museu historicomèdic, i a la facultat de ciències econòmiques i empresarials, parlaments de Sanchis Guarner, Sánchez Ayuso i el mateix Estellés. L'homenatge comportà un document, tot mantenint «ben bé el record dels patriotes que amb la seua vida –i alguns, com el doctor Peset, amb la seua mort– treballaren per la defensa d'aquests drets» (Pérez i Moragon 1979:19).

El poemari *Ofici* té dues parts. L'ofici, en sentit estricte, motivat per l'assassinat del doctor Peset i altres afusellats, i el gran oratori, generalitzat a tots els morts valencians de la postguerra, víctimes de la dictadura.

L'ofici consta d'un *introït* inicial de vint-i-tres aplecs d'octosíl·labs sense rima, escrits en cursiva, en què es demana pels morts i que encapçala un conjunt de parts numerades en cifres romanes: *I Confiteor*, *II Al·leluia*, *III Rèquiem*, *IV Prec*, *V Homilia*, *VI 24 de maig de 1941*, *VI In memoriam*, *VIII Els afusellats*, *IX Indici d'himne* i *X Invocació*. Es parla de la mort del personatge concret: si bé els primers cinc textos

anuncien la mort, el sisè constata l'afusellament, i els següents invoquen aquell entre els afusellats.

La metaficció funciona plenament al gran oratori o segon bloc, quan parafraseja el vers i títol llorentí «Vora el barranc dels Algadins», ara esdevingut «Vora el barranc del Carraixet». El nou barranc estellesià no és idíl·lic, és d'afusellaments i de morts. El poeta de Burjassot al llarg de XIV estrofes, numerades amb xifres romanes, de vuit versos octosíl·labs, per tant, amb la mateixa estrofa i versificació que el poema de Llorente, però ara sense rima, fa el seu cant plural com a oratori perquè siga recitat per múltiples veus col·lectives perquè el canten i en donen testimoni i constància dels assassinats del franquisme. El poeta vol que el poema esdevinga un himne patriòtic que, sobre la constància dels assassinats, establezca les bases del poble i de la pàtria en llibertat.

La primera estrofa parteix del paisatge en què, tanmateix, el taronger té «amargues branques». No és, doncs, un paisatge de gaudi sinó de pena, perquè «la collita és de martirs». La segona estrofa recorda com «alena un poble, persevera/ i confia en la llibertat». La tercera estrofa parla d'esperança aconseguida per «la sang heroica dels morts». L'estrofa quarta recorda els morts; la cinquena parla de bandera i de brisa; la sisena, de la lluita i l'alliberament de la terra «de tota mena de traïdors»; la setena, del camí durant la nit amb el silenci i la «llum de les estrelles»; la vuitena, de pau, «el sacrifici i l'esperança»; la novena, dels traïdors; i la desena, de la memòria dels «murs dels afusellats». Tot aquest conjunt commemorat culmina amb l'esment en les estrofes següents dels conceptes: la promesa, el poble, la còlera, el camí, la llibertat, la senyera i «la sang universal del poble», uns mots que potencien les expectatives sobre l'esperança en el futur de llibertat com a poble. Finalment, la darrera estrofa complementa el conjunt:

Vora el barranc del Carraixet,
els morts de fredes matinades,
els morts de les nits tenebroses,
els assassinats de la terra.
La llum puja com la bandera,
puja la bandera del sol,
puja com un puny, com una sang,
vora el barranc del Carraixet.

(Andrés Estellés 1996, II: 255)

A partir del referent implícit de Llorente, aconseguit per la reproducció del seu famós vers ara modificat, Estellés fa un cant d'esperança basat en l'experiència dels assassinats i els morts. Sobre aquest paisatge desolat planteja l'esperança col·lectiva en el futur, una esperança basada en la llibertat com a poble. És com una nova renaixença que parteix del subjacent de la primera amb la connotació del text base de qui fou el poeta de la Renaixença valenciana del segle XIX. Estellés afaça Llorente i el completa i complementa amb una nova construcció ficcional: li afegeix, decididament, el component politicosocial compromès que li mancava, tot superant el felibrisme i l'apoliticisme, i que era el que pertocava en la fi de la dictadura franquista. Del poema paisatgístic de partença, en fa un poema patriòtic. Sens dubte, ens trobem amb un dels textos més *engagés* de la producció poètica d'Estellés de la segona meitat dels anys setenta, un moment especialment rellevant i efervescent pel context de la mort del dictador i la transició del règim amb totes les expectatives civils, després malmeses pels gestors de la política valenciana.

Tot plegat ens ha mostrat com la figura i l'obra de Llorente apareix dins la literatura d'Estellés, com a realitat i ficció alhora, intertextualment i també com a base de la metaficció.

2. Riba i Estellés. De la fascinació a la ironia

Després d'una formació en castellà, de la participació en el *garcilasismo* dels anys quaranta, de la lectura dels poetes de la generació del 27, de l'aprenentatge del català literari mitjançant la lectura de Teodor Llorente; a l'inici dels anys cinquanta l'autor de Burjassot havia descobert tota una producció poètica fascinant en llengua catalana, entre la qual cal esmentar no sols la literatura medieval i poetes com l'omnipresent Ausiàs March, tan preferit i tan referit, sinó també poetes contemporanis com ara Carles Riba, llegit ja abans de 1953. Estellés llavors va omplir de ressons clàssics i coetanis de poesia catalana la seua pròpia producció.

La coneixença personal amb Carles Riba, però, malgrat la lectura, no es va produir fins a 1956, amb motiu del Premi Cantonigròs a *Donzell amarg*, amb un jurat en el que es trobava l'autor de les estances; i a l'abril de 1957, quan el poeta barceloní va visitar

València entre el 7 i el 12 d'abril, Estellés en figurava entre els acompanyants. A la segona secció del poemari *L'inventari clement* (Andrés Estellés 1981), un llibre escrit entre 1955 i 1961 i editat tanmateix el 1971, el poeta de Burjassot aplegava un conjunt de poemes breus escrits entre 1956 i 1959 i hi fa referència al contacte personal amb Riba, des del record de la visita d'aquell a València:

Diumenge, 27 d'octubre, a Burjassot,
 Carles Riba, volia triar bé les paraules,
 tenir una sintaxi ondulant, graciosa.
 Escric entre misèries i fang, entre esperances
 i dol, entre fatigues i dolor i injustícies.
 -El recorde, en el claustre famós del Patriarca;
 el recorde escrivint-me una amabilitat
 en un exemplar de «Del joc i del foc»; érem
 a l'hotel dit de Roma ple de gents i de juny.
 (Andrés Estellés 1981: 185-186)

El model de poema breu, dels tannkes, Estellés el seguiria formalment a aplecs de poemes com *L'entreacte*, de la primavera de 1957, o a *Mort i pam*, d'entre 1956 i 1957; per tant, en un moment ben proper a la lectura de les dues sèries de tannkes ribianes del poemari esmentat, publicat a Barcelona el 1946, i llegit, per exemple, per Fuster a València el 1947, segons repetides declaracions de l'assagista de Sueca.

