



## DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

President de la Diputació de València  
Vicente José Mompó Aledo

Diputat de Cultura  
Francisco Teruel Machí

## INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Director  
Enric Estrela Garcia

Edició  
Clara Berenguer, José Martínez, Josep Cerdà, Maryluz Ivorra,  
Robert Martínez, Toni Pedrós, Xavier Agustí

Administració  
Cristina González, María José Villalba, Óscar Moncho

Difusió  
Altea Tamarit, Ana Serrano, Hugo Valverde

Distribució  
Julio Hervás, Luis Solsona

Correspondència  
Revista Valenciana de Filologia  
Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació // Diputació de València  
Carrer Corona, 36 // 46003 València // Tel. 963 883 169  
Correu-e: rvf@dival.es

Distribució  
Sendra Marco, distribució d'edicions, S.L.  
Carrer Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841  
Correu-e: sendra@sendramarco.com

# REVISTA VALENCIANA DE FILOGIA

segona època—núm. 8



institució  
alfons  
el magnànim

VALÈNCIA, 2024

## REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA — Segona època

Director

Vicent Josep Escartí

Secretari

Rafael Roca

Consell de redacció

Història de la llengua i dialectologia: Antoni Ferrando (UV), Joaquim Martí (UV), Sandra Montserrat (UA)  
Lingüística sincrònica: Maribel Guardiola (UA), Manel Pérez Saldanya (UV), Abelard Saragossà (UV)  
Literatura contemporània: Àngels Francés (UA), Carme Gregori (UV), Gonçal López-Pampló (UV)  
Literatura medieval i moderna: Marinela Garcia Sempere (UA), Albert Hauf (UV), Eulàlia Miralles (UV)  
Sociolingüística: Raquel Casesnoves (UPF), Rafael Castelló (UV), Ferran Suay (UV)  
Traducció: Rosa Agost (UJI), Carmen Manuel (UV), Maite Simón (UV)

Comité científic

Annamaria Annicchiarico (Università Roma Tre), Robert Archer (King's College, London),  
Anna Maria Babbi (Università degli Studi di Verona), Carme Barceló (Universitat de València),  
Maria Barceló (Universitat de les Illes Balears),  
Anna Maria Compagna (Università degli Studi di Napoli - Federico II),  
Dominique de Courcelles (CNRS - Paris), Immaculada Fàbregas (Université Bretagne Sud),  
Vicent Lledó-Guillem (Hofstra University - USA), Vicent Martines (Universitat d'Alacant),  
Juan Carlos Moreno Cabrera (Universidad Autónoma de Madrid),  
Vicent Pitarch (Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana),  
Lídia Pons (Universitat de Barcelona), Hans-Ingo Radatz (Universität Bamberg),  
Rafael Ramos Alfajarín (Universitat de València), Valentina Ripa (Università degli Studi di Salerno),  
Albert Rossich (Universitat de Girona), Vicent Salvador (Universitat Jaume I de Castelló),  
Vicent Simbor (Universitat de València), Max Wheeler (University of Sussex),  
Marie Claire Zimmermann (Université Paris-La Sorbonne)

Il·lustració de la coberta i interior: Rafael Armengol, sèrie *A Vicent Andrés Estellés* (1985)

Correcció de textos: Vicent Esquin

Disseny i maquetació: Espirelius

Impressió: Setiset impressors, S.L. La Pobra Llarga (la Ribera Alta)

Edició impresa en l'interior i en la coberta sobre paper Arena Natural Rough de 100 i 200 grams, respectivament

*Revista Valenciana de Filologia* es publica sota el sistema de llicències Creative Commons 3.0 segons la modalitat: Reconeixement - NoComercial (by-nc) 3.0: Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials. No obstant això, les imatges utilitzades en *Revista Valenciana de Filologia* estan subjectes al copyright de l'autor o autora i no estan disponibles sota la llicència de *Creative Commons*. No es pot utilitzar aquestes imatges sense el permís del creador o creadora.



© de l'edició: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

© dels textos i il·lustracions: Les autores i els autors

Depòsit Legal: V-558-1958

ISSN: 0556-705 X

eISSN: 2792-3185

# SUMARI

<i>Presentació</i>	
VICENT J. ESCARTÍ .....	7
// DOSSIER: VICENT ANDRÉS ESTELLÉS, POETA VALENCIÀ	
<i>La consolidació d'un clàssic de les lletres valencianes</i>	
JORDI OVIEDO SEGUER .....	13
<i>Retall d'aquelles èglogues. L'«Ègloga III» de Vicent Andrés Estellés</i> .....	19
FERRAN CARBÓ	
<i>La tanka en la poesia de Vicent Andrés Estellés: tradició i innovació</i> .....	39
JORDI OVIEDO SEGUER	
<i>El gènere com a filtre de l'estil en la poesia de Vicent Andrés Estellés: anàlisi i seqüències didàctiques</i> .....	67
AINA MONFERRER-PALMER	
<i>El prosista desconegut. Memòries, dietaris de viatge i cròniques de Vicent Andrés Estellés</i> .....	101
ELISA TAMENI	
<i>L'Hotel París i la mirada poètica a l'obsenitat</i> .....	115
IRENE MIRA-NAVARRO	
<i>Per a tota la mort. Estellés com a sant cultural</i> .....	137
JAUME SUBIRANA	
<i>Traducció dels poemes IX, XIII, XVII i XXI de L'Hotel París</i> .....	155
DOMINIC KEOWN	
// MISCEL·LÀNIA	
<i>Claus per al desxiframent de Lo somni. (I Llull s'hagué d'encriptar)</i> .....	165
JULIA BUTIÑÁ	
<i>Anàlisi comparativa entre els sermons de sant Vicent Ferrer De sent Jordi i el Panegíric de sant Jordi</i> .....	197
ALMA CAPAFONS LÓPEZ	

*El poeta valencià Leopold Trénor Palavicino (1870-1937)* ..... 223

VÍCTOR PASTOR BANYULS

*Apunts per a la reconstrucció biogràfica d'un renaixencista valencià:  
Josep Bodria i Roig (1842- 1912)*..... 241

HÈCTOR SANCHIS MOLLÀ

*L'Institut de Literatura i Estudis Filològics de la Institució Alfons el  
Magnànim (1947-1985) i la Revista Valenciana de Filologia (primera època)*..... 283

SANTI CORTÉS CARRERES

// ENTREVISTA

*A Ferran Carbó. "No s'ha exagerat l'obra literària d'Estellés"* ..... 313

per CARLES FENOLLOSA

// RECENSIONS

Rafael Ferrer i Bigné

*Escrips valencians (Rafael Roca ed.)*..... 325

per ADRIÀ MARTÍ-BADIA

Ferrer Orts, A., Fuster Serra, F., Gómez Lozano, J. M (coords.)

*La cartoixa de Portaceli (1272-2022). Vuit segles de testimoni*..... 328

per JUANVI FUERTES ZAPATA

Francesc Granell Sales

*Jaume I en la València baixmedieval. La memòria del rei a través de la imatge* .... 331

per JACOB MOMPÓ NAVARRO

Emilio Callado Estela

*El Cielo en la Tierra. El convento de Corpus Christi de Vila-real* ..... 334

per PILAR VALOR MONCHO

// Normes d'edició ..... 337

## *Presentació*

Vicent Andrés Estellés va nàixer el 4 de setembre de l'any 1924 a Burjassot, i enguany compliria 100 anys. Va morir, però, ja en fa una trentena. Aquestes dades –merament circumstancials– no voldrien dir res, en realitat, perquè cada any que passa, la seua figura va adquirint unes majors proporcions, com a poeta i, en especial, com el millor poeta en la nostra llengua que han donat les terres valencianes en la nostra contemporaneïtat. Qualsevol any, per tant, seria bo per fer-li un homenatge: la seua obra poètica, a poc a poc, va formant part de la nostra identitat col·lectiva i han passat de ser versos possiblement escrits per a la intimitat més estricta en alguns casos, a ser paraules que poblen les ments de molts valencians –i més enllà. Estellés ha esdevingut un referent poètic de la postguerra del segle XX i el seu pensament, nascut en condicions adverses per a la nostra llengua i la nostra cultura, s'ha convertit en matèria d'estudi dels escolars i dels acadèmics. Però, també, en matèria de lectura plaent. És per això que des de la *Revista Valenciana de Filologia* de la Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació de la Diputació de València, hem volgut unir-nos a altres iniciatives institucionals per recordar el centenari del seu naixement: un motiu circumstancial –si es vol–, per manifestar admiració, respecte, afecte i voluntat de fer perviure la figura i la paraula de Vicent Andrés Estellés, el poeta de Burjassot, el poeta valencià que, per la seua dimensió, ben bé podem dir que és universal. Una “universalitat”, però, que no pot arribar sense la difusió convenient de la seua obra, tant a través d'edicions dels seus versos com de traduccions a altres llengües i, encara, acompanyat tot això d'estudis seriosos per reconèixer aquell gran valencià que fou –i segueix sent– Estellés.

Al present volum hem volgut dedicar, per tant, la part monogràfica a aportar, coordinats pel professor de la Universitat de València, Jordi Oviedo, especialista en l'obra d'Estellés, una sèrie de treballs que no comentarem ací –ja se n'encarrega el mateix Oviedo, en les pàgines següents–, però que podem ben bé dir que han estat confeccionats des de la rigorositat que aporta el treball acadèmic. Si de cas, sí que és just que en citem ara els autors: el catedràtic de la Universitat de València Ferran Carbó; el ja esmentat professor de la mateixa universitat, Jordi Oviedo; l'estudiosa i professora de llengua Aina Monferrer-Palmer; l'estudiosa de la Universitat de València i la Università degli Studi di Napoli Federico II, Elisa Tameni; la professora de la Universitat d'Alacant Irene Mira-Navarro; el professor Jaume Subirana, de la Universitat Pompeu Fabra; i l'hispanista irlandés Dominic Keown. Tots ells aporten les seues mirades a l'obra d'Estellés i ens el configuren com un autor al qual ens podem acostar des de prismes ben diversos. Com s'esdevé amb els grans autors de la literatura.

Pel que fa a la part miscel·lània d'aquest número, l'iniciem amb l'aportació de la professora Julia Butiñá, de la UNED (Madrid), que ens transporta a l'edat mitjana, al període més antic de la nostra literatura, tot fent un acostament diferent a les obres del beat mallorquí Ramon Llull i del conseller àulic barceloní Bernat Metge, amb el seu article «I Llull s'hagué d'encriptar. (Claus per al desxiframent de *Lo somni*)».

En segon lloc, Alma Capafons López, de la Universitat de València, i sense deixar el món medieval, ens acosta a una altra gran figura del període, el dominic valencià Vicent Ferrer. Ho fa, tot establint un estudi contrastiu entre dos textos homilètics del sant, al treball que porta per títol «Anàlisi comparativa entre els sermons de sant Vicent Ferrer *De sent Jordi* i el *Panegíric de sant Jordi*».

Tot seguit, i ja situats a cavall dels segles XIX i XX, ens trobem amb sengles estudis sobre dos poetes valencians ben poc coneguts. Tots dos articles, de dos membres de la comunitat acadèmica de la Universitat de València. El primer és obra d'Hèctor Sanchis Mollà i porta per títol «Apunts per a la reconstrucció biogràfica d'un renaixencista valencià: Josep Bodria



i Roig (1842-1912)». És, per tant, l'acostament més complet i actual a la trajectòria vital del poeta Bodria, un poeta de fama en aquells anys i que va quedar ràpidament oblidat. El segon, de la mà de Víctor Pastor Banyuls, s'intitula «El poeta valencià Leopold Trénor Palavicino (1870-1937)» i és la primera aproximació sòlida a un altre home de lletres local, descendent de la renaixença valenciana i membre d'una coneguda família de la burgesia del cap i casal.

Per cloure aquest apartat, trobem un article interessant de Santi Cortés: «L'Institut de Literatura i Estudis Filològics de la Institució Alfons el Magnànim (1947-1985) i la Revista Valenciana de Filologia (primera època)», que fa una ullada als inicis de la revista que ara el publica.

La revista continua amb la seua sèrie d'entrevistes i en aquesta ocasió hi dedica l'espai al ja esmentat catedràtic de la Universitat de València, Ferran Carbó, el qual és, sens dubte, una autoritat evident en el coneixement i en els estudis dedicats al poeta Estellés.

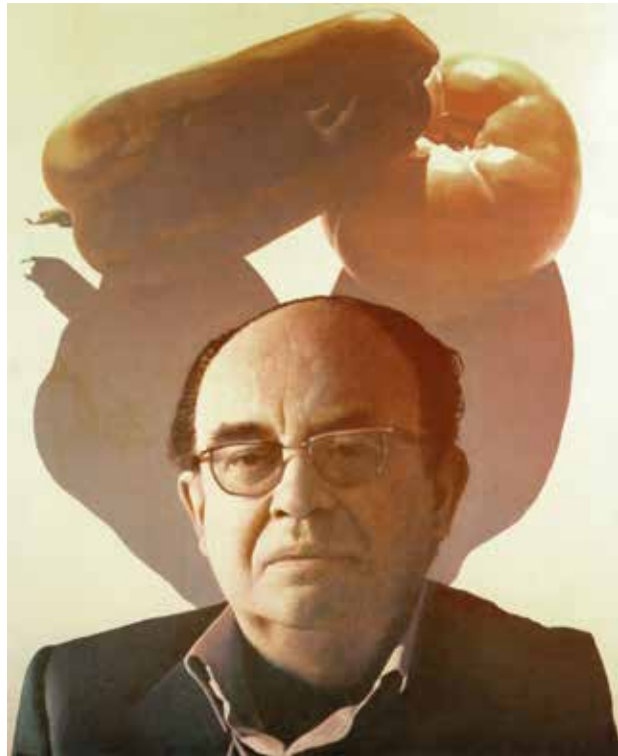
Finalment, el volum es clou amb quatre recensions de llibres ben actuals i que poden tenir interès per als nostres lectors, elaborades per per Adrià Martí-Badia, de la Universitat de València, Jacob Mompó Navarro, de la Universidad Complutense de Madrid, Juan Vicente Fuertes, de la Universitat de València, i Pilar Moncho, de la Universitat CEU-Cardenal Herrera.

No volem acabar aquesta presentació del nou volum sense agrair-ho als qui l'han fet possible. En primer lloc, als autors, als avaluadors externs i al corrector lingüístic –Vicent Escuin–, que han treballat amb il·lusió i dedicació. També, de manera molt especial, a Germán Segura i a Alicia Arcís, d'Espirelius, que ha fet una tasca de maquetació excel·lent, com sempre. Per altra banda, és just agrair al pintor i amic Rafael Armengol, de Benimodo –poble on va passar anys de la seua vida el poeta Estellés–, el qual ha accedit amablement a deixar-nos reproduir algunes de les seues obres sobre l'escriptor, en aquest número. Finalment, hem de donar les gràcies als funcionaris de la Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, pel treball ben fet que fa possible que tot avance perfectament fins al producte final. En especial a Josep Cerdà i Ballester. I, per descomptat, i de manera ben

destacada, a Josep Enric Estrela, flamant director de l'entitat, que continua apostant per la cultura dels valencians. Sense tots ells, i sense el suport inestimable de la Diputació de València i del seu diputat encarregat de l'àrea de Cultura, Paco Teruel, home estellesià i sensible a la nostra cultura, el present volum no hauria estat possible.

Vicent Josep Escartí  
Director de la *RVF*

// DOSSIER:  
*VICENT ANDRÉS ESTELLÉS,*  
*POETA VALENCIÀ*



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie *A Vicent Andrés Estellés*. Retrat (1985)  
Oli sobre llenç, 97 x 130 cm

## *La consolidació d'un clàssic de les lletres valencianes*

Manuel Sanchis Guarner, col·laborador assidu de la primera etapa de la *Revista Valenciana de Filologia*, l'any 1971 en el pròleg de *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés, destacava que aquella obra era “una inconfessada però ben autèntica manifestació de fidelitat a la gent i a l'esperit del seu país, a les lleis íntimes del seu esperit col·lectiu, a la seua fesomia actual, viva, a la seua llengua recobrada.” El filòleg resumia els trets principals de l'obra estellesiana que s'ampliaren amb nous matisos en les dècades següents i que s'han consolidat amb el temps.

En “l'era de les commemoracions”, segons la terminologia de Pierre Nora, el qual en 1992 anomenava així l'època actual en les societats contemporànies, el centenari del naixement d'un escriptor com Vicent Andrés Estellés és un moment adequat per a plantejar-se quin és l'estat dels estudis sobre la vida i obra seues i per a mantenir-ne la memòria. Alhora, també serveix per a revisitar aspectes poc explorats per la investigació i oferir noves mirades a una obra tan polièdrica com la d'aquest escriptor. Si a més es té en compte la seua rellevància social i la influència literària, es tracta d'un escenari òptim per a valorar-ne l'obra literària i projectar-la vers el futur, més enllà que el temps i unes altres commemoracions puguen reduir o matisar la consideració de l'obra respectiva.

Amb tot, lligada a dates puntuals com els vint anys de la mort del poeta i la consegüent declaració de l'Any Estellés per part de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua el 2013, la investigació sobre l'obra literària d'Estellés ha augmentat els darrers anys. El volum publicat aquell any per l'AVL, *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, a cura de Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya, va suposar una revisió panoràmica

de l'obra de l'escriptor, que els editors qualificaven "com un retaule de gèneres diversos i com a producte d'unes tradicions poètiques" que l'autor va unificar amb un estil propi.

Si en 2013 es complien vint anys de la mort del poeta i això va generar de nou interès acadèmic sobre la literatura estellesiana, des d'aleshores hi ha hagut noves publicacions que han mantingut l'atenció sobre les possibilitats de la seua obra: llibres i articles que han revisat la relació de l'espai amb la poètica d'Estellés, el seu estil i les possibilitats didàctiques, nous elements de la relació de l'escriptor amb la resta del conjunt de la literatura i interpretacions i anàlisis des dels estudis culturals o la relació amb altres arts, com la música.

A més a més, certs elements com el procés de reedició de l'obra poètica completa per part de l'Editorial Tres i Quatre, encetat el 2014 i encara vigent, ha permés no sols la fixació textual de l'obra, sinó la seua ordenació en el temps, atenent criteris estilístics i temàtics, que possibiliten observar l'evolució i els matisos de la trajectòria literària estellesiana. Aquesta operació és bàsica per a qualsevol obra literària, per tal com pretén consolidar el corpus literari textual de l'autor, més enllà de commemoracions puntuals.

Es tracta, com s'ha dit, d'una obra diversa quant a les formes, les temàtiques i el to, però sempre amb una petjada estilística particular. Aquest tret de la seua producció literària, que supera les fronteres dels gèneres literaris, ha permés que es convertisca ja en un autor clàssic de les nostres lletres. La vigència és plena i s'expandeix vers el futur perquè ha sabut lligar-se a un imaginari col·lectiu que, alhora, l'ha fet seu des de diferents posicionaments culturals: ja siga des de l'hermenèutica acadèmica i el suport de bona part de les institucions o la lectura dels seus textos en l'educació, ja siga en la divulgació de les seues lletres en forma de cançons o en marxandatge, que inclou també el propi de l'àmbit polític.

Aquesta diversitat de perspectives amb què es pot abordar l'obra estellesiana també s'observa en el monogràfic que presentem a grans trets. Un primer bloc dels articles s'ocupa de la relació de l'obra estellesiana amb les formes poètiques: l'ègloga, la tanka i les proses amb més o menys voluntat literària són alguns dels elements que mostren com la relació amb els gèneres i les formes

literàries perfila l'estil del poeta, per com s'hi relaciona amb la tradició literària pròpia o la universal.

En un segon bloc es plantegen possibilitats d'anàlisi de l'obra estellesiana des de posicionaments acadèmics inserits en la modernitat, com ara la teoria dels afectes aplicada a una obra concreta d'Estellés o la consideració del poeta com a "sant cultural", en una línia que entén els fets literaris com a fenòmens socials i culturals de primer ordre, amb unes dinàmiques pròpies.

En la darrera aportació es proposa traslladar la dicció d'Estellés a la llengua anglesa per destacar la seua capacitat suggestiva i observar-ne la validesa per als lectors més enllà del context en què l'obra d'Estellés fou creada.

En el primer bloc, Ferran Carbó (Universitat de València) en l'article «"Retall d'aquelles èglogues". L'"Ègloga III" de Vicent Andrés Estellés» presenta el context de producció en els anys cinquanta en què Estellés va escriure les tres primeres èglogues, que es publicaren el 1958 en *Donzell amarg*. L'investigador se centra en l'anàlisi detallada de la temàtica i l'estilística de la tercera, la més particular del conjunt, per a comparar-la amb el model tradicional garcilacista, amb el qual Estellés prenia distància. Des de l'anàlisi transtextual, es detecta que les operacions de subversió i de paròdia configuren la literatura estellesiana, un element característic que es troba també en el tractament dels clàssics llatins, en altres moments de la seua producció.

En el text «La tanka en la poesia de Vicent Andrés Estellés: tradició i innovació», Jordi Oviedo (Universitat de València) revisa el marc d'arribada de la tanka a la nostra literatura, condicionada pel model ribià, que situava, amb matisos, aquesta forma com un "àmbit de 31 síl·labes". Després, es mostra l'evolució en el temps de les quatre-centes tankes editades en vint llibres diferents d'Estellés, que fan d'aquest poeta l'autor amb més tankes publicades de la nostra literatura: des d'un estil més íntim i lligat a la poètica del dolor, emergeix una consciència col·lectiva, que alhora destaca per la seua bellesa lírica en relacionar-se amb els elements marins, ja en la dècada dels setanta.

Aina Monferrer-Palmer (Universitat de València), en l'article «El gènere com a filtre de l'estil en la poesia de Vicent Andrés Estellés: anàlisi i seqüències didàctiques», mostra com és la relació entre els diferents gèneres literaris

en l'obra estellesiana i també com l'autor feia servir alguns gèneres de text, com ara l'oda o, també, l'ègloga i l'haiku. Monferrer revisa l'ampli corpus d'aquestes formes i es conclou que el joc entre els gèneres i les diferents maneres d'apropriar-se de les formes literàries conformen l'estil propi d'Estellés, en una idea també proposada per Carbó en aquest volum. Es presenta, a més a més, un conjunt de seqüències didàctiques que aprofiten aquesta qualitat de l'obra estellesiana per a la millora de la competència comunicativa, des de la comprensió i la producció dels textos literaris.

Així mateix, des de la revisió d'un gènere concret, Elisa Tameni (Universitat de València), en l'article «El prosista desconegut. Memòries, dietaris de viatge i cròniques de Vicent Andrés Estellés», referencia les principals obres emmarcades com a “prosa memorialística” i n'extrau alguns trets comuns, com són la tendència a la narrativitat, la descripció dels espais o les relacions amb poemes concrets; de nou, es remet a la transgenericitat i a la barreja discursiva característica de Vicent Andrés Estellés, ara a partir d'un conjunt de textos d'un gènere no analitzat de manera exhaustiva.

Ja en un segon bloc, Irene Mira-Navarro (Universitat d'Alacant) mostra les possibilitats que l'hermenèutica pot aplicar a l'obra estellesiana per la seua qualitat intrínseca i vigència. En «*L'Hotel París* i la mirada poètica a l'obscuritat», la investigadora situa aquest poemari com a únic i particular en la producció literària estellesiana dels anys cinquanta, per la presència d'una sexualitat explícita i la mirada del jo poètic als elements del poemari que esdevé estratègia estilística. L'ambigüitat moderna de l'espai de l'hotel, com a espai públic i alhora privat però, serveix per a l'expressió d'allò abjecte, és a dir, d'allò més íntim que fuig de la moral pública i també del model o de la norma literària.

Des de l'anàlisi de la recepció social dels fenòmens literaris, Jaume Subirana (Universitat Pompeu Fabra), en l'article «Per a tota la mort. Estellés com a sant cultural», aprofita el concepte modern de “sant cultural” (Jón Karl Helgason, Marijan Dović, 2016) per a aplicar-lo a Vicent Andrés Estellés. Els elements que canonitzen una figura literària i la converteixen en “poeta nacional” són la “vida”, el “culte” i els “efectes”, segons el marc teòric exposat. En aquest sentit, s'hi revisen els fets que configuren cada àmbit des del passat



de la vida i obra d'Estellés, fins l'actualitat recent. D'aquesta manera, s'exposa una mirada cap al futur del significat i la funció de l'obra d'Estellés, en una perspectiva inèdita en la seua aplicació a una figura valenciana. Subirana connecta Estellés amb els processos europeus de construcció nacional i cultural dels darrers segles.

Per últim, la *Revista* es clou amb una traducció de poemes d'Estellés a l'anglès, amb l'objectiu de remarcar les possibilitats del llenguatge estellesià a altres llengües, duta a terme per Dominic Keown (University of Cambridge), en el text «Traducció a l'anglès dels poemes IX, XIII, XVII i XXI de *L'Hotel París*». Els poemes d'aquest llibre de crisi, qualificat per Keown com a “inquietant” en un sentit similar a l'analitzat per Mira-Navarro en aquest número, representen una selecció de la traducció completa que es prepara. Es tracta d'una mostra de la universalitat d'un poeta ubicat en un país concret, el valencià, des d'on representa una posició humana que sobrepassa fronteres.

En definitiva, el volum aprofita la fixació de l'obra d'un escriptor que es pot considerar un clàssic de les nostres lletres per a aprofundir en les particularitats de l'estil estellesià. En línies generals, els textos de les investigacions que es proposen analitzen l'ús dels gèneres literaris i dels gèneres de text en l'obra de l'escriptor, que configuren una manera pròpia d'entendre la literatura. A més a més, des les darreres tendències dels estudis literaris, s'apunten les possibilitats d'interpretació i d'anàlisi d'un fenomen literari com el derivat de l'obra d'Estellés, que presenta una voluntat col·lectiva. Per últim, la internacionalització de l'obra de l'autor hauria de servir per a proposar-hi noves lectures que ampliaren el seu coneixement amb el pas del temps.

Jordi Oviedo Seguer  
Universitat de València



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie A *Vicent Andrés Estellés*. Pimentó cru (1985)  
Oli sobre llenç, 130 x 97 cm

«Retall d'aquelles èglogues».  
L'«Ègloga III» de Vicent Andrés Estellés\*

[«Cutting of those eclogues».  
The «Eclogue III» of Vicent Andrés Estellés]

FERRAN CARBÓ AGUILAR

*Universitat de València*

ferran.carbo@uv.es / orcid 0000-0001-6147-1330

**RESUM:** L'objectiu d'aquest article és l'estudi de l'ègloga tercera de Vicent Andrés Estellés, escrita l'any 1953 i editada el 1958, i la caracterització dels recursos i del tipus de llenguatge de les seues èglogues. Inicialment, el treball caracteritza aquest tipus de composició en la tradició literària i en el corpus del poeta durant els anys cinquanta. Després, es revisa la recepció i la valoració crítica del text que es va fer durant els anys seixanta. I, posteriorment, es fa una anàlisi i interpretació del poema, tant estilística com temàtica.

**PARAULES CLAU:** Vicent Andrés Estellés, tradició literària, ègloga III, transtextualitat

**ABSTRACT:** This paper aims at studying Vicent Andrés Estellés' third eclogue, written in 1953 and edited in 1958, analyzing its literary resources and the type of language used. Firstly, work characterizes this type of composition both in the literary tradition and in the poet's corpus during the fifties. Then, the reception and critical assessment of the text made in the sixties is reviewed. Finally, an analysis and interpretation of the poem is made, both stylistically and thematically.