L'any 1985, per tant, vuit anys abans de la seua mort, Vicent Andrés Estellés en una conferència feta a Benicarló recordava el mateix sobre Carles Riba amb els mots següents: «el recorde molt cordialment amb les seues ulleres de molt miop, el recorde com si fos ara en el Museu del Patriarca» (CD *Assumiràs la veu d'Estellés*). Aquest encontre a València, recordat quasi trenta anys després, culminava l'admiració literària reforçada per la millor coneixença personal. Riba apareix esmentat o tractat com a metaficció en versos de nombroses obres d'Estellés. Per esmentar-ne només algunes, *Ciutat a cau d'orella*, *La clau que obri tots els panys*, *Llibre de meravelles*, *L'enganxonech*, *A mi acorda un dictat*, *Colguen les gents amb alegria festes* o, entre d'altres, *Versos per a Jackeley*.

2.1. Del 1953

Aquest any, per tant prèviament a la coneixença personal, es produïren segurament els dos primers contactes literaris entre Riba i Estellés. El poeta de Burjassot

publicava el seu primer poemari en català: *Ciutat a cau d'orella* (Andrés Estellés, 1981). De fet, el darrer poema d'aquest llibre, intítulat «Memòria tristíssima» anava encapçalat amb uns versos de Carles Riba, «T'ha enquimerat la gràcia fugitiva/ d'un desig i ara ets deserta, oh ment». Concretament, els versos rinians provenen de l'inici de la primera estança del primer llibre, un poema on el poeta, captiu de la bellesa fugissera, interroga el tu, la seua ment, perquè sent el foc de l'amor descobert i el que motiva en la seua carn i en els seus sentits. El conegut poema ribià diu, tot complet, així:

T'ha enquimerat la gràcia fugitiva
d'un desig i ara ets deserta, oh ment.
Ai soledat sense dolç pensament,
i foll traït sense paraula viva!

Però ¿què hi fa, si dins el teu oblit
la inquietud pregonament perdura?
Encara el goig sobre la carn s'atura
duent l'anunci d'algun cant no dit.

I ell és l foc sagrat que et perpetua
damunt les cendres del desolament:
no vulguis calma en ton oblit, oh ment,
oh folla que has gosat mirar-te nua.

(Riba 1985a: 11)

El goig sobtat de la descoberta ribiana de l'amor, això no obstant, se substitueix ara en Estellés per una «memòria tristíssima», la tristesa del record retingut en el pensament. Hem passat, en les ubicacions, curiosament del primer poema del llibre de Riba a l'últim poema del llibre d'Estellés; dues situacions gens accidentals i amb claredat contraposades. El text d'Estellés, per contraposició als dotze decasíl·labs de l'estança, distribuïts equilibradament en tres estrofes, conté un seguit de cinquanta-un alexandrins sense rima; però, manté la connexió amb la citació ribiana per les constants referències al desig i al pensament, i a la solitud o al buit, en el primer cas del *tu*-ment i en el segon del *jo* i la seua memòria. El poema d'Estellés s'enceta amb l'esment del desig i la buidor que genera: com un itinerari interior ple de «pregones galeries interiors, arestes on l'aire es va esmolant», el desig és un esclat fugaç que supera el pensament: «El pensament, o Abel, roman mort pel Desig». Tanmateix, aquest comporta el buit i la tristesa, i el jo es queda en solitud amb la seua ciutat:

Fou el Desig de tu qui em va arrancar de sobte

el Paradís, la pura plenitud forestal.
I em sé en l'aire, que em volta insinuant-se, cru,
com una cabellera llargament impossible.

(Andrés Estellés 1981: 51)

Interessa observar i retenir que la citació de Riba és el primer epígraf d'un poeta català contemporani en la producció poètica de Vicent Andrés Estellés. Un poeta per qui, llavors, el jove autor valencià sentia plena fascinació.

Aquell mateix 1953 Estellés havia presentat *Donzell amarg* a Barcelona, al Premi Óssa Menor. Així doncs, hi lliurava poemes molt heterogenis i alhora divergents entre ells, com, per exemple, els de la secció homònima al títol del llibre i les tres èglogues. El jurat del premi estava 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. 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 guardó en els termes següents: «Con su libro *Paraules al vent* Miguel Martí venció claramente, quedando finalista la obra *Donzell amarg* de Vicente Andrés». Que Martí i Pol fos el guanyador i Estellés el finalista apuntava una successió estètica evident en un moment en què la figura de Riba i els primers poemaris de Salvador Espriu dominaven la poesia catalana. L'any anterior el premi havia estat atorgat a Blai Bonet, per *Cant espiritual*, un any en què Fuster n'havia estat un dels finalistes amb *Criatura dolcíssima*.

El llibre d'Estellés després fou presentat i guardonat el 1956 al Premi de poesia inèdita Cantonigròs amb un jurat integrat per Feliu Vila, Carles Riba, Jordi Sarsanedas, Josep Pedreira i Joan Triadú. Coincidien, respecte a l'anterior premi, dos membres del jurat, Riba i l'editor Pedreira. Ara el guardonaren, doncs, alguns defensors del postsimbolisme, quan Riba preparava *Esbós de tres oratoris* (1957), el seu últim llibre, amb els tres llargs poemes narratius; sintonitzant amb la dicció dels nous camins que prenia la poesia entre els joves. Finalment, *Donzell amarg* fou editat el 1958 a Barcelona per Óssa Menor: val a dir que fou l'únic llibre del poeta de Burjassot publicat a Catalunya abans de 1973.

Donzell amarg (Andrés Estellés 1981) mostra un Estellés característic: des del títol del llibre –i també de la primera secció–, que pren –invertint l'ordre dels mots– un

sintagma de Jaume Roig, del vers 81 del llibre tercer de l'*Espill o llibre de les dones*, o el poema introductori, el qual presenta el poeta en conflicte entre l'amor, el buit interior i la realitat («Visc, o muir, en calç viva soterrat»). El *donzell* és el protagonista, un *jo* poètic jove i encara innocent que ha de conèixer i viure l'amargor de la solitud o la mort. La quotidianitat irromp i desplaça les grans preguntes buides: al dubte existencial, la soledat i l'angoixa (Aparicio 1997: 59), s'hi afegeix el tractament de l'amor des del desig i l'erotisme palès a la secció «El marge de la séquia» i sobretot a la quarta secció, «Platja, en setembre». L'aigua o la platja aporten calidesa, lluminositat i alegria, en conflicte amb la foscor i la mort. Estellés comparteix amb Jaume Roig la riquesa i abundància verbal del llenguatge planer, el caire i to popular, les referències sense embuts, la visió pessimista, el tractament de la marginalitat, la incorporació d'episodis divertits que provoquen humor en el lector, la ironia o sàtira, la finalitat testimonial del context social...

Quan Estellés el 1953 tenia escrit aquest poemari i el presentava, per primera vegada, als ulls de Carles Riba, aquest feia un any que havia editat *Salvatge cor* (1952), un llibre de sonets que incorporava en el títol un sintagma marquià. Si Riba el 1952 havia optat al seu títol per Mach; Estellés, en canvi, el 1953 al seu poemari presentava un sintagma de Jaume Roig: malgrat la convergència en la incorporació d'un sintagma d'un vers medieval, tanmateix, hi havia una tria ben significativa, pel que divergia de la mirada literària de Roig respecte a la de March, ben aclaridores respecte a les distàncies entre la d'Estellés i la de Riba.

Tanmateix, el valencià coneixia aquest poemari ribià, al qual es refereix en un document en prosa, inèdit i sense datació,⁴ tot i que per l'esment de la correcció de les galerades de *La clau que obri tots els panys*, guardonat el 1958, cal situar a la fi d'aquesta dècada dels cinquanta o com a molt tard el 1960:

«L'amor vol més, vol en excès – i en el do rebut es degrada», deia, si no recorde mal, Carles Riba, en un dels sonets del seu *Salvatge cor*. M'agrada meditar extensament sobre aquest parell de versos: els he recordat –me'ls he recordat– darrerament, amb una misteriosa, excitant insistència. [...] No sé ben bé si l'amor, amb el do rebut, es degrada; en tot cas, alguna raó, oculta per a mi, o algun motiu tindria, en escriure-ho, el senyor Carles Riba. Evoque el Carles Riba fascinat per les seues *coincidències* amb el senyor Jorge Guillén; pense el Carles Riba necessitat, darrerament, de *fer* poesia, a peu pla.[...] Quin drama, el del senyor Carles Riba, Déu meu! Aquell *Salvatge cor*...

⁴ Vull agrair la consulta d'aquest document a Carmina Andrés Lorente, i dec el coneixement de la seua existència a Jordi Oviedo.

Cal assenyalar que hi ha un canvi estructural substancial entre la primera edició del llibre *Donzell amarg* i la publicació definitiva dins el volum sisè de l'obra completa, intitulat *Les homilies d'Organyà*. La primera secció abans incloïa les sèries «Donzell amarg» i «La terra eixuta» –les quals són seccions diferents a la publicació definitiva–, i la segona secció llavors contenia les tres èglogues –eliminades a l'edició segona per haver-se integrat a *El primer llibre de les èglogues*. Amb les tres èglogues, presents en la lectura que féu Riba de l'obra mecanoscrita, com a membre del jurat, Estellés hi aconseguia una expressió notablement diferent: aquestes constituïen la segona secció del llibre en la primera edició. L'autor hi aportava al Premi Óssa Menor o al de 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: l'estratègia de l'adaptació es convertia en determinant per a subvertir les èglogues bucòliques de Garcilaso –amb el precedent de Virgili–, amb personatges coincidents, en unes altres èglogues sobre la misèria i la pena de cada dia.

2.2. «El procés», de *La clau que obri tots els panys*

La subpart 2 de la primera part d'aquest llibre acabat el 1957, és a dir, l'any en què Riba va visitar València, conté quatre poemes de versos també llargs, basats en el model alexandrí. La dicció emprada substitueix el lirisme anterior de l'art menor i la brevetat dels poemes fragmentats, que precedien aquesta subpart o secció, per uns versos més prosaics i llargs, per la configuració llarga del text, com un seguit extens de molts versos, amb la incorporació d'aspectes de la quotidianitat i un ús col·loquial del llenguatge. Si abans hi predominava la temàtica poètica, ara hi ha, però, un canvi substancial de doctrina, la qual cosa ens confirma que ens trobem ja en textos de 1955 o l'inici de 1956. En les provatures d'impremta del llibre, que, en principi sembla que s'ajusten a l'original, aquesta segona subpart es titulava, ben significativament amb el tipus de discurs i la doctrina poètica defensada, «Els reportatges», títol que ja no apareix en la primera edició.

Aquesta subpart 2 de *La clau que obri tots els panys* s'enceta amb el poema «El procés» (Andrés Estellés 1971b: 31-33), un text, de setanta-un versos de model

alexandrí, dedicat a Carles Riba. Cal recordar que el 1978 Estellés va publicar un poemari amb aquest mateix títol, escrit entre 1974 i 1975. Per què l'autor valencià dedicava un poema a Riba? Potser com a poeta aleshores llegit i admirat. O pel contacte tingut amb motiu de l'atorgament del Premi de poesia inèdita de Cantonigròs aquell 1956 a *Donzell amarg*, premi en el jurat del qual hi havia Riba, un poeta que, inicialment, l'havia fascinat. O tal vegada, en canvi, per la distància i allunyament estètic que palesa el poema entre l'escriptura ribiana i l'estellesiana, i per tant, incidint en la divergència estètica entre el membre del jurat del Premi Óssa Menor i el del poeta valencià que concorria i no obtenia.

El títol del poema permet una doble lectura. La primera, que medita sobre el procés de la creació poètica. De fet, és un text metapoètic. La segona, que sotmet a procés la doctrina que ell seguia abans, el postsimbolisme, i la del seu mentor, Carles Riba, i la sotmet a procés per qüestionar-la i desmarcar-se'n. Tot plegat un clar exemple de literatura sobre literatura.