**KEYWORDS:** Vicent Andrés Estellés, literary tradition, eclogue III, transtextuality

---

\* Aquests estudi es troba vinculat al projecte «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)», CIAICO/2021/143, de la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital de la Generalitat Valenciana

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Sobre les èglogues estellesianes

Després de l'estada a Madrid entre els anys 1943 i 1945, durant els estudis a l'Escuela Oficial de Periodismo, i abans del seu retorn a València, Vicent Andrés Estellés va fer el servei militar al Pirineu de Navarra, un indret natural que li creà una certa motivació per al conreu de la composició anomenada ègloga, com fou evocat posteriorment en el sonet LXXXIII d'*El gran foc dels garbons*: «Pujà a Pamplona i arribà a Burguete;/ [...] el vell prestigi analfabet de l'ègloga./ Veia les vaques d'esquellots arcaics/ [...] mentre bramava com un brau, l'Irati.» (Andrés Estellés 2016: 386).

Anys més tard, a València, durant una nit del 1953 el poeta va redactar tres èglogues en la màquina d'escriure, tal com va recordar al poema «Els canyars de la vora de la séquia», de *Llibre de meravelles* (1971):

[...] Inútilment agafe  
bolígraf i paper. Inútilment recorde  
aquella nit i aquella trista màquina Royal:  
amb la finestra oberta damunt de l'Albereda  
varen nàixer les tres Èglogues una nit. (Andrés Estellés 2015: 240)

L'autor va escriure aquelles tres èglogues (amb els títols «Ègloga primera», «Ègloga segona» i «Ègloga tercera») l'any següent de la incorporació de la llengua catalana com a llengua literària, i les incloïa com a secció «2» de *Donzell amarg*, la seua tercera obra en aquesta llengua, escrita durant el 1953. Abans del 5 de novembre d'aquell any, data en què acabava el termini de lliurament d'originals, l'escriptor havia enviat l'obra al premi Óssa Menor, un guardó en què va ser finalista. Josep Pedreira, editor d'aquest premi a Els llibres de l'Óssa Menor, va manifestar a Xavier Casp i Joan Fuster un interès per l'obra d'Estellés, ja que l'havia llegida en qualitat de membre i secretari del jurat: en carta dirigida el novembre del 1953 a Xavier Casp, havia considerat el poemari com a «una obra realment bella i d'alta qualitat» (Sopena 2011: 198). El llibre

es va presentar els anys 1955 i 1956 al premi de poesia inèdita de Cantonigròs, el qual va obtenir en la segona ocasió; i, finalment, s'edità a Barcelona el 1958, per Els llibres de l'Óssa Menor —com a número 31 de la col·lecció, amb un tiratge de 25 exemplars en paper de fil, numerats, i de 300 exemplars en paper d'edició— als cinc anys d'haver estat escrit: de fet, a l'obra impresa constava la datació «Burjassot (València), 1953». Carles Riba, escriptor i professor especialista de literatures llatina i grega, havia format part d'ambdós jurats i havia llegit ja el 1953 aquelles tres primeres èglogues de la poesia estellesiana.

El juliol d'aquell mateix 1953 Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés es van conèixer, a la tertúlia del grup Torre, quan es va incorporar el segon i quan ja havia deixat d'assistir-hi el primer des del 1951, tot i que excepcionalment hi va anar a alguna sessió com aquella (Carbó 2023: 318). Així ho recorda Fuster en una carta a Jaume Bru i Vidal, del «vintinosequants» de juliol de 1953, en escriure:

Vaig estar fa un parell de setmanes a la «torre» del carrer Cirilo Amorós. M'hi van presentar la nova adquisició literària, o siga l'Andrés Estellés. Em sembla un bon xicot, de conversa agradable i dimensions irrisòries. Els versos que li he llegit estan molt bé. (Fuster 2006: 233-234)

Aleshores l'assagista de Sueca només li havia llegit el primer poemari publicat en llengua catalana, *Ciutat a cau d'orella*, una obra sobre la qual va preparar una ressenya per a la revista de l'exili mexicà *Pont Blau*, editada al número 19 de l'1 de maig del 1954. Des de la coneixença, Fuster va resseguir la producció estellesiana editada i la inèdita que el poeta, per amistat, també li mostrava: així ho confirma la carta del 27 d'octubre de 1956 que Fuster va enviar a Josep Maria Llompart, quan indicava «Hi ha, per exemple, l'Andrés Estellés, que té coses magnífiques per publicar» (Fuster 2002: 301). També ho ratifiquen els mots del poeta de Burjassot en la següent anotació manuscrita inèdita conservada al Fons Estellés,<sup>1</sup> redactada el 1971 amb motiu del fet que

---

1 Volem agrair a la família del poeta la consulta i la reproducció dels seus documents inèdits.

Fuster preparava un estudi introductori per tal d'encapçalar el primer volum de la seua obra completa d'Estellés:

Mentre escric aquestes ratlles, Joan Fuster, en Sant Josep 10, Sueca, redacta una introducció general de la meua producció; no sé quina puga ser la seua opinió. Ell fou el primer a conèixer, abans de presentar-les el 1953 al Premi Óssa Menor, les meues èglogues, i també el primer —i únic— en encoratjar-me a perseverar.

De fet, les èglogues i el «Coral romput» o tercera part de *La clau que obri tots els panys* (guardonat el 1958, editat el 1971) foren les composicions preferides per Fuster d'entre la seua poesia dels anys cinquanta. Així ho recordava el poeta en la segona edició de *Donzell amarg*, en escriure: «Les Èglogues, que tant agradaren a Joan Fuster, les he omés ara, perquè ja les vaig publicar, amb altres composicions semblants, al primer volum de l'*Obra completa*» (Andrés Estelles 1981: 283).

Segons 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—» reponen a «una reacció contra les irrisòries ficcions del marbre subvencionat i dels idil·lis de calcomania que *Garcilaso* difonia» (Fuster 1972: 23). *Garcilaso* era la revista madrilenya que difonia un model de poesia *oficial* en els anys quaranta, en la qual Estellés havia participat l'any 1945, al número 22, de febrer, amb el poema en llengua castellana «Alegría del hallazgo» (Carbó 2009: 22-31).

Com ho palesen aquestes tres primeres èglogues, una de les estratègies essencials de la poesia d'Estellés és el joc intertextual (Aparicio 2004; Calvo 2011). L'autor enriqueix les possibilitats expressives del seu discurs poètic en connectar-lo amb la tradició literària. Hi havia tota la voluntat d'adaptació de la font de pertença a unes noves coordenades estètiques i historicocontextuals. I de vegades s'hi articulava una estratègia de distorsió en conrear un subgènere que remetia a un autor anterior i del qual, quan calia, es distanciava, subvertia o fins i tot parodiava (Carbó 2008: 18).

L'ègloga és un tipus de composició de certa extensió i de temàtica i estructura imprecises, que 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, 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 amb uns personatges que dialogaven sobre els seus quefers, l'amor, l'ofici i la terra; fou sobretot el darrer que es convertí en un paradigma per a les literatures romàniques. Les *Bucòliques* de Virgili fou una obra amb deu èglogues extenses, versificades amb hexàmetres dactílics; presentava uns pastors, que sovint encobrien persones conegudes del seu moment, dins d'un espai de camp idealitzat i allunyat de la realitat immediata; i tractava, com a dominant, la temàtica amorosa des de la satisfacció o bé el plany pel rebuig (Carbó 2008: 20-21).

En la literatura del segle XVI, del Renaixement, amb el gust per la cultura clàssica es recuperà l'ègloga, amb major extensió del diàleg entre personatges, i amb combinació de l'aspecte líric i del dramàtic. Garcilaso de la Vega (1501-1536), home cortesà d'armes i de lletres, es decantà pel vessant més líric en el conreu de les èglogues. Els cants dels seus 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 seua lírica amorosa l'ambientació espacial servia d'evasió o desconexió de la realitat propera, i la idealització desrealitzava la quotidianitat cortesana (Burell 1978). El *locus amoenus* de prats i de rius era un espai per a la pau i el goig, era l'espai de l'allunyament, de l'alienació; malgrat que en la temàtica amorosa predominava la impossibilitat de l'amor, pel desdeny o per la mort de l'estimada. De les tres èglogues que va escriure el poeta castellà, la primera, elaborada en segon lloc i després de la mort de la seua estimada Isabel Freire, presenta, d'una banda, Salicio, pastor que es plany pel rebuig i desdeny de Galatea, i, de l'altra, Nemoroso, que plora per la mort d'Elisa. També a la seua segona ègloga apareix un personatge anomenat Nemoroso (Carbó 2008: 21; Carbó 2009: 195).

Com Garcilaso, tres foren les èglogues que va escriure Estellés el 1953. Hi seguia el model dels *endecasílabs* del poeta castellà mitjançant els decasíl·labs, perquè durant els anys cinquanta «em sentia més prop que mai de Garcilaso», com l'autor de Burjassot va escriure a l'«Ègloga VIII». Aquest tipus de composició fou recurrent durant tota la dècada. Així, el 1954 iniciava, sense títol, un document manuscrit del Fons Estellés intítulat *Poesia 1954*, inacabat: es tracta d'un text dialogat en vers entre els personatges Horaci, Silvà i Bel·lisa, que pel tipus de composició s'adequa a les èglogues. Durant els anys 1954 i 1955 escrivia tres èglogues més: un esborrany inèdit intítulat «L'inexpressable desig d'Amintha Brown, i els xiprers», conservat en quadern manuscrit, amb els personatges Flèrida, Martine, Elizabeth, Karl i Hipòlit; i també escrivia les dues composicions dialogades incloses a la primera edició del 1956 del poemari *La nit*, intítulades «Mentrestant ve la nit», del juny del 1954, i «Isabel a Catalunya», de la primavera del 1955 (Carbó 2015: 31). Tot plegat confirma que entre els anys 1953 i 1955 fou un primer moment d'èglogues en la trajectòria de l'autor, ja que en va escriure almenys aquestes set, dues de les quals, tanmateix, quedaren com a esborranys, mentre que les altres cinc es van editar als poemaris *Donzell amarg* i *La nit*, respectivament el 1958 i el 1956.

A la fi de la mateixa dècada, segons l'autor, tenia redactades noves èglogues (fins a cinc més, llavors escrites en alexandrins), i, posteriorment, va decidir d'agrupar-les amb les tres primeres del 1953, en *El primer llibre de les èglogues* (1972). Aquest poemari esmentat conté vuit èglogues, que, per tant, foren escrites en dues fases: d'una banda, les tres primeres —la mateixa quantitat que les èglogues de Garcilaso de la Vega— escrites en decasíl·labs el 1953, i editades en primera edició el 1958, dins *Donzell amarg*; i, de l'altra, les altres cinc d'alexandrins —un tipus de vers més aproximat per l'extensió a l'hexàmetre de Virgili—, segons l'autor elaborades fins al 1958 i editades totes cinc —conjuntament amb les tres anteriors— el 1972. La xifra final d'èglogues del volum editat era de vuit, una quantitat coincident amb la del llibre d'èglogues *La bucòlica del Tajo*, de Francisco de la Torre, poeta del Renaixement, esmentat per exemple al poema «No escric èglogues», de *Llibre de meravelles* (1971), i, per tant, conegut pel poeta de Burjassot (Carbó 2009: 205-209).



## 2. Una valoració creixent

La recepció i la valoració que es va fer de la producció de Vicent Andrés Estellés, amb només tres llibres editats durant els anys cinquanta i, després, amb un altre publicat en els seixanta, es veu amb claredat a les antologies de referència sobre el conjunt de la poesia catalana elaborades durant la dècada seixantina i editades a Barcelona (Carbó 2004; Carbó 2009: 43-47).

El 1963 en la literatura catalana s'apostava pel canvi estètic amb l'anomenat realisme històric, propugnat per Josep Maria Castellet i Joaquim Molas, i apareixia *Poesia catalana del segle XX*. L'únic poeta valencià aleshores seleccionat fou Estellés, amb tres poemes, quan comptava amb tres llibres editats —*Ciutat a cau d'orella*, *La nit* i *Donzell amarg*. Hom podrà objectar que el poeta s'apropava a l'estètica propugnada, una valoració discutible si es considera quins eren els llibres que llavors havia editat; segurament, en la seua trajectòria poètica, els que contenien més aspectes relacionables amb la tradició simbolista, tot i que, certament, alguns textos avançaven elements temàtics o estratègies formals compartits amb el realisme.

Quan Triadú va publicar el 1965 *Nova antologia de la poesia catalana (De Maragall als nostres dies)*, en part com a resposta a la proposta realista de Castellet i Molas, sorprenentment una de les coses que heretava era el protagonisme valencià d'Estellés, seleccionat amb dos poemes, quan encara tenia editats els mateixos tres llibres; mentre que Triadú va triar només un poema de Xavier Casp i un de Joan Fuster, tot i que el primer tenia editats ja dotze poemaris i el segon, cinc. Estellés s'havia convertit, per tant, en el referent valencià per a la poesia catalana.

També tornava a ser el valencià seleccionat el 1968 (amb un poema; quan ja havia editat un quart poemari el 1965, *L'amant de tota la vida*) en l'antologia, iniciada per Jaume Bofill i Ferro i acabada per Antoni Comas, *Un segle de poesia catalana*.

Aquestes antologies revisades confirmen que al començament dels seixanta tant per als crítics *realistes* Castellet i Molas com per al *simbolista* Triadú era Estellés el poeta valencià que més hi comptava. El de Burjassot superava

l'endarreriment, transcendia l'àmbit estrictament valencià i connectava plenament —i fins i tot en alguns aspectes avançant-se— amb la poesia de la resta del domini lingüístic català. Uns anys més tard, Triadú el veia com a «un dels poetes cabdals de la postguerra», en «deixar enrera els mòduls de la generació valenciana del 1930, continuats en la postguerra i d'incorporar-se als corrents predominants al Principat i a les Illes imposant-s'hi amb una veu pròpia» (Triadú 1985: 126).