El llarg poema té dues parts visuals. La primera és de cinquanta-un versos seguits. La segona es caracteritza respecte a l'anterior perquè tipogràficament va separada per una línia en blanc, com si fos una llarga segona estrofa, i perquè situa els vint versos entre parèntesis, com si es tractés, d'un comentari al marge respecte a la part anterior. Aquesta segona part no figurava en les proves d'impremta de la fi dels anys cinquanta que reproduïen l'original del text de 1956, i per tant l'afegí l'autor posteriorment. Sempre ha figurat en les edicions, tant en la primera de 1971 com en la segona de 1981.

El poeta de Burjassot a l'inici del poema en recordar la poètica perfeccionista que presidia la seua creativitat anterior, situada en el passat, presenta un distanciament no sols temporal sinó també estètic sobre la pràctica postsimbolista, la recerca de la poesia perfecta o pura. Tot i que parla en primera persona, implícitament, hi ha una al·lusió callada al model que aleshores volia seguir que era el de Carles Riba, aquell a qui dedica el poema.

Volia, de vegades, abans, fer un poema
 clos, impecablement arquitecturat, ple,
 un ordre de paraules, un règim, un imperi
 ben ben delimitat, i corpori, i esvelt;
 vull dir un edifici, una estructura sòlida,
 on cada mot complís una missió exacta,
 definida, concreta, i on fossen tots els justs.

Sobre el procés poètic i amb el procés a què sotmet la seua doctrina anterior –i el formalisme ribià– l'autor en fa la revisió mitjançant la mirada irònica: primer, qüestiona aquell quefer pel fet de «decapitar» l'espontaneïtat de molts versos, mitjançant la recreació en la sang vessada sobre el poema, una sang vista amb excitació i sadisme («rodolaven certs mots, plens de sang, del poema./ I l'insigne espectacle de la sang m'excitava»). Aquest fer i refer constant, aquest anul·lar versos escrits, aquest constant aprofundir «obrint-los les entanyes» és comparat a obrir els rellotges per esbrinar el mecanisme interior o biseccionar els ocells buscant trobar la gènesi del seu cant. Tot per un afany d'assolir el màxim coneixement retòric i temptar millor la perfecció:

Era, llavors, un lent anar clavant agulles,
un ús irressistible del martell i l'escarpre:
un treballar tenaç entre besllums rabents,
entre espurnes i llesques petites i incessants,
un caos, un zodíac, un ordre, un cercle astral
vertiginós, de sobte, suscitat per un mot.

Després la mirada irònica es projecta sobre la figura d'un déu clàssic que demana sacrificis, el de la puresa i la perfecció. Tanmateix, com Riba a *Elegies de Bierville*, passa d'un déu al Déu, amb una concepció més humana, en dir Estellés els versos:

Ho he de dir, malgrat siga –perdoneu- amb un cert èmfasi:
on abans era un déu, ara és Déu, i es distint.

La segona part –formal i temàtica– del poema va tota entre parèntesis, per tant, s'afegeix com un comentari al marge, i pel contingut qüestiona, el que ha tractat prèviament. En aquesta part el poema, agosarat, va més lluny encara en intensificar no sols el distanciament irònic del present sobre el record objectiu sinó també en buscar un meta-metadiscurs –és a dir, revisa la revisió sobre el discurs–; tracta del que acaba d'escriure i ho valora:

He rellegit la nota; de tot açò, només
val aquell mot ardent escrit al segon vers.
No cal que el rellegiu. És aquest: llibertat.
Encendria, al balcó, com una cadenera,
aquest mot lluminós, de finestres obertes.
Recordava els poemes de Salvat Papasseit.

El poeta avantgardista és al·ludit com una opció poètica de llibertat tipogràfica i expressiva, per la llibertat temàtica, pel lligam amb la vida, per la distància en la concepció literària respecte a Carles Riba. El «mot lluminós» referit recorda el de *L'irradiador del port i les gavines* o, més concretament, el del poema «Marxa nupcial». El tomb estellesià, ben palès i explícit, apunta un nou i diferent camí, uns versos més avall:

Mirava el bar, precari; les parelles precàries,
la vida lamentable i els lamentables dies.
I voldria aquell vent o plenitud o festa,
que donaria als mots un prestigi de veles,
arromangant les teles clares de les xicones.
Deixe els versos, per ara. El diumenge que ve,
si estic bé, si tinc ganes, intentaré un assaig.)

Al capdavant, hi trobem la literatura entesa com un reducte creatiu de llibertat i crònica de l'excepcionalitat de la quotidianitat incorporada de manera directa als versos ensems, una quotidianitat que dóna testimoni de la vida, de pena i misèries, d'una amarga postguerra. Són les petites meravelles que la quotidianitat de cada dia ofereix i que el poeta testimonia. Els dos versos últims, tanmateix, donen constància de l'abandonament del discurs i d'un retorn a l'escriptura però amb un altre gènere, l'assaig. Convé no oblidar que poesia i assaig eren les dues activitats de Riba, que no pas d'Estellés, i que els diumenges a la tarda es produïen, durant la postguerra barcelonina, les tertúlies i converses a casa Carles Riba i Clementina Arderiu, a l'avinguda República Argentina.

Totes aquestes reflexions poètiques sobre la doctrina poètica anterior abandonada, i el seu qüestionament, les reprèn l'autor al llarg de l'obra *Coral romput* (Carbó 2009: 182-190), el tercer poema del mateix llibre, *La clau que obri tots els panys* del qual ja havia estat escrit només uns pocs dies abans de la vinguda de Riba a València, ja que té com a datació el 24 i 25 de març de 1957; i Riba hi arribà el 7 d'abril.

2.3. Súnion, a *Llibre de meravelles*

Quan Carles Riba entre març i juliol de 1939 es trobava exiliat a Bierville i evocà poèticament, en la segona de les *Elegies de Bierville*, el temple de Posidó situat al cap de Súnion, que havia visitat l'any 1927 en el seu viatge a Grècia, contribuïa a fixar un

referent simbòlic esdevingut mític en la història de la poesia catalana contemporània. El text ribià ha estat revisitat ficcionalment per diferents autors –un hipotext que ha generat nombrosos hipertextos–, entre els quals trobem el poeta de Burjassot. Reproduïm tot seguit el conegudíssim poema:

Súnion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,
 tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
 pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,
 amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell.
 Temple mutilat, desdenyós de les altres columnes
 que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
 dormen l'eternitat! Tu vetlles, blanc en l'altura,
 pel mariner, que per tu veu ben girat el seu rumb;
 per l'embriac del teu nom, que a través de la nua garriga
 ve a cercar-te, extrem com la certesa dels déus;
 per l'exiliat que entre arbredes fosques t'albira
 súbitament, oh precís, oh fantasmal! i coneix
 per ta força la força que el salva als cops de fortuna,
 ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur.

(Riba 1968: 30)

En un moment d'erosió personal i col·lectiva, de derrota i desfeta, i d'allunyament físic de la terra, Riba trobà un exemple pur en el record del promontori del temple *feliç de sal exaltada*, amb què enfortir-se i accentuar la dignitat:

És aquest lloc únic, síntesi i símbol de moltes coses pures, que en el meu exili se'm representava a la memòria; talment com si m'aparegués entre els arbres foscos de la vall de Bierville i m'hi reveiés a mi mateix, el viatger feliç de dotze anys enrera. (Riba 1968: 50-51)

Record i memòria del passat i de Grècia, amor a l'esposa, fe religiosa i desig de retorn o recuperació són els fils que basteixen aquestes elegies ribianes, fils que d'alguna manera manté prou intactes *mutatis mutandis* el poeta de Burjassot, malgrat les distàncies estètiques que els separen. De fet, alguna d'aquestes són paleses al poema «Els amants», del mateix poemari, quan en referir-se al poeta diu: «Ignorem el Petrarca i ignorem moltes coses./ Les *Estances* de Riba i les *Rimas* de Bécquer», per assenyalar la distància entre un tractament de l'amor educat enfront de l'amor instintiu i passional que presenta Estellés.

Quan Vicent Andrés Estellés prenia a Riba, quinze anys després, la referència de Súnion i alguns altres sintagmes de la coneguda elegia, hi buscava punts de trobada en l'actitud d'un exili que, això no obstant, el poeta valencià mai no havia patit físicament.

Hi compartia, però, la desolació –personal i col·lectiva–, la crisi davant d'una realitat de misèria, pròxima i alhora desconeguda i distant, i el poder de la memòria i l'escriptura com a refugi imprescindible o reconstrucció digna. Estellés va recórrer literàriament a Riba en un moment ben puntual de la seua trajectòria i ho féu perquè se sentia com exiliat i buscava *dreçar-se*. Comptat i debatut, fou al llarg de 1956, per tant a mitjant dels anys cinquanta, que el motiu de l'exili i sobretot l'actitud d'exiliat irromperen, com palesa el *Llibre d'exilis* o segona part de *La clau que obri tots els panys*, amb insistència en la seua obra poètica.

Josep Maria Castellet i Joaquim Molas plantejaren en la seua antologia de l'any 1963 com a «fet irrefutable» un «exili interior» per als que restaren a la pàtria durant l'inici de la dictadura i la postguerra, en la «incomunicabilitat més absoluta» (Castellet i Molas 1963: 117 i 131), sens dubte condicionats per la «negació d'una realitat imposada» (Triadú 1985: 40). El poeta valencià nascut a Burjassot el 1924 va viure la guerra com a adolescent i durant la immediata postguerra dels quaranta, durant l'estada a Madrid –pels estudis de periodisme– i Navarra –pel servei militar– (respectivament, entre 1942 i 1945), escrivia en castellà. Amb la incorporació de la seua llengua pròpia com a llengua literària substituïa els referents i les referències, i passava d'un àmbit oficial a un altre diferent. Segurament aquesta nova llengua poètica hi comportava també una diferent manera de percebre i veure la pròpia realitat quotidiana. La nova llengua descoberta no servia per a seguir fent palès la mateixa realitat, i l'univers literari resultant n'era ja una altra realitat, l'amagada, la silenciada, la reprimida. Una descoberta feta mentre llegia, entre d'altres, Carles Riba.

Llibre de meravelles és el volum que assumeix de mostrar aquesta realitat amagada i desterrada. Hi apareixen referències explícites que vinculen el poeta valencià amb el poema esmentat de Riba i, més concretament, a Súnion, el temple grec dedicat a Posidó. Aquestes referències al temple-símbol de l'exili ribià, però, són en la poesia d'Estellés només unes baules més d'una llarga cadena de qui se sentí com exiliat, una cadena que prové, si més no intensament, des de l'arribada d'aquell trist inici de 1956; moment en què fou determinant la vivència de la mort de la primera filla per a la reorientació de l'univers i l'expressió literaris.

Hi ha tres poemes de la segona part del *Llibre de meravelles* (Andrés Estellés 1971a) on Estellés insisteix amb claredat en l'enllaç intertextual amb la segona elegia de

Bierville mitjançant l'esment explícit de Súnion: així els poemes «L'estampeta», «Reportatge» i, sobretot, «També». De fet, és ben explícit al primer quan diu: «Oh Súnion! La pantalla oferia una Súnion/ d'una sal exaltada, de vida i llibertat,/ de possibilitats lluminoses de viure»; i busca l'evocació d'unes possibilitats per al somni («veure pel·lícules, o millor somiar») que aleshores la pantalla del cinema o la literatura podien oferir o suggerir. «Oh Súnion! Les trompetes no perdonaven res», exposa a «Reportatge». Des del record o el somni tots dos poetes –Riba i Estellés– hi albiren la *sal exaltada* o *llibertat* que el temple els aportava, aquella plenitud i satisfacció feliç que la realitat quotidiana personal i col·lectiva de postguerra no permetia si no era, fugaç, des de la imaginació o el somni.