Un poema seleccionat a la primera i a la tercera d'aquestes antologies seixantines, perquè era original i singular respecte al seu context literari no sols valencià sinó del tot el domini català, fou «Ègloga tercera», que originàriament havia estat publicat dins *Donzell amarg*, però que anys després se n'exclouria per integrar-se dins *El primer llibre de les èglogues*, com a «Ègloga III».

Efectivament, amb l'escriptura d'aquelles tres primeres èglogues Estellés havia aconseguit una expressió notablement diferent al context i a la seua pròpia producció anterior, la qual cosa no va passar desapercibuda als crítics esmentats. L'autor aportava als premis Óssa Menor o de Cantonigròs uns poemes insòlits amb una expressió col·loquial i dialectal i unes referències a la quotidianitat de postguerra, caracteritzada per sensacions de frustració i permanents desigs insatisfets. En una època en què des del règim s'havia impulsat l'estètica *garcilasista*, el poeta adaptava l'arcàdia feliç virgiliana i, sobretot, les èglogues renaixentistes de Garcilaso, i n'aconseguia unes altres sobre la pena de cada dia amb un paisatge urbà de misèria i de repressió: se subvertia el cànon del *locus amoenus*. A més, el llenguatge líric tradicional esdevenia, sobretot, narratiu, tot i mantenir moments d'intens lirisme. Així es veu amb claredat en la tercera de les èglogues, un text singular en l'escriptura inicial estellesiana.

### 3. Anàlisi de l'«Ègloga III»

Les diferències entre les dues edicions de la tercera ègloga, la de 1958, dins *Donzell amarg*, i la de 1972, dins *El primer llibre de les èglogues*, són mínimes. La primera és que el títol originari era amb lletra: «Ègloga tercera»,

mentre que, després, passa a ser numeració romana «Ègloga III». La segona és tipogràfica: a la primera edició entre els vv. 37 i 38 i els vv. 49 i 50 no hi havia línia en blanc de separació i anaven seguits; i, en canvi, entre els vv. 46 i 47 sí que n'hi havia, cosa que no passa a la segona edició. Es reproduïx tot seguit el text complet:

### ÈGLOGA III

#### NEMORÓS

Et rebia com l'aigua de la sínia,  
em pujaves com l'aigua de la sínia  
al crepuscle, Bel·lisa, a l'ascensor,  
des del subsòl de l'àtic, del carrer.  
Em rentava les mans, els ulls, la vida,  
quan sorties tendríssima i esvelta;  
em rentava mirant-te solament...  
Nedava com un peix inversemblant  
en la teua tendresa vegetal.  
Recorde la sanefa de la teua  
camisa tremolant com una escuma  
contra la roca bruna del genoll.  
La sanefa sabia fer-se un càntic  
sortint, alegre, per damunt dels pits.  
M'allargaves la mà i semblava un istme  
unint-me a un continent insospitat.  
Dos i dos eren dotze. Te'n recordes?  
Uns llarguíssims 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 llarguíssim.  
Tendra corbata a ratlles verdes, grogues,  
retall d'aquelles èglogues, Bel·lisa.

Tinc desigs de posar un telegrama,  
un telegrama sense cap adreça,  
que diga solament: «Bel·lisa, corre!»  
Llança't per la finestra, pel balcó,  
des del tramvia en marxa, des del pont.  
Corre, Bel·lisa. El món va a la catàstrofe:  
els dies tenen vint-i-quatre hores,  
les persones són altes o són baixes,  
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.  
Oh, no em deixes que muira d'una angina  
de pit, d'un refredat, d'una recepta.  
Oh, no em deixes que muira per açò  
o allò, per tal, per qual, lògicament.  
El món va a la catàstrofe, Bel·lisa.  
S'obrin els sexes com si fossen ostres  
per la perla de la virginitat.  
El món va a la catàstrofe, Bel·lisa.  
Dits bruts de nicotina de tabac  
ros, separen les cuixes de Friné.

El món va a la catàstrofe, Bel·lisa.  
«A mi em sembla que és verge, aquesta noia.  
Vostè què hi diu, doctor?», pregunta el nuvi.  
El món va a la catàstrofe, Bel·lisa.  
«Home, la veritat... Jo crec, en canvi...  
Més val que ho deixe estar.» «Com vostè diga».  
El món va a la catàstrofe, Bel·lisa!

Tinc por aquesta tarda —en el despatx  
d'aquelles tardes nostres, d'aquells dies.  
El món va a la catàstrofe, Bel·lisa.  
Em posaré al telèfon, marcaré

un número arreu: «Vine, Bel·lisa!»  
Plore, Bel·lisa, entre l'*Haber* i el *Debe*.  
Plore, Bel·lisa, en l'àtic que tu saps.  
El món va a la catàstrofe, Bel·lisa!

Vine!

BEL·LISA

Et cride Nemorós, des del telèfon  
d'un café qualsevol. Em sent morir  
entre corfes de gambes i avellanes.  
Em puja per les cames, com un *nylon*,  
la fredor del crepuscle de setembre.  
És com si tota jo, de cap a peus,  
anàs vestida de setembre o *nylon*.  
Mentre intente cridar-te, veig els rostres  
rojos de vi i luxúria, rient,  
obrint boques enormes, Nemorós,  
i jo, petita i fina. I em recorde  
d'aquells contes de prínceps i de nines  
i de llops mastegant les margarides,  
les margarides i, després, les nines,  
i mossegue el setembre que em vesteix  
com si fos el llençol o el cobertor.  
Nemorós, Nemorós! Tinc tanta por...  
Entre les corfes de les gambes, entre  
les clòtxines a terra esventrades,  
sent el gemec de la virginitat,  
plore, perduda, pel que ja no sóc,  
plore, perduda, tanta cosa bella,  
tanta cosa petita i trencadissa...  
Veig com passen les noies pel carrer.  
Entre les cames duen l'alegria  
com un ca juganer que no les deixa...  
No et cride, Nemorós, no et cridaré.  
M'agradaria asseure'm a la llosa

d'un sepulcre i llevar-me la sabata,  
desapegant-me un poc la mitja de  
la planta, tan coenta, d'aquest peu  
que em besaves ahir, ahir només;  
m'agradaria asseure'm i sentir  
tanta frescor com puja de les lloses  
estes sobre els morts al cementeri,  
d'aqueixes lloses soles, Nemorós.  
Olen a mascle les parets de fusta  
de la cabina on sóc amb aquests dubtes;  
surt una olor de mascle del telèfon,  
de suor de després. No sé com dir-t'ho...  
I no és difícil veure una finestra  
oberta al cel, sobre els terrats veïns,  
i sentir-se un poc aigua, reflectint  
—al cos nu— rames, núvols, ocells càndids.  
No és difícil flotar, anar només,  
oferta a no sé què, impel·lida obscu-  
rament per no sé què ni cap a on.  
Oferta a soles, doncs, que és el millor.  
Dos, quatre, sis... No, no. No, Nemorós.  
Et veuré aquesta tarda. Cada tarda  
et veig, sol, en aquell àtic que sabem.  
Cada tarda et contemple, des de l'aire,  
feta núvol o llenç o cotó-en-pèl  
de cel en el crepuscle de setembre,  
com aquells que vaig veure en el col·legi,  
al cel del pati del col·legi aquell,  
quan jo era allò i no açò i tota la resta.  
És millor, Nemorós. Me'n torne allà.  
Un autumne de corfes de paraules  
i de gambes, em cruix dessota els peus.

(No sigues animal i no m'empentes!)

Nemorós, Nemorós! Et cride sempre. (Andrés Estellés, 2015: 86-90)

És, sens dubte, aquesta tercera ègloga, de cent-vint-i-set versos (cent vint-i-sis decasíl·labs i un d'un mot sol, situat com a fi de la intervenció de Nemorós i previ a l'inici de la de Bel·lisa), la més aconseguida i extensa de les tres escrites el 1953. La construcció discursiva dialogada es fa entre dos personatges protagonistes, Nemorós i Bel·lisa, un masculí i l'altre femení, que s'estimen, es troben separats i volen retrobar-se. L'estructura en dues parts respon a la suma de dos soliloquis successius entre els protagonistes, i, per tant, mai no hi ha una conversa i comunicació directa entre totes dues veus.

Nemorós apareixia a la primera ègloga de Garcilaso i estimava Elisa, nom ara modificat per Bel·lisa, per creuament entre els noms d'Elisa, atorgat literàriament a l'estimada de Garcilaso, i el d'Isabel, l'esposa d'Estellés. Convé recordar que l'estimada de Garcilaso també tenia el nom d'Isabel. Tots dos escriptors, doncs, estimaven una Isabel, que per inversió sil·làbica —Isa-bel, bel-isa— esdevé Bel·lisa.

Nemorós es troba sol en un àtic, al despatx, durant una vesprada, i evoca i recorda el passat de felicitat compartit amb Bel·lisa, quan s'apropa el crepuscle, a qui vol retrobar; primer pensa a posar-li un telegrama, i també, més endavant, de cridar-li telefònicament, perquè hi torne; mentre és conscient que l'entorn, sense ella, va progressivament al caos i la catàstrofe. Bel·lisa es troba durant un crepuscle de setembre en un cafè, on potser treballa, i vol trucar per telèfon a Nemorós per tornar amb ell. Tanmateix, malgrat els desigs i les temptatives de crides, allò que els caracteritza és la incomunicació i la impossibilitat de retrobament: ni el telegrama s'envia ni les trucades es fan.

Tots dos són personatges d'un món urbà en crisi, caracteritzat per la solitud, la incomunicació i el caos. Les dues intervencions de cada protagonista mostren un present solitari i hostil, que els converteix en éssers anònims, ordinaris i minvats, després de recordar un passat compartit, extraordinari, com un paradís perdut. L'encontre anhelat és com una salvació necessària davant la catàstrofe del present.

El soliloqui de Nemorós, o primera part del poema, conté seixanta-cinc versos, mentre que el de Bel·lisa, o segona part del poema, en té seixanta-dos. El text és de decasíl·labs blancs o sense rima, i enllaça, com s'ha dit, amb la





«retall d'aquelles èglogues» (v. 27); de la vivència, real o imaginada, en queden records, que són retalls de quelcom perdut, impossible de mantenir.

Llavors, a partir del v. 27 el *jo* de Nemorós vol contactar urgentment amb el *tu* de Bel·lisa per intentar recuperar-la i poder-se salvar de la desesperació: el telegrama pot ser el mitjà per tal de comunicar-se, tanmateix, sense adreça. I en estil directe, la crida: «“Bel·lisa, corre!”» (v. 30), mentre que uns altres versos, sense estil directe ni marca tipogràfica de cometes, li donen i demanen pressa: «Llança't per la finestra, pel balcó,/ des del tramvia en marxa, des del pont./ Corre Bel·lisa. El món va a la catàstrofe» (vv. 31-33), quan introdueix el *leitmotiv* del soliloqui de Nemorós: sense Bel·lisa el món va a la catàstrofe.

Perduda l'excepcionalitat del passat, la grisor de cada dia esdevé ordinària i frustrant: el món va a la catàstrofe perquè els dies tenen vint-i-quatre hores, perquè l'aigua surt per l'aixeta o perquè sis i catorze sumen vint (vv. 34-27), és a dir, allò que passa sempre i que no és extraordinari. El *jo* pot morir de qualsevol cosa (vv. 40-41), el sexe s'obre perdent-se la virginitat (vv. 45-46), els dits bruts de nicotina separen les cuixes de la jove esdevinguda prostituta (Frine) (vv. 48-49), i, després, amb un nou estil directe es crea un diàleg entre el nuvi i el doctor, a qui aquell demana per la virginitat de la noia (vv. 51-55). El *jo* de Nemorós, després de la fallida del telegrama, vol trucar per telèfon a Bel·lisa a qualsevol número —per tant, també sense un destí concret, com abans passava amb el telegrama sense adreça— i plora. Ara es troba solitari i incomunicat al despatx de l'àtic (vv. 61-64), on la rebia en el passat; i hi clama amb insistència: «Vine!» (v. 65).

Cal dir que en el soliloqui de Nemorós la frase «El món va a la catàstrofe» es converteix en un *leitmotiv*, la repetició del qual en vuit ocasions, relliga i cohesionava els segments de contingut del discurs adherits en un *continuum*.

El soliloqui de Bel·lisa va destinat a Nemorós, invocat en deu ocasions, amb qui vol comunicar-se mitjançant el telèfon. S'hi poden establir dos moments o segments, pel que fa al contingut.

El primer, de vint-i-sis versos (vv. 66-91) és la intenció repetida de cridar per telèfon a Nemorós fins a l'assumpció del fet que no trucarà; hi estableix les coordenades espacials i temporals alhora que caracteritza l'entorn immediat.

La coordenada espacial és un cafè qualsevol i la temporal és un crepuscle de setembre (vv- 66-70). La primera fredor del setembre envaeix la protagonista («el setembre que em vesteix / com si fos un llençol, vv. 80-81») mentre que «veig els rostres/ rojos de vi i de luxúria, rient,/ obrint boques enormes, Nemorós,/ i jo petita i fina» (vv. 73-76). Bel·lisa s'empetiteix mentre que l'entorn immediat al cafè-bar adquireix una dimensió creixent d'hostilitat, per contrast, que la minva. Nemorós així es converteix en l'evasió que contrasta amb la realitat de cada dia. Bel·lisa plora per la virginitat perduda (vv. 85-87) mentre enveja les noies alegres que passen pel carrer i la conserven.

En el segon segment, de trenta-cinc versos (vv. 92-127), Bel·lisa decideix, entre dubtes, no trucar a Nemorós i alterna desigs, vivències i records. Així el contrast entre les ganes d'alliberar-se el peu de la sabata i la mitja, asseguda a la llosa d'un sepulcre (vv. 94-96), i el passat dels besos de Nemorós al mateix peu. Mentre que la cabina ol a mascle i el telèfon també, amb ressons a l'activitat sexual generada a l'entorn de la cafeteria on es troba, Bel·lisa evoca l'escapatòria per la finestra que mostra el cel i l'aigua, i com el cos nu reflecteix les branques, els núvols i els ocells (vv. 105-108): s'hi reprèn el lèxic tradicional bucòlic d'aquest tipus de composició. El present de misèria i pena, la realitat, contrasta amb el record o la imaginació, l'ideal que no es té. I recorda la tarda a l'àtic associant-la a la puresa de la infantesa al col·legi, quan la protagonista encara era verge, mentre imagina l'estimat des de l'aire («Cada tarda et contemple, des de l'aire,/ feta núvol o llenç o cotó-en-pèl» (vv. 117-118).

La fi del poema, amb el penúltim vers expressat entre parèntesi i a part, desfà sobtadament la *gradatio in crescendo* mitjançant una frase fins i tot vulgar que interromp la interlocució al *tu* Nemorós, dins el llenguatge encadenat que ha construït, i que ressitua la protagonista en un espai ple de gent que la fa trontollar i que la fa dirigir-se a un *tu* qualsevol i anònim de la gentada que pot haver-hi al mostrador de la cafeteria: «(No sigues animal i no m'empentes)» (v. 126). El vers redirigeix la destinació: del *tu* absent a un *tu* qualsevol present. Que Bel·lisa s'expressi així atorga una voluntat de manipular i distorsionar una possible bella pastora tradicional amb un delicat i elegant nom i la situa com a qualsevol ciutadana de carrer de classe baixa, cambrera o potser prostituta, que

evoca l'estimat i, de sobte, canvia d'interlocutor i es dirigeix a qualsevol del seu costat. Entre desconeguts, mascles, clòtxines esventrades i corfes de gamba al terra (vv. 124-125), Bel·lisa conclou amb el crit al seu estimat absent: «Nemorós, Nemorós! Et cride sempre» (v. 127).

Estellés escriu una ègloga amb un llenguatge de contrapunt entre la quotidianitat i el record imaginat, entre la realitat i el desig. En els records de Nemorós i de Bel·lisa hi ha la idealització dels moments compartits amb la persona estimada, però amb l'adaptació a un entorn ben diferent al de la tradició. En les vivències del present hi ha la bruta realitat de la postguerra, la misèria, la por: la catàstrofe; s'hi fa la subversió de l'ègloga tradicional. Nemorós pretén buscar-la per tal de sortir-se'n però Bel·lisa s'hi troba inserida sense escapatòria. Tots dos necessiten dels records del passat o de la imaginació per tal de suportar la solitud i la incomunicació a les quals els condemna el present que viuen cada dia. Nemorós i Bel·lisa, per més que es criden, mai no es trobaran perquè existeixen en la ficció en tant que tenen un ideal que anhelar i que, dissortadament, la realitat no els ofereix.

En els dos soliloquis hi ha repetides al·lusions al tema de la pèrdua de la virginitat, potser el motiu de la separació. En el parlament de Nemorós en els vv. 45-49, es parla dels sexes oberts i de la perla de la virginitat i, després, es refereixen uns dits que separen les cuixes; més endavant, s'hi introdueix un diàleg en estil directe entre un nuvi i el metge sobre si la noia és verge; i, finalment, Nemorós plora: «Plore, Bel·lisa, entre l'*Haber* i el *Debe*./ Plore, Bel·lisa, en l'àtic que tu saps.» (vv. 62-63). Potser Nemorós ha dubtat sobre l'estimada i sobre què fer, o se'n penedeix.

Bel·lisa s'hi refereix també. Quan recorda els contes de prínceps i de nines i com els llops es menjaven les nines; més endavant, quan, entre corfes de gambes i clòtxines, «sent el gemec de la viginitat» (v. 85) i, llavors —en paral·lel als vv. 63-63 de quan plorava Nemorós—, Bel·lisa plora: «plore, perdura, pel que ja no sóc, plore, perduda, tanta cosa bella/ tanta cosa petita i trecadissa» (vv. 86-88), mentre les noies que passen pel carrer «entre les cames duen l'alegria» (v. 90); i, finalment, quan recorda el cel del pati del col·legi «quan jo era allò i no açò i tota la resta» (v. 122).

Amb l'escritura d'èglogues com aquesta, Estellés aconseguia una expressió notablement diferent. Segons Jaume Pérez Montaner, hi trobem «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).

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 com era la postguerra. Estellés reaccionava contra el passat de la tradició irrecuperable i, per tant, sols adaptable; contra el present immediat del context franquista i també contra el seu propi model literari anterior, dels seus inicis en llengua castellana. A partir de les convencions establertes i seguides, se substitueix el llenguatge culte i acurat pel col·loquial i fins i tot vulgar; els protagonistes malgrat mantenir els mateixos noms que en Garcilaso són ciutadans arreu, de classe baixa i ambients ordinaris, i fins i tot marginals. Tanmateix, com ha assenyalat Antonio Moreno, tot es presenta amb una bona dosi d'humanitat i de 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. (Moreno, 2002: 9)

Davant del paradís perdut del passat irrepertible i del present hostil i opressor, l'escritura sorgeix com un mitjà de tempteig de projecció i d'interferència d'aspectes del primer (l'ideal o l'imaginari) en el segon i com a testimoni d'inserció d'elements del segon (la realitat quotidiana) en el primer. L'autor construeix un discurs poètic extens, en què presenta un registre col·loquial amb un llenguatge narratiu per tractar la realitat grisa i bruta de cada dia, la catàstrofe, i, com a contrapunt, un nivell culte i líric per tal d'introduir l'àmbit de l'ègloga (l'aigua, el cel, els ocells...), el de la idealització. Les formes de transtextualitat (especialment, intertextualitat i hipertextualitat) (Genette 1982) possibiliten no

sols la presència d'aspectes de les fonts literàries sinó també la transposició, i  
ahora com una paròdia al cànon del subgènere ègloga.

Aquesta complementació s'aconsegueix mitjançant un *continuum* discursiu que, tanmateix, és fragmentari —que no fragmentat— ja que creix com una fusió de fragments heterogenis dins un seguit, cadascun dels quals remet a vivències, records, imaginacions... de cadascun dels dos protagonistes. Com si fos una estructura d'espiral o de tirabuixó, les recurrències constants cohesionen el conjunt dels fragments fusionats en un tot. Aquest tipus d'escriptura que inaugura l'any 1953 aquesta ègloga en la trajectòria de l'autor es desenvolupa el 1956 a poemes com «La casa, ara sí», de *La nit*, o el 1958, plenament, a «Coral romput», de *La clau que obri tots els panys*. Tot plegat, aquelles peces poètiques que més agradaven a Joan Fuster; textos que, segurament, van motivar interès o sorpresa en membres d'aquells jurats dels premis on va ser llegida aquesta «Ègloga III», durant els anys cinquanta.

### Bibliografia

- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1958) *Donzell amarg*, Barcelona, Els llibres de l'Óssa Menor.  
——— (1972) *Recomane tenebres*, *Obra completa 1*, València, Eliseu Climent editor.  
——— (1981) *Les homilies d'Organyà*. *Obra completa 6*, València, Eliseu Climent editor.  
——— (2015) *Obra completa II*, València, Edicions Tres i Quatre.
- APARICIO, M. (2004) «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins F. Carbó, E. Balaguer i L. Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 135-160.
- BOFILL, J. / COMAS, A. (1968) *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, Destino.
- BURELL, C. (1978) «Introducción», dins Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Cátedra, Madrid, pp. 11-26.
- CALVO, A. (2011) «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, 217-231.
- CARBÓ, F. (2004) «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta», dins F. Carbó, E. Balaguer i L. Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 9-48.
- (2008) «"L'amarga enyorança d'aquell temps de les èglogues". (Una subversió en la poesia de Vicent Andrés Estellés)», dins F. Carbó, C. Gregori, G. Lluch, R. X. Rosselló i

- V. Simbor, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, pp. 11-52.
- (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.
- (2015) «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre la fi dels anys cinquanta i l'inici dels seixanta: de les *tenebres* a les *meravelles*», dins V. Andrés Estellés, *Obra completa II*, València, Edicions Tres i Quatre, pp. 9-54.
- (2023) «L'escriptura recíproca entre Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés», *Zeitschrift für Katalanistik*, 36 pp. 315-347.
- CASTELLET, J. M. / MOLAS, J. (1963) *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.
- FUSTER, J. (1972) «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins V. Andrés Estellés, *Recomane tenebres, Obra completa 1*, València, Eliseu Climent editor, pp. 17-36.
- (2002) *Correspondència 5*, amb Francesc de Borja Moll, Aina Moll, Joan Coromines i Josep M. Llopart, València, Edicions Tres i Quatre.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- MORENO, A. (2002) «Introducción» a V. Andrés Estellés, *El primer libro de las églogas*, València, Denes, pp. 7-11.
- PÉREZ MONTANER, J. (1984) «Paròdia i dicció en les Èglogues d'Estellés», *Quaderns de Filologia, Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. I, València, Universitat de València, pp. 261-266.
- RIQUER, M. de / VALVERDE, J. M. (1984) *Historia de la literatura universal. 1. La literatura antiga en griego y en latín*, Barcelona, Planeta.
- SOPENA, M. (2011) *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis*, Barcelona, Proa.
- TRIADÚ, J. (1965) *Nova antologia de la poesia catalana. De Maragall als nostres dies*, Barcelona, Proa.
- (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.

# *La tanka en la poesia de Vicent Andrés Estellés: tradició i innovació*

[The tanka in the poetry of Vicent Andrés Estellés:  
tradition and innovation]

JORDI OVIEDO SEGUER

*Universitat de València*

jordi.oviedo@uv.es / ORCID: 0000-0003-4690-688X

**RESUM:** Es revisa l'ús de la tanka en la poesia de Vicent Andrés Estellés, l'escriptor de la literatura catalana que més estrofes d'aquesta forma poètica breu d'origen oriental va publicar. La forma s'associa a la condensació semàntica i consta de cinc versos amb 5-7-5-7-7 síl·labes cadascun. Es planteja si la tanka catalana ha determinat un model propi, arran de les obres de Màrius Torres i de Carles Riba. S'observa com Estellés adapta el model mètric ribià, el record del dolor i altres elements. S'analitza la producció de tankes d'Estellés entre els anys cinquanta i els vuitanta, en relació a la seua poètica i amb la resta de la tradició literària catalana. La diversitat de registres de la tanka estellesiana es concreta en una poètica del record entre el dolor i l'esperança, el poble com a objecte literari i l'evocació d'imatges associades al paisatge marí.

**PARAULES CLAU:** Vicent Andrés Estellés, Literatura catalana contemporània, Poesia catalana, Tanka.

**ABSTRACT:** The use of the tanka in the poetry of Vicent Andrés Estellés, the writer of Catalan literature who published the most stanzas of this short poetic form of oriental origin, is reviewed. The form is associated with semantic condensation and consists of five lines with 5-7-5-7-7 syllables each. It is considered whether the Catalan tanka has determined its own model, following the works of Màrius Torres and Carles Riba. It is observed how Estellés adapts the ribian metric model, the memory of pain and other elements. The production of Estellés' tankas between the fifties and the eighties is analyzed, in relation to his poetry and the rest of the Catalan literary tradition. The diversity of registers of the estellesian tanka is specified in a poetics of memory between pain and hope, the nation as a literary object and the evocation of images associated with the seascape.

**KEYWORDS:** Vicent Andrés Estellés, Contemporary Catalan literature, Catalan poetry, Tanka.

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Introducció

La producció poètica estellesiana és àmplia en el temps i es basteix sobre diferents formes, temàtiques i estils. L'ús del decasíl·lab clàssic, el vers alexandrí o el conreu del sonet o les estrofes sàfiques es combinen amb el vers lliure en diferents moments de la seua trajectòria literària.

En aquest article, d'entre aquesta diversitat formal i temàtica, es vol destacar l'ús que l'autor de Burjassot fa de la forma oriental que rep el nom de tanka, una forma poètica breu que se sol assimilar en la nostra tradició a una expressió poètica no referencial però de condensació i que presenta cinc versos amb el recompte sil·làbic de 5-7-5-7-7 cadascun. Es pot avançar que Estellés fou un dels autors de la literatura catalana que més tankes va escriure; n'hem detectat un total de 416 en una vintena de llibres de diferent extensió.

En primer lloc, es revisa el sentit de la presència de la tanka en la literatura catalana i de si ha determinat un model propi, amb uns trets que la distancien de la forma original i atorguen a la tanka catalana un caràcter particular. A grans trets, val a dir que l'arribada d'aquesta forma poètica oriental juntament amb l'haiku, forma encara més breu, a la nostra literatura provingué de les literatures anglesa i francesa i s'inicià amb Josep Maria Junoy. Fou seguida per altres autors com Joan Salvat-Papasseit, Màrius Torres, Clementina Arderiu o Carles Riba, entre d'altres. Va ser sobretot Carles Riba amb les vuitanta-una tankes que conté el llibre *Del joc i del foc* (1946) el qual marcà el contorn de l'ús d'aquesta forma en la tradició literària catalana, en una idea que ha esdevingut ja un lloc comú per al tractament del tema. També, fou així en el cas de Vicent Andrés Estellés, el qual conegué el llibre de Riba esmentat en la lectura que en feu el mateix autor el 1957 de visita a València i segurament abans d'aquesta trobada, com va explicar el professor Ferran Carbó (2011).