L'altre poema, «També» (Carbó 2009: 250-252), de trenta-vuit alexandrins, l'únic que configura la setena secció –i per tant, final de la part central– de *Llibre de meravelles*, connecta, encara amb major claredat que cap altre text i ja des de l'epígraf marqujà que l'encapçala «Lo jorn ha por de perdre sa claror» i sobretot des del primer vers, amb Súnion –i amb Carles Riba. La citació d'Ausiàs, provinent del cant XXVIII, parla de claror i alhora de por, la por que té el dia per l'arribada de la nit. Llum i foscúria com als dos pols que, simbòlicament, remetent i projecten la situació personal i col·lectiva: els moments de claror i la foscor dominant. Com la llibertat o la plenitud a què es referia Carles Riba, durant l'exili, en aquella segona elegia; com perfectament coneix Estellés quan escriu el poema que reproduïm complet:

Jo també evoque Súnion, i Carles Riba em deixa
compartir la nostàlgia, una sal exaltada.
El teu cos em féu lliure, o tu em vares fer lliure.
Damunt els nostres cossos volaven els llençols,
volaven els coloms en el cel del crepuscle.
Oh Súnion! Jo t'evoque, evocant aquells dies.
Era la llibertat i era la plenitud,
i era tota la vida corrent dintre les venes.
Oh Súnion! He viscut. Incorporat a penes
sobre la teua llarga nuesa, en la terrassa,
vaig beure a glops la brisa. Fores feliç, mirant-me.
Recordem, de vegades, aquells dies enormes.
Darrere, la ciutat, el blau extens del mar.
Home ja simplement, elementalment home,
sobre la teua fresca elementalitat.
Oh ciutat, oh ciutat dels dies humiliats,
de la rosa rompuda en la boca innocent!
Oh dies sense objecte i vida sense objecte,
hores amunt i avall alternativament,
el vi barat, l'amor barat, la boira extensa!

Damunt els nostres cossos volaven els llençols,
els llençols eixugats amb la brisa salada.
Un al costat de l'altre, i completament nus,
sobre els taulells d'aquella terrassa –conilleres,
fils d'estendre la roba, les teules rovellades–,
i per damunt de nosaltres tot el cel, el crepuscle,
la gràcia dels coloms que sàviament volaven.
Parlàvem lentament, entre pauses llarguíssimes,
i creuava el crepuscle, com un peix, un fulgor,
i evocàvem cisternes, aljubs, mirant el cel
i havíem recobrat l'adorable impudor
des d'on podíem veure tot l'esplendor de Súnion,
la plenitud volguda, la llibertat, la vida.
Se n'eixien els versos dels calaixos, corrien
pel passadís, com l'aigua queien pels escalons.
Hòmens prudents i d'ordre s'aturaven, sorpresos.
Se'ls apagava el puro i no tenien foc.
Un crit de ¡gol! omplia tot el cel de diumenge.
(Andrés Estellés 1971a: 125)

El temple evocat per la llibertat, per l'alçada, pel cel del crepuscle, pel vent i per la mar –tot compartit entre el promontori del temple grec i la terrassa on es troba el *jo* poètic–, entre els versos 1 i 8, s'associa a tot allò que el *dreça*, com primerament la nuesa del cos de dona a la terrassa de «brisa salada» i davant el «blau extens del mar» en la ciutat «dels dies humiliats». La terrassa que s'eleva sobre la ciutat provoca, doncs, l'evocació del temple. Súnion per interferència metafòrica de les sensacions compartides ara és també la dona nua i el gaudi, la claror i la plenitud.

El *jo* i el *tu* es miren lliures enmig d'una ciutat i uns dies d'humiliació i hi tenen l'àmbit de la fugida, de la imaginació, de la llibertat o de la meravella, a partir del vers novè i fins al 27. Súnion és el temple, és el paisatge, és la plenitud, és la llibertat, és el *nosaltres*, és l'amor, és el *tu*-dona, i és també, d'alguna manera, el *jo*. Perquè Súnion, meravellosament, tot ho contamina.

Entre els versos 28 i 35, la visió del temple evocat comporta la plenitud i la superació o el redreçament sobre allò de cada dia, la seua transgressió per la poesia i amb ella. L'esclat dels versos generats, creats, prohibits, i ja incontrolats tot ho omple i ho possibilita.

I la fi del poema, entre els versos 36 al 38, altera amb hàbil saviesa la normalitat en temps d'ordre i mesura a favor de l'excepcionalitat del moment de plenitud i de l'activitat poètica: és, al capdavant, la sorpresa dominant quan *s'apagava el puro* –o minva el sol del crepuscle, de forma redona i rogenca com la punta del puro encès–, i no hi ha *foc* –arriba la foscor– per encendre aquest puro apagat definitivament –o

recuperar la llum. Les semblances fòniques dels mots (l'implícit sol al *cel/ gol*), de la forma redona dels referents (el sol de la posta i el baló del gol) i en part també semàntiques (entre el sol que penetra l'horitzó del *cel* durant la posta i el *gol* del baló que penetra la porteria), permeten l'últim vers, sinestèsic, amb una síntesi entre la realitat evocada i la quotidianitat dominical de postguerra. És ara cada diumenge quan s'escolta un *crit d'alegria* com aquell amb què Riba evocava el temple grec des d'on es contemplava i els visitants contemplen, cada vespre, la posta del sol –motiu de celebració– que omple el cel que cobria el temple o ara la terrassa. L'alegria, ara en el present immediat, se celebra amb un crit de gol.

2.4. «Mort i espant de Carles Riba», dins *L'enganx coneix*

Quan el 12 de juliol de 1959 moria Carles Riba, un model poètic en la poesia en llengua catalana durant les dues primeres dècades del franquisme, Estellés, després d'una dècada dels cinquanta veritablement prodigiosa, es trobava engrescat en nous poemaris que havien d'obrir altres possibilitats per a la seua poesia dels anys seixanta. L'autor, recordem-ho, havia conegut personalment Riba segurament el 1956, amb motiu del Premi Cantonigrós obtingut; perquè el 1957 en la visita de Riba a València assistí entre els acompanyats. A més, l'havia llegit almenys al voltant de 1953 i 1956, perquè l'esmenta en poemes com els vistos abans. En un moment de trànsit en la poesia catalana, com fou el de la mort de Riba i el canvi de dècada i en un moment de reorientació de la poesia d'Estellés, entre la intertextualitat amb els clàssics catalans i la dels poetes llatins, la mort de Riba el va colpir i va motivar l'escriptura del seu poema «Mort i espant de Carles Riba», inclòs al poemari *L'enganx coneix* (Andrés Estellés 1974).

El breu poemari estellesià consta de 16 poemes, sense estructuració i excepte el sisè, motivat per Riba, sense títol. El recull va dedicat a Joan Triadú, i fou escrit entre 1959 i 1961. El títol prové de la cançó CXVII d'Ausiàs March, del primer hemistiqui del vers 17. Si l'engany marquès remet a l'amor o al dilema amorós, el d'Estellés, en canvi, és l'engany d'aquell que es refugia en el record i en el passat davant del present. Quatre de les cinc citacions que precedeixen alguns dels poemes són de March, mentre que l'altra, la cinquena, és de Jaume Roig, dos poetes de capçalera en l'Estellés

d'aleshores. Els temes dominants al llarg del recull són l'amor, la mort i el temps. Des del present el poeta introdueix els records que alternen amor i mort, al poema tretzè:

Còdols de llum, claredat matinera.
 Molt et recorde. Hi ha arestes de llum:
 arrenca el sol, a les fulles, espurnes.
 M'agradaria llegir, ara, a l'ombra,
 mirant el sol, que incendia les coses,
 proses, no versos, de Paul Valéry.
 I, vora el meu, el teu nu, indiferent.
 Molt et recorde i no véns i t'espere.
 Et necessite.

(Andrés Estellés 1974: 101)

La major part dels poemes –els que incorporen els epígrafs–, per imitació del poeta de Gandia, es troben escrits en decasíl·lab clàssic català, amb cesura després de la quarta síl·laba i dos hemistiquis.

Si, per a Estellés, March era un clàssic del passat, Riba és un clàssic contemporani. Així el poemari estellesià estableix un doble diàleg: general, amb March, i puntual, amb Riba. El poema que defuig una mica les coordenades dominants és justament el sisè, motivat per la mort de Riba, l'intitulat «Mort i espant de Carles Riba», l'únic poema amb títol i alhora el poema més extens del conjunt, amb vint-i-un versos, mentre que la resta tot són poemes més breus, d'entre quatre i tretze versos. Johannes Höhle assenyala un xoc frontal en el tractament poètic del poeta de Burjassot respecte al poeta de Bierville, amb un tractament lingüístic de la mort agosarat i fins i tot cruel, ben distant al de la pràctica poètica de Riba, representant d'una estètica estilitzada i postsimbolita i dins d'un classicisme europeu que «sublimava i estilitzava amb xiprers i marbre la indecència estètica de la mort i la putrefacció» (Höhle 1995: 34).

Estellés intitula excepcionalment el text, la qual cosa el vincula de manera directa i plenament a la mort de Riba, amb un doble joc: el fet de la mort i l'actitud que pot comportar amb la visió de poetes com Riba, mitjançant el mot *espant*, que palesa l'impacte i el desajust entre la visió esperada i la trobada. A més a més, el de Burjassot hi introdueix un epígraf previ que remet novament a March «Alguns han dit que la Mort és amarga», del cant XCII. Estellés, una vegada més, en parlar de la mort, activa ressonàncies medievals, per la citació i fins i tot per la seua personificació com a dama

de bordell d'un univers erosionat i deformat, i barreja contrastos per potenciar la distorsió o fins i tot la ironia:

No estaves fet per veure la Mort,
 el rostre lleig de la puta cruel,
 —un ull penjant i la boca rompuda,
 el ventre inflat i les mitges caigudes—,
 tu, dolç veí dels xiprers al crepuscle,
 tu, tan seré com la lluna en el marbre.

(Andrés Estellés 1974: 94)

El poeta presenta un discurs ficcional dirigit a un *tu* interlocutor que representa Carles Riba. Hi ha el *jo* locutor, el *tu* interlocutor i l'*ella*. Les tres persones gramaticals o els tres díctics: aquell que representa a qui parla, aquell que remet a qui ha mort, i aquell que assenjala la mort personificada. Hi ha un clar contrast entre la visió que el poeta presenta del *tu*, respecte a la de l'*ella*; base del contrast entre visons oposades, la qual, a més a més, possibilita aquell *espant* per referir-se a la impressió que la mort causa en el *tu*, interlocutor. El diàleg es fa unidireccionalment del *jo* al *tu*, referit com a vocatiu, respecte a qui sent un respecte profund però amb qui, tanmateix, marca clares distàncies estètiques, com es veu als dos versos paral·lels finals de la citació anterior, referints al poeta barceloní (*dolç/seré, xiprers/lluna, crepuscle/marbre*). Les distàncies literàries entre Riba i Estellés, com hem apuntat anteriorment en relació al poema «El procés», eren immenses: pel tractament referencial i la quotidianitat de la ficció, pel registre col·loquial i per la retòrica de la dicció.

Per a Estellés, Riba era la perfecció, l'elegància, el «tu, l'habitant de la Gràcia, fill», és a dir, de la *gràcia* —per inspiració o per bellesa— i de Grècia (amb un clar joc fònic paronomàsic entre els dos mots); mentre que aquella que li arriba és «el rostre lleig de la Puta Suprema». La realitat imperfecta, per tant, contra la perfecció de la forma poètica ribiana, que Estellés aporta a Riba amb l'arribada de la seua mort, és una defomació, una manipulació, com esperpèntica, de la mort de l'ésser humà distingit. Contra la perfecció de la cultura de Grècia o contra la Gràcia, contra la perfecció de la bellesa i de la forma, del crepuscle i del marbre, hi ha la crua i negra realitat indefugible que té la mort com a moment suprem de desaparició fins i tot macabre. Estellés es rebel·la contra la tradició de fer un cant pulcre i elegíac, com un plany, a l'autor de les *Elegies*, contra una *laudatio* de les virtuts de la persona i de l'obra, i es desmarca retent

un homenatge basat amb el trencament de la seua filiació, amb un humor quasi negre, amb un caire irònic, amb un ressò d'aquell món medieval en davallada en què tot anava a la deriva. La mort no és una dama que arriba de nit, és la puta cruel que furta la vida fins i tot als més distingits.

Malgrat les distàncies remarcades d'alguna manera Riba era, com Estellés, un deutor de March; només cal pensar en els ressons de *Primer llibre d'estances* o fins i tot la procedència del títol *Salvatge cor*. Deutes, però amb matisos diferents d'ortodòxia i heterodòxia: mentre que el barceloní aprofita el clàssic i s'instal·la en la influència mitjançant l'adaptació de motius i aspectes, culturalment; el de Burjassot busca sense treva el joc de la distorsió i transgressió. Una vegada més, se n'aprofita intertextualment per a fer la seua. La mort és com una puta suprema, el poeta traspassat és un ésser no preparat per al fet vivencial ocorregut, un fet brut, negre, sense retòrica ni elegància, d'ací la reacció amb l'actitud subjectiva de l'*espant*, que tan sorprenentment, per al lector, assenyalava el títol i que també palesa el que ha motivat en Estellés assabentar-se de la mort de Riba i dir-ne: «No m'he refet de l'espant, Carles Riba».