En segon lloc, ens centrarem en alguns dels llibres d'Estellés que contenen aquesta forma, sovint de manera exclusiva i en diferents èpoques, ja des dels anys cinquanta en els aplecs *La fira del vent* o *L'incert presagi*, amb l'objectiu d'analitzar quin és el paper d'aquestes formes minimalistes en la seua poètica



i com s'imbriquen amb la resta de la tradició literària catalana i el model de tanka que s'hi ha configurat. Es tracta d'una qüestió poc estudiada en l'autor valencià, tot i que representa una mostra de la seua evolució particular, per tal com se n'evidencia el domini i els matisos que possibilita. A més, s'incideix en la multiplicitat de lectures que permet l'obra estellesiana en vessants no tan obertament referencials i amb un caràcter més líric i intimista.

Es tracta d'una forma i una tradició literària que encara hui en dia desperta interès i resulta atractiva per a creadors i lectors del nostre àmbit literari. Un parell d'exemples de la continuïtat d'aquesta assumpció en la tradició pròpia són el darrer Premi València Nova Alfons el Magnànim de Poesia en València 2023, guanyat per Esther Climent, amb el poemari *Getabako*, bastit sobre la influència oriental i les formes de l'haiku i la tanka. Així mateix, Miquel DescLOT ha reeditat en 2023 l'antologia dels anys noranta *En coixí d'herba. De la lírica clàssica japonesa*, on selecciona i «interpreta» una mostra d'aquestes formes breus des del seu origen, a partir del recull ja publicat el 1995 amb el títol *Per tot coixí les herbes*, que ara es duplica en nombre de textos literaris. També, hi ha dos pròlegs, d'Àngel Crespo i Jordi Mas que completen el context i els sentits de la recepció del les tankes en la nostra literatura. Sobre el sentit de l'operació d'interpretar els poemes triats, el mateix DescLOT (2023: 337) afirma en el llibre que «no he *traduït* poesia japonesa al català, sinó que he *escrit* poesia japonesa en català», una mostra de l'arribada d'aquestes formes.

## 2. La tanka en la literatura catalana

Per començar, cal dir que Enric Balaguer (1999), en el seu estudi sobre la relació entre el budisme, el taoisme i la literatura, va constatar que els sistemes simbòlics orientals se sostenien en una cosmovisió antagonista a l'occidental, que resumia en quatre aspectes. En primer lloc, la consciència d'unitat entre l'ésser humà i l'univers propicia la idea que tot torna i retorna a un mateix àmbit; l'ambivalència oriental s'oposa així a la dualitat que classifica i aïlla, pròpia del pensament occidental. Per mitjà de la intuïció es transcendeix la

raó, element central en la cultura d'occident. En segon lloc, la visió del subjecte deriva de la unitat entre ésser i univers, perquè aquest es considera part del tot. Per als orientals, segons Balaguer (1999: 34), «L'ego és una ficció social». D'aquesta manera, l'ésser perd els contorns, es fusiona amb el que l'envolta i s'hi vincula, en oposició a la importància del creixement del subjecte per sobre d'allò col·lectiu en el món occidental. En tercer lloc, la idea del buit per als orientals remet a la immanència de les coses, és a dir, el món és en si mateix, no necessita una visió contingent del món, característica del pensament occidental. L'univers existeix per ell mateix, segons el budisme i el taoisme, mentre que en la cosmovisió occidental es necessita la idea de creació i de centre, de contingència. La percepció del buit és per als occidentals sinònim de falta de sentit vital, mentre que per al pensament oriental el fet que no hi haja un centre que ocupe i organitze l'espai permet que allò parcial, concret, siga justament el focus d'atenció. En quart lloc, la percepció del temps i la noció de comunicació implica donar valor al llenguatge i el silenci. D'aquesta manera, en els textos orientals és tan important allò dit com allò no dit o suggerit, en una ambigüitat característica. Per això, es busca reflectir la captació de l'instant que mostre la fluïdesa de la natura, no una imatge immòbil, però.

Aquests elements culturals condicionen, per tant, la base de les formes literàries orientals, que cal entendre per valorar com s'importen i s'adapten a la nostra tradició. La tradició literària catalana ha manllevat en diferents nivells d'intensitat aquestes premisses i se n'ha enriquit amb les noves mirades que es proposen. Marià Manent, Màrius Torres, Josep Palau i Fabre, Joan Brossa o Tàpies entre d'altres han fet pròpies formes i preceptes de la tradició oriental, tot assumint alhora elements de la cosmovisió que hi subjau.

Una mostra de l'arribada d'aquesta tradició, provinent de la literatura anglesa i, sobretot francesa, a la nostra literatura és l'article de 1925 de Josep Maria Junoy, publicat a *Revista de Catalunya*, titulat «Orient? Occident?». En aquest text, l'autor assenyalava la vastitud del tema i ja subratllava les diferències entre els dos grans territoris i conceptes culturals, així com la grandiositat de la cosmovisió oriental i l'oposició amb l'occidental. Així mateix, destacava les dificultats d'intercomprensió en els àmbits de la literatura per als lectors de les

dues cultures, però també en subratllava la catalanitat de partida en el context de la mediterraneïtat que assumeix el món clàssic grecollatí (Junoy 1925: 157):

Un veritable oriental cultivat, pot llegir i apreciar l'arquitectura poètica d'una *Divina Comèdia*, posem per cas. Mai del tot, i sense treure'n, per tant, tot el profit. Li és impossible de donar-li el tomb completament i, sobretot, d'endinsar-s'hi pedra tallada endins. A un occidental refinat, entusiasta de l'Orient, què li resta després d'haver volgut fruit un instant d'un epigrama de Buson o de Basho, o d'una elegia de Tofou o de Li-Tai-Pe? Tot el més una mica de pols multicolor a la punta dels dits. Car el papalló, missatge fugitiu, s'és envolat —per parlar com l'hai-kai, famós— vers la seva adreça de flors.

Cal recordar que Junoy conreà l'haiku després del treball del cal·ligrama cubista, en el llibre *Amour et Paysage*, un recull en francès publicat en 1920, i és en aquest context on se situen les línies prèvies, en el de l'evolució de les avantguardes i la presència d'una estètica noucentista, com apunta Jordi Mas (2005) sobre l'evolució literària de Junoy.

Anys més tard, és Carles Riba que, amb les seues «Tannkas de les quatre estacions», publicades per primera vegada el 1938 i després dins del llibre *Del joc i del joc*, amb noves seccions ja el 1946, proposa un model d'assumpció de la forma de les tankes per a la literatura catalana. La influència oriental es concretava en la tanka, com a expressió principal i particular d'aquesta. Ara bé, com indica Enric Sullà (1990: 271-272) per a la comprensió d'aquests poemes de Riba cal mirar no en l'origen ni la funció de la tanka, ni per l'èxit que tingueren, sinó per la seua condició d'epigrama, que els vincula amb la tradició clàssica mediterrània. L'ascendència generacional i cultural de Riba en la literatura catalana d'aquests temps validava aquestes formes en un model propi que va definir en les notes al llibre de tankes que hem referit més amunt i que es considera la base per a qualsevol estudi sobre la tanka escrita en català (Riba 1946: 97):

Crec haver d'advertir no precisament als coneixedors que existeixin entre nosaltres, sinó als temibles semiprofans, que no he intentat en aquests

epigrames cap transposició ni interpretació de temes o figures de la lírica japonesa. Conec aquesta només indirectament i molt parcialment; i unes certes nocions lingüístiques han servit en primer lloc per a acréixer en mi la cautela. Diré més: a penes si mitja dotzena de trets en tos aquests versos podrien ésser referits a un model japonès, i encara isolats en ells mateixos dins una lliure manipulació personal. Si després de vacil·lar molt, doncs, denomino tannkas els meus epigrames, és pensant en el que estrictament designa el nom exòtic: un àmbit de 31 síl·labes en una determinada i molt avinent distribució.

A partir d'aquesta explicació de Carles Riba per a justificar l'ús d'aquesta forma, Jordi Mas (2011b), en el volum col·lectiu clau *La tanka catalana*, juntament amb altres especialistes (Mas 2011a), concreta i defineix quin ha estat el model ribià de tanka, que en síntesi presenta les característiques següents: a nivell formal, es manlleua l'estructura mètrica de trenta-una síl·labes, distribuïdes en estrofes de cinc versos de 5-7-5-7-7 síl·labes cadascun. En els versos, es recompten les síl·labes postòniques i tenen accent femení. Es deixen de banda els ritmes d'origen així com els mots anomenats coixí i certes repeticions. Es tracta, per tant, d'una forma catalanitzada però no pas catalana que presenta una barreja d'accessibilitat i elegància. El seu nom evoluciona de «Tannka» a «tanka» i en plural passa de «tannkas» i «tankas» a l'actual «tankes». Solen aparéixer en sèries completes i no combinades amb altres formes. El seu prestigi prové del mestratge ribià i del seu ús en una part important dels poetes dels dos darrers terços del segle XX: des de Màrius Torres, fins a Palau i Fabre, passant per Rosa Leveroni i Miquel Martí i Pol o Salvador Espriu.

En un sentit similar i per ampliar la definició del model ribià de la tanka i els seus seguidors, Denise Boyer (2011) s'ocupa del tractament del temps, de l'estacionalitat en la tanka catalana. Hi conclou que el model ribià no planteja un tractament estricte de l'estacionalitat, sinó que s'ocupa d'altres temàtiques. Un tret particular és la presència freqüent d'un «nosaltres» que aporta un to civil als poemes davant l'intimisme originari de la forma. Al seu torn, Enric Bou (2011) considera que la tanka es relaciona amb el simbolisme i el seu vessant postsimbo-

lista, tendència dominant en la primera meitat del segle XX en la literatura catalana. El vincle arriba perquè la tanka implica l'expressió d'una emoció, en relació al precepte simbolista de «fixar l'objecte suggerit», com recorda Bou. L'estudiós destaca que es tracta d'una forma característica de la brevetat, però se'ns presenta en català com a escriptura en sèrie, amb caràcter unitari. Explica Bou que les sèries de tankes arriben a representar una variant dels poemes enumeratius, un element que atorga narrativitat als poemes. L'enumeració esdevé, a més, una estratègia retòrica que connecta amb la poètica característica d'autors com Miquel Martí i Pol i Vicent Andrés Estellés, l'autor que és l'objecte d'aquest estudi.

### 3. La tanka en la poètica estellesiana

Notem, per tant, com hi ha hagut una incorporació de la tradició oriental a partir de la tanka i que aquesta forma s'ha emprat de manera diversa i continuada en el temps en la nostra literatura. Com va repassar Mariola Aparicio (1998), l'ús d'aquesta forma breu en la literatura catalana també va arribar a autors com els esmentats Miquel Martí i Pol i Vicent Andrés Estellés, ambdós poetes sovint associats a veus de reivindicació civil i col·lectiva i formes extenses, com l'alexandrí o el decasíl·lab. Tots dos pertanyen a una generació posterior a la de Carles Riba, Salvador Espriu o Josep Vicenç Foix i tenen estils poètics similars, entre d'altres punts de convergència biobibliogràfica. En el cas de Martí i Pol, Aparicio (1998: 212) destaca que «la sentenciositat de les tankes (...) permet que els poemes es converteixen en una clara invitació als homes perquè prenguen consciència de la circumstància historicopolítica que els ha tocat viure i contribuesquen a transformar-la». La presència d'un jo líric col·lectiu i de lèxic de reivindicació comuna subratllen aquest caràcter civil de les tankes de Martí i Pol, les primeres de les quals aparegueren com a secció en el llibre *L'àmbit de tots els àmbits*, publicat el 1980 (Martí i Pol 2008: 444):

Cap llei no imposa  
silenci al cor que estima.

Apleguem totes  
les voluntats i fem-ne  
una sola bandera.

Creixen i creixen  
remors fondes, secretes,  
veus, cançons, himnes,  
en una allau fecunda  
del mar a la muntanya.

D'altra banda, notem com el títol del llibre de Martí i Pol, *L'àmbit de tots els àmbits*, al·ludeix a la definició ribiana de les tankes que hem vist en l'apartat 2: «un àmbit de 31 síl·labes en una determinada i molt avinent distribució». Val a dir que Martí i Pol escrigué altres aplecs de tankes, a banda del conegut *Haikus en temps de guerra* (1999-2001), on també hi ha sèries de tankes, en una assumpció particular de l'haiku, forma també d'origen japonès encara més breu que la tanka, considerada la primera part de la tanka, amb els tres primers versos. La temàtica i el to d'aquest recull són dues aportacions pròpies de l'ètica i l'estètica de Martí i Pol a la incorporació d'aquestes formes. A més, moltes de les tankes de la producció martipoliana, totes de les darreres etapes d'escriptura, s'acompanyen d'imatges i il·lustracions, en una mostra del caràcter evocador que implica la tanka. En aquest sentit, el 1990 es va publicar, amb gravats originals de Maria Assumpció Raventós, el volum *Onze tankas*, escrit el març de 1990. El 1992 va aparèixer la carpeta *El silenci. Quinze variacions-Tankas*, amb gravats d'Ernest Altés. A més, hi ha en la seua producció altres tankes que podríem assenyalar de circumstàncies, com ara «Dues tankas sobre el tema del somni, per acompanyar els gravats d'en Jaume Juez», les «Tankas per a Mollet i més poemes» o «Dues tankas encadenades». En Martí i Pol es mostra així un dels camins de continuació i evolució de la tanka en la literatura catalana, en un autor coetani a Vicent Andrés Estellés i amb una poètica similar en alguns aspectes.

Dins la nostra tradició literària, l'obra de Vicent Andrés Estellés es caracteritza per la diversitat de formes i matisos en el tractament dels grans temes de

la literatura, com s'ha dit. Ahora, hi ha un estil propi en els seus poemes, com va apuntar Vicent Salvador (2013: 17): «per davall de les diccions variades que adopta i de les màscares que pot adaptar al seu rostre i a la seua veu, Estellés deixa entrellucar sempre un perfil unitari, un timbre de veu característic que el fa inconfusible». A més, l'obra d'Estellés destaca per la presència amb diferents intensitats de fenòmens d'intertextualitat, que van de la mostra explícita de vincles amb autors i el manlleu de versos, fins al ficcionament literari en els autors clàssics llatins i medievals. De manera especial, la figura i l'obra d'Ausiàs March és present a tota la seua producció literària. També el record de Carles Riba té un paper important en l'obra d'Estellés, en un camí que va de la «fascinació a la ironia», com va apuntar Ferran Carbó (2011). L'investigador explica que, tot i que Estellés havia llegit Riba ja a les primeries dels anys cinquanta, no és fins 1956 quan es van conèixer personalment: Riba formava part del jurat del Premi Cantonigròs que va rebre el llibre *Donzell amarg*, d'Estellés; també es trobaren l'abril de 1957, entre el 7 i el 12, quan el poeta català va visitar València. Estellés rememora aquesta trobada, com recorda en un poema de *L'inventari clement*, llibre escrit entre 1955 i 1961 (Andrés Estellés 2015: 185-186):

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.

La referència al llibre de tankes de Riba és, per tant, una mostra explícita del coneixement d'aquesta forma estròfica per part d'Estellés i la possible assumptió del model ribià de tanka que hem comentat més amunt. De fet, Estellés ja coneixia aquest llibre abans d'aquesta data i havia escrit tankes de manera prèvia a la trobada amb Riba de 1957. Les dates de composició de

*L'entreacte*, escrit en un primer moment en 1954 i entre març i abril de 1957 i publicat ja el 1981, amb vint tankes que formen un llibre complet, mostren que possiblement va ser arran la trobada amb Riba de 1957 que Estellés va ampliar el conreu de la tanka. El mateix fenomen ocorre en el llibre *L'incert presagi*, escrit entre 1956-1958, ampliat el 1965 i el 1973 i finalment publicat el 1974, que conté algunes tankes.

Si tenim en compte el corpus analitzat per Denise Boyer (2011) per a valorar el tractament del model estacional en la tanka catalana, que malgrat tot no és un corpus de la totalitat de les tankes escrites en català, podem disposar d'una visió quantitativa que ens permetia situar Estellés dins una mostra bastant representativa de la tanka escrita en llengua catalana: De Carles Riba, Boyer n'assenyala 81; de Màrius Torres, 46; de Rosa Leveroni, 71 tankes; de Salvador Espriu, 80 i de Miquel Martí i Pol 119 tankes. Per la seua part, segons el nostre recompte en els volums de l'obra completa revisada i els tres volums de *Mural del País Valencià*, el nombre de tankes publicades per Vicent Andrés Estellés és de 416 en un total de 19 llibres publicats, en 9 dels quals la tanka és la forma única, en la resta es presenta amb altres composicions poètiques; mentre que hi ha un recull inèdit amb 17 tankes en el Fons familiar del poeta. En conseqüència, podem dir que Vicent Andrés Estellés és l'escriptor de la nostra literatura que més tankes va publicar, si el comparem amb les quantitats suaresmentades d'escriptors centrals de la literatura catalana del segle XX.

Tot seguit, de manera més concreta, presentem el llistat dels llibres de Vicent Andrés Estellés que contenen tankes, en una part considerable com a reculls sencers amb aquestes estrofes, en altres casos com a seccions o parts de llibres, o en companyia d'altres formes poètiques. L'ordre dels llibres té a veure amb les dates de creació, marcades amb una *a* per a explicitar que fou el poeta que les datà, o amb la lletra *b*, per a mostrar altres datacions detectades en els documents originals consultats al Fons familiar en el procés de reedició de l'Obra poètica estellesiana que du a terme l'Editorial Tres i Quatre, que permet una lectura ordenada cronològicament i estilística de la producció estellesiana. SD indica «sense data d'escriptura coneguda». També hem afegit la data de la



primera publicació, que és ja a partir dels anys setanta. Citarem els exemples de textos literaris d'Estellés per l'edició revisada iniciada el 2014.

D'aquesta manera, en una primera anàlisi, s'hi observa l'ús constant de la tanka en la trajectòria literària de l'autor en diferents dècades, malgrat les dificultats editorials; notem també com aquest procés s'intensifica en els anys setanta. A més, s'intueix l'evolució en la temàtica i en el posicionament del jo líric, que parteix d'un cert intimisme marcat pel dolor i una dicció més simbòlica i evocadora i es dirigeix cap a l'emergència d'un jo col·lectiu que s'imbrica progressivament en el procés de redreçament nacional que Estellés va proposar en el projecte de *Mural del País Valencià*, com a darrera aportació bioliterària.

1. *L'entreacte* (a: 1954; b: març i abril 1957) [edició: 1981] 20 tankes, llibre complet.
2. *L'incert presagi* (a: 1956-1957; b: 1965, 1973; c: 1956-1958) [edició: 1974] 14 tankes, llibre complet.
3. *La fra del vent* (a: 1960-1967; b: 1960-1967) [edició: 1974] 35 tankes, llibre complet.
4. *Temps de dolor* (a: 1970; 1971-1975) [edicions: 1978; parcial, 1996] Secció I, 26 tankes; secció II, 28 tankes; secció III, 36 tankes; llibre complet.
5. *Jackeley* (b: 1974) [edició: 1983] 20 tankes, llibre complet.
6. *Prat de la Mola* (a: 1975; b: 1975) [edició: 1980] 33 tankes, llibre complet.
7. *Vida Secreta*: (a: 1975; b: 1978) [edició: 1980], Secció «Quadern de baladres», 10 tankes; secció «L'abandó», 8 tankes, 63 haikus.
8. *Coral del meu poble* (b: 1977) [edició: 1983] 43 tankes en una secció.
9. *Et porte un breu record avui que et cases* (a: 1978; b: 1978) [edició: 1982] 5 tanques, llibre complet.
10. *Festes llunyanes* (a: 1978) [edicions: 1978; 1986] 38 tankes, llibre complet.
11. *Estams de la pols* (a: ) [edició: 1982] 8 tankes, en dues seccions.
12. «Llunyanament, sobre un tema de J. V. Foix» (SD). 17 tankes, recull inèdit.
13. *Divina comèdia* (SD) [edició: 1982] 25 tankes, llibre complet.
14. *Llibre de les pedres* (SD) [edició: 1996, MPV I] 4 tankes al final del llibre.

15. *Cançó del dia i les muntanyes* (SD) [edició: 1996, MPV I] 5 tankes a l'inici del llibre; 2 més entre d'altres composicions.
16. *Un poble en marxa*, (SD) [edició: 1996, MPV II] 14 tankes, llibre quasi complet.
17. *Canals* (SD) [edició: 1996, MPV II] secció «Els fets», 6 tankes.
18. *Llibre de les invocacions (a: 1978)* [edició: 1996, MPV III] 18 tankes sota el títol «Elegia al rei Jaume I» i 12 tankes sota el títol «9 d'octubre de 1978», entre d'altres composicions.
19. *Mural, mural*, (SD) [edició: 1996, MPV III] 2 tankes.
20. *Testament*, (SD) [edició: 1996, MPV III], 7 tankes, entre d'altres composicions.

Notem, per tant, com «la lleugeresa imaginativa dels poemes breus» d'Estellés, tal com els va qualificar Vicent Salvador (2013: 17), constitueix una mostra representativa de la seua poètica, per tal com li va resultar summament productiva en determinades èpoques.

Així doncs, hem optat per segregar l'anàlisi d'aquest corpus en funció de la dècada d'escriptura, per poder obtenir d'aquesta manera quin era el paper de les tankes en cada etapa literària i els possibles matisos que pogueren aportar a la totalitat de la trajectòria poètica estellesiana. S'aprofita, d'aquesta manera, l'ordenació cronològica dels poemaris d'Estellés duta a terme en la reedició de les seues obres iniciada en 2014.

### 3.1 Els anys cinquanta: Carles Riba i Màrius Torres

En aquesta dècada, Estellés inicia el conreu de la tanka en dos llibres complets d'una certa entitat, *L'entreacte* i *L'incert presagi*. Ambdós tenen dates de creació que s'estenen en el temps i mostren el procés d'escriptura sumativa de l'autor; també es publiquen ja en els anys setanta i vuitanta, una distància entre dates d'escriptura i de publicació que condiona la recepció de la seua obra.

Com s'ha dit, la influència de Riba en la poesia d'Estellés d'aquesta dècada és central, també en la creació de tankes. Però no sols Estellés rep la

influència de l'escriptor de Barcelona per a aquest tipus d'estrofa. Màrius Torres serà l'altre dels referents literaris modèlics en aquestes dècades, com hem analitzat (Oviedo 2018). Sobre els diferents tipus de relacions d'Estellés amb la tradició literària catalana contemporània, Pere Ballart proposa un llistat de les diferents formes i nivells d'intensitat amb què es donen aquests vincles de l'obra estellesiana amb el que denomina l'«intertext català» (Ballart 2013: 89). Un d'aquests vincles és la «imitació estilística, quan el poema incorpora patrons mètrics o models de dicció característics del poeta al·ludit.»

En aquest sentit, els llibres de tankes d'Estellés dels anys cinquanta denoten aquesta influència primerenca de la forma mètrica de què tractem de la mà de Carles Riba i Màrius Torres i recullen l'univers de record del passat, marcat pel dolor, l'enyorança i la tristesa, però també una dicció pròpia. En primer lloc, l'ús de la forma breu de la tanka en *L'entreacte*, segons Ferran Carbó (2014: 54), suposa:

Un parèntesi en la seua escriptura, cosa que palesa perfectament el títol del recull: *L'entreacte* és una peça breu d'entreteniment per a connectar dues parts o actes de major consistència, al capdavant una obra breu en extensió i de composicions breus per a enllaçar obres més extenses coetànies, com ho eren *Testimoni d'Horaci* i «Coral romput».

Ara bé, més que un parèntesi de provatures, el llibre evidencia la voluntat de conrear la tanka, tot seguint les principals referències literàries d'aquell moment i de dialogar-hi. A nivell temàtic, hi apareixen referents propis de les obres que Estellés escrivia en aquell moment, com s'ha dit: en les estrofes de les tankes, hi ha referències als «domassos», «l'estora», «les banderes», «el claustre», etc., que remetien als espais evocats en *Testimoni d'Horaci*. Alhora, hi ha algunes tankes que presenten un to més íntim i estacional, més propi del model original de la tanka, que busquen la captació de l'instant sense renunciar a l'estil estellesià basat en l'enumeració i l'erotisme suggerit, com ara les següents (Andrés Estellés 2014: 292, 295):

III

Són com uns trossos,  
llocs de besllums, uns vidres,  
culs de got, uncles,  
palpitants en la sorra  
d'una platja a l'autumne.

XIII

Sols cantaria  
aquell cos instantani,  
bru, fa dos mesos,  
plenitud del migdia  
únic de Santa Ponça.

El motiu temàtic del capvespre, la posta de sol o altres moments del dia, així com les referències al paisatge marí són propis també d'algunes tankes ribianes de *Del joc i del foc*, aspectes que, al seu torn, es concentren en els poemes d'Estellés que hem triat. Un exemple de tanka de Riba amb aquests trets i amb un cert erotisme és la següent, de la secció «Tannkas de les quatre estacions» (Riba 1946: 63):

XXV

Tota la vida  
et veuré com sorgires  
de tu mateixa,  
nua i nova com l'alba  
i vera com un somni.

*L'incert presagi*, el segon llibre de tankes d'Estellés dels anys cinquanta, contenia un pròleg inèdit pensat per a la publicació dels anys setanta en què s'explicitava l'obra de Màrius Torres (Carbó 2015: 25). Tot i l'ascendència de Torres, el títol del recull remet a la mort, al qüestionament, en un univers rural estellesià, propi d'altres obres d'Estellés com *El gran foc dels garbons* iniciat a finals dels anys cinquanta, però en una atmosfera de por i de silenci col·lectius.

En les tankes següents, que constitueixen un poema amb el títol de «L'acta», s'observa una certa narrativitat així com la presència de mots que es repeteixen i aporten una certa cadència rítmica i semàntica, aspecte propi de les tankes, que Estellés adapta a l'imaginari que proposa amb caràcter d'evocació: «el carro», «els segles» i «la pedra» són els termes que articulen el poema; no hi ha una metaforització extrema, sinó que es fan servir aquests elements com a símbols del pas del temps, amb voluntat de testimoniar-ho amb «l'acta» que implica l'escriptura (Andrés Estellés 2015: 62):

#### L'ACTA

El carro negre  
creuava nit i pluges.  
I dins els masos,  
vora el foc, l'escoltaven.  
Però tot ho sabien.

I tots callaven  
amb un antic silenci,  
mentre el vell carro,  
sense greix a les rodes,  
foscament alenava.

Creuava els segles  
com una pena antiga.  
De segle a segle,  
cautament, l'esperaven,  
barrant ben bé les portes.

Com una pedra.  
Un cel ja no propici.  
Com una pedra.  
Enmig del cel, la lluna,  
com una pedra morta.

### 3.2 Els anys seixanta: la davallada editorial i el silenci

Si bé en aquesta dècada l'autor sols va publicar un únic llibre el 1965, *L'amant de tota la vida*, Estellés continuà amb la mateixa manera d'escriure aparentment caòtica però sota una veu literària lliure que no seguia un programa explícit. De fet, s'intensifica la influència d'Ausiàs March, mentre s'inicia la línia de ficcionament literari amb els clàssics llatins amb *Horacianes*. Es tracta, d'aquesta manera, d'una escriptura «plurilineal» (Salvador 2016: 9), dins de la qual trobem alguns llibres constituïts a partir de formes breus com ara *Home-natge il·lícit a Lluís Milà* o *Epitafis*.

Així mateix, en aquest context, s'entén l'elaboració en el temps del llibre de tankes *La fira del vent*, entre 1960 i 1967. Aquest llibre complet de trenta-cinc tankes tenia una nota final en el segon volum de l'obra completa en què aparegué en els anys setanta que indicava que el llibre «És un relat, o pren la forma de relat, de coses viscudes i observades», amb la qual cosa s'hi destaca, de nou, la narrativitat, un tret propi de la poètica estellesiana, que condiciona formes poètiques com la tanka, que representen la captació del moment i l'autonomia de cada estrofa. Les primeres tankes mostren l'al·lusió implícita a la forma poètica («les síl·labes mesurades») i els referents literaris de Màrius Torres i Salvador Espriu amb qui l'autor s'identifica des de la sensibilitat del dolor i la malaltia, uns aspectes propis també de la poesia estellesiana (Andrés Estellés 2017: 70):

Glopets de pena,  
sí·labes mesurades.  
Darrere els vidres  
mira el malalt qui passa  
pel carrer de novembre.

Mirar qui passa.  
Ai tristíssim ofici.  
Màrius Torres,  
Salvador Espriu, dies  
de cotó-en-pèl i llànties.

De fet, s'ha comparat la influència de Torres sobre Estellés de manera general i en aquest poemari en concret (Oviedo 2018), i s'ha destacat el vincle a partir de la malaltia i la mirada, aspecte que es pot detectar si comparem la següent tanka de Màrius Torres amb les dues anteriors d'Estellés, a banda de la referència explícita anterior a l'escriptor de Lleida (Torres 2010: 57):

A la finestra  
de la meva enyorança  
els miosotis  
es marceixen de veure  
sempre el mateix paisatge.

A més, en els poemes s'observen elements de recurrència relacionats amb el record de la infantesa i de vivències properes en espais concrets. Alhora, de manera particular en la sèrie d'estrofes que configura el recull hi ha dos nivells, un de caràcter més reflexiu i sobre la pròpia escriptura, i un altre amb les estrofes agrupades dins parèntesis, de caràcter més eròtic i explícit, uns aspectes que l'allunyen del model clàssic de la tanka i l'acosten a l'estil propi (Andrés Estellés 2017: 74-75):

Qui ho podrà escriure?  
Altiu, i en va, pregunte.  
I tothom calla,  
mentrestant jo em demore  
i evoque uns béns recòndits.

(Els pits, les cuixes,  
rodonesa bessona  
del flanc, el sexe,  
entre la molsa uns llavis,  
tanta bellesa, tanta.

### 3.3 Els anys setanta i vuitanta: del dolor a la maduresa i al País que s'albira

Els anys setanta van suposar l'expansió i la consolidació definitiva d'Estellés com a poeta i com a símbol nacional, fins i tot. L'èxit d'obres com *Llibre de meravelles*, la publicació dels primers volums de l'obra completa i d'altres llibres autònoms, així com la difusió musical o els reconeixements de la crítica i de les institucions conformen l'anomenat «boom Estellés».

Com s'ha vist en el llistat d'obres d'Estellés amb tankes, de les quals analitzarem les més destacables per entitat i particularitats, la seua publicació s'inicia en aquesta època; mentre que al mateix temps, se n'escriuen de noves amb diferents temàtiques i perspectives. En un primer moment, podem afirmar que Estellés generalitza l'ús de la tanka cap a les noves línies de la seua poètica i en perfecciona el domini semàntic. Trobem llibres extensos de tankes, amb diferents seccions i publicats de manera autònoma, és a dir, fora d'algun dels volums de l'obra completa, com el llibre *Festes llunyanes* (1978). Alhora, també apareixen aplecs de tankes i, de manera integrada amb altres formes poètiques en llibres de *Mural del País Valencià*, en què fins i tot ocupen els darrers reculls que el componen. Es tracta d'una mostra definitiva de la importància que el poeta atorgava a aquesta forma, no sols per les possibilitats expressives i l'accessibilitat mètrica, que les assimilava a les formes populars de la nostra tradició també conreades per Estellés, sinó també pel domini i la variació de formes poètiques per part del poeta de Burjassot.

El domini d'aquesta forma estròfica permeté a Estellés alliberar-se dels models previs i assajar altres possibilitats expressives. Tot i que s'intueix la petjada dels ascendents literaris ja indicats, Torres i Riba, pel que fa a la poètica del dolor i la remembrança dels quals Estellés s'apropia. En *Temps de dolor*, d'aquesta època, un llibre extens amb tres seccions i 96 tankes en total, l'ús d'aquestes estrofes es justifica per la necessitat de mostrar el dolor que s'observa en la natura quotidiana del jo líric. També, l'amor passat és de nou recordat sovint des de l'erotisme; a banda, hi ha referències a autors i pintors vinculats a la Mediterrània per diferents circumstàncies, com ara el poeta francès Ronsard o el pintor valencià Francesc Lozano i Van Gogh. El paisatge marí, d'aquesta manera, pren força i circula cap a espais interiors habitats. El mar és



ara un element temàtic principal, en totes les seccions «I. Cor de la fosca» –una al·lusió al vers «Seré un cor dins la fosca» de la tanka de Carles Riba «Inscripció. XXXVI», de *Del joc i del foc*–, «II. Navegacions dubtoses» i «III. Ram de vidres». Es tracta d'un espai que aporta lirisme sobre un instant concret que, alhora, flueix de manera tel·lúrica, en una mostra del domini de les possibilitats de la tanka per part d'Estellés, que dona lloc a imatges de bellesa, tot i el dolor íntim que traspuen i un cert caràcter reflexiu (Andrés Estellés 2018: 245, 246):

ix  
Un foc o incendi  
creua, sagnant, les ones  
com una nafra.  
Les barques, en silenci,  
feien la seua ruta.

xiv  
Només recorde  
breus moments d'alegria;  
sempre, tristeses.  
Hi ha un ocell, a l'arena,  
entre la pluja, invàlid.

19  
Ull, ullal, d'aigua  
argilosa, quieta.  
Quina pupil·la  
ens mira, trista, fonda,  
o saviesa amarga?

En aquest llibre, com s'ha dit, hi ha referències a pintors concrets i també a la pintura en general. De la relació entre la pintura i la literatura en Estellés, Carles Cortés i Miquel Cruz han explicat les diferents connexions entre ambdues arts, ja fos per les referències múltiples a artistes en l'obra d'Estellés, o per l'acompanyament de moltes de les seues obres amb diver-

sos tipus de pintures. Una altra idea d'interés entre aquestes dues arts són les possibilitats d'evocació de cadascuna. Els investigadors referits (Cortés i Cruz 2013: 501) reporten la idea de Daniel Bergez sobre el fet que mentre que els artistes plàstics per a representar un moment han de fer una selecció d'elements, el poeta pot desenvolupar successivament diverses evocacions. En aquest sentit, la tanka, pel seu origen i condició formal, és una de les estrofes més associades a la pintura, per la voluntat de captació de l'instant i les evocacions de *moviment* que pugui suggerir. Quatre tankes de *Temps de dolor*, aplegades sota el títol «Quatre intents d'un únic bodegó», exemplifiquen aquestes evocacions, de caràcter sensitiu i espacial, en sèrie d'una mateixa imatge, un bodegó, pròpies de la literatura, de la poesia en aquest cas (Andrés Estellés 2018: 264-265):

#### IV

De nit, tornàvem.  
Central, damunt la taula,  
sempre ens rebia  
una olor de bresquilles,  
més que el salnitre invicta.

S'espargiria,  
vent nocturn, per la casa.  
Oldria a terra,  
fecunditats alegres,  
una fonda tristesa.

D'entre els nombrosos llibres de tankes dels anys setanta, destaquem ara *Coral del meu poble*, escrit l'any 1977 i publicat per primera vegada el 1983. Conté 43 tankes com a secció i és rellevant perquè mostra el pas d'una poètica del dolor, encara present, i l'evocació amorosa associada a l'ús d'aquestes formes cap a l'emergència del «poble» com a objecte literari. Es tracta, però, d'un «poble» no vinculat encara a un subjecte col·lectiu o civil, sinó tractat des de la mirada personal del jo líric que dubta davant allò que el sobta per la seua

grandiositat, des d'una certa ambigüitat, com s'observa en un parell de poemes del recull (Andrés Estellés 2021: 142):

No dic més coses.  
Mire, en pau, el meu poble,  
aquest diumenge,  
aquestes clares noies,  
un nen, un matrimoni.

Dic més. Diria,  
si de cas ho volien,  
un poble en marxa.  
Però no ho dic, calle.  
Oh poble meu, oh poble.

D'una manera similar i pràcticament d'escriptura coetània, el llibre *Festes llunyanes* (1978), amb una edició de luxe amb gravats de Jordi Sarraute, també presenta aquesta posició íntima del jo líric com a individu davant el poble que emergeix i del qual forma part, marcat pel record dolorós d'un passat conflictiu i traumàtic. Val a dir que en aquestes mateixes dates, entre 1974 i 1978, Estellés escrivia també *Mural del País Valencià*, un extens cant de construcció literària del País, amb un centenar d'aplecs poètics, en uns moments d'esperança en el possible canvi sociopolític marcats per les darreries del règim franquista. En aquesta situació d'escriptura múltiple, aquests reculls de tankes serviren a Estellés com a contextos d'enunciació més íntims, en què evidenciar els dubtes i les dificultats per a la magna tasca literària empressa en *Mural*.

Aquests dubtes desapareixen, però, en el conjunt de les setanta tanques aplegades ja dins *Mural del País Valencià*, que es troben en *Llibre de les pedres*, *Cançó del dia i les muntanyes*, *Un poble en marxa*, *Canals*, *Llibre de les invocacions*, *Mural*, *mural* i *Testament*. D'entre aquests reculls, *Un poble en marxa*, constituït per catorze tankes, és dels pocs llibres quasi complet, tret de vuit estrofes de quatre versos, amb mateixa estructura sil·làbica que la tanka,

sense el cinquè vers. En el llibre s'observa ja de manera clara la preponderància del poble com a subjecte actiu, del qual el jo líric forma part en el procés de llibertat encetat, que ara recorda moments de llibertat viscuda associats a la infantesa; el record, però, no és de caràcter dolorós sinó d'esperança col·lectiva (Andrés Estellés 2023: 107):

Des de l'andana  
evocaves vells dies,  
altes banderes,  
aquell diürn propòsit  
saltant damunt els marges.

Torna —i retornen  
dies d'ales i poble  
i més encara:  
un decidit designe  
d'ésser un poble en marxa.

En aquest recull, com a darrera tanka, en destaca una amb la referència a Ho Chi Minh, líder revolucionari al Vietnam i escriptor, per la condició política expressada en la tanka, en un ús poc habitual i, alhora, per l'origen «oriental» del personatge històric esmentat. La forma de l'estrofa afavoriria en aquest cas la presència d'aquest referent, també literari, pel seu origen; de nou, s'observa la idea d'esperança col·lectiva, un tret propi de la poètica estellesiana que Estellés expressa amb tankes (Andrés Estellés 2023: 108):

VII  
Des de la cel·la,  
Ho Chi Minh escrivia,  
donava exemples  
i mantenia encesa  
l'esperança d'un poble.

També dins *Mural del País Valencià*, trobem algunes tankes que remeten a personatges i a fets històrics concrets com el que acabem de referir en la figura de Ho Chi Minh, però ara en clau nacional, com són les tankes que hi ha en *Llibre de les invocacions*. Les divuit tankes d'«Elegia al rei Jaume I» i les dotze de «9 d'octubre de 1978» presenten un to marcadament reivindicatiu, en el sentit propi de *Mural*, per com es pretén recuperar i dignificar de manera literària els referents fundacionals propis del passat, projectats vers un present en construcció, també des de la literatura. En l'«Elegia», Estellés s'adreça al monarca fundacional al·ludint diferents indrets del passat relatius a l'antiga Corona d'Aragó, com Morella, Cullera, Gúdar, juntament amb altres del present del poeta com ara Andorra, tot assimilant el passat i el present però en un espai compartit. En aquestes tankes, es barreja el to apel·latiu al monarca i l'evocació lírica dels llocs que conformen el País, com s'exemplifica tot seguit (Andrés Estellés 1996: III, 638-639):

De lluita i lluita  
d'amors que se t'obrien  
com les magranes,  
la vida et fou molt fèrtil,  
i bé que ho agraiés.

Pugen dolçaines,  
com canyars, per les sendes.  
Malenconia?,  
profunda saviesa  
apenada d'un poble.

Una mostra de la consideració cap a les tankes per part d'Estellés és el fet que en el darrer aplec que conforma *Mural*, l'anomenat *Testament*, hi ha un conjunt de set tankes entre d'altres composicions. De nou, com si es tractés d'un trajecte circular, torna a aparèixer la figura d'un jo líric solitari, marcat pel dolor i el record d'aquest, amb un cert bri d'esperança malgrat tot, en el sentit que s'adreça a un nosaltres (Andrés Estellés 1996: III, 714-715):

Veig fracàs, fustes?  
Mire els amants, dispersos.  
Després, me n'entre  
a la meua nit, fosca,  
com mai no ho és cap altra.

Sol ja, com sempre.  
Per les parets, un líquen  
verdós, o l'heura.  
A la penombra sempre,  
patint per vosaltres.

Adéu, amigues,  
amics. Sempre en silenci,  
espere, indigne,  
la mort, mentre recorde  
les veus entre la boira.

En aquests darrers textos, es mostra una estratègia retòrica que busca diluir la presència del jo líric en una atmosfera de sinceritat i intimisme, d'algú que ha dut a terme la seua tasca, *Mural* en aquest cas, i l'ha acomplerta buscant el benefici col·lectiu; s'hi entreveu, però, de nou la solitud.

#### 4. Conclusions

Per acabar