Amb motiu d'aquest poema va escriure Joan Triadú que:

La mort sobtada de Riba, pel juliol de 1959, produí, en efecte, una desoladora impressió de derrota, com si se n'anés per sempre allò que Riba representava de més altiu i clar per a la poesia, com per a la llengua i per a la cultura. «Ai quin moment d'enderroc i abandó», exclama Estellés en un patent i lúcid realisme. El poeta «tan clar, delidat, subtilíssim» havia tingut una mort «com aquesta i aquella», cosa que fa plorar Estellés («Plore per tu, per l'instant de la teua/ mort») d'indignació, de compassió pel tràngol passat per «l'habitant de la Gràcia». El puixant poeta valencià, fidelíssim davant el «desésser», anunciava des del seu «ofici de poeta» no sols la mort de Riba, sinó la fi d'una època de la poesia catalana. (Triadú 1985: 129)

Quan Estellés descobrí la poesia de Riba, se sentí fascinat. Hi aprengué i, tanmateix, després, se'n distancià. Aviat optà per altres camins estètics –la incorporació literària de la quotidianitat mitjançant un registre expressiu col·loquial–, malgrat compartir la passió pels poetes llatins o pels clàssics catalans medievals. Llavors es decantà també per la intertextualitat i per la metaficció. Només cal recordar els 19 epígrafs marquians que hi ha dins *Llibre de meravelles* o els escriptors que figuren als títols de les obres estellesianes: *Horacianes*, escrita entre 1963 i 1970 i publicada el 1974; *Les acaballes de Catul*, escrita el 1968, editada el 1977; i *Exili d'Ovidi*, ideada o

iniciada, segons anotació afegida de l'autor, des del 1959 –l'any de la mort de Carles Riba– i considerablement ampliada fins a l'edició de 1982.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1971a): *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, 1971.
- ___ (1971b): *La clau que obri tots els panys*, València, Diputació Provincial.
- ___ (1974): *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2*, València, Eliseu Climent editor.
(Inclou *L'engany conech*)
- ___ (1977): *Manual de conformitats. Obra completa 3*, València, Eliseu Climent editor.
(Inclou *A mi acorda un dictat*)
- ___ (1979): *Ofici permanent a la memoria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*, València, Eliseu Climent editor.
- ___ (1981): *Les homilies d'Organyà. Obra completa 6*, València, Eliseu Climent editor.
(Inclou *Ciutat a cau d'orella* i *Donzell amarg*)
- ___ (1996): *Mural del País Valencià*, València, Eliseu Climent editor. (Inclou *Llibre dels poetes* i *Ofici permanent a la memoria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*)
- ___ (2010): CD *Assumiràs la veu d'Estellés*. Reproducció d'una intervenció-conferència d'Estellés a Benicarló del 1985.
- APARICIO, M. (1997): *La tradició literària catalana medieval en la poesia de Vicent Andrés Estellés*, València, Universitat de València, tesina inèdita.
- BALLART, P. (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BOOTH, W. C. (1985): *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- CAPLLETRA (1988): 4. Monogràfic «A l'entorn de la Renaixença valenciana»
- CARBÓ, F. (2007): *La poesia catalana del segle XX*, Alzira, Bromera.
- ___ (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- ___ (2011, e.p.): «Carles Riba i el País Valencià: la relació amb Joan Fuster», *III Simposi Carles Riba*, Barcelona, IEC.
- CARBÓ, F. i SIMBOR, V. (1993): *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)* València/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, F., GREGORI, C., LLUCH, G., ROSSELLÓ, R. i SIMBOR, V. (2008): *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASTELLET, J.M i MOLAS, J. (1963): *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.
- CORTÉS, S. (1995): *València sota el règim franquista (1939-1951)*, València/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FERRÉ, X. (2000): *No tot era Levante feliz. Nacionalistes valencians (1950-1960)*, Benicarló, Alambor.
- FUSTER, J. (1956): *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, Barcelona, Selecta.
- ___ (1972a): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- ___ (1972b): «Nota –provisional i improvisada- a la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins V.A. Estellés, *Obra completa I. Recomane tenebres*, València, Eliseu Climent editor, pp. 17-36.
- HÖSLE, J. (1995): «La poesia de Vicent Andrés Estellés: assaig d'una síntesi», *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 29-44.
- LLORENTE, T. (1996): *Poesia*, València, Alfons el Magnànim, IVEI.
- MEDINA, J. (1989): *Carles Riba (1893-1959)*, 2 vols., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
- MOLAS, J. (1966): *La literatura catalana de postguerra*, Barcelona, Rafael Dalmau editor.
- PEREZ I MORAGON, F. (1974): *Publicacions Valencianes*, València, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat.

- ___ (1979): «Joan Peset: Notícia biogràfica», dins V. Andrés Estellés, *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*, València, Eliseu Climent editor, pp. 9-20.
- ROCA RICART, R. (2004): *Teodor Llorente, el darrer patriarca*, Alzira, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Bromera.
- RIBA, C. (1968): *Elegies de Bierville*, Barcelona, Edicions 62.
- ___ (1985a): *Estances*, Barcelona, Edicions 62-Orbis.
- ___ (1985b): *Obres completes, 2, Crítica 1*, Barcelona, Edicions 62.
- ___ (1986): *Obres completes, 3, Crítica 2*, Barcelona, Edicions 62.
- ___ (1990-1993): *Cartes de Carles Riba*, a cura de Carles-Jordi Guardiola, 3 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- SCHOENTJES, P. (2003): *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.
- SIMBOR, V. (1980): *Els orígens de la Renaixença Valenciana*, València, IFV.
- ___ (1996): «Introducció» dins T. Llorente, *Poesia*, València, Alfons el Magnànim, IVEI, pp. 7-37.
- ___ (ed.) (2006): *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*, València, PUV.
- ___ (e.p): «Metaficció en Joan Perucho: El pacte lúdic de *Pamela*», inèdit.
- TRIADÚ, J. (1985): *La poesia catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62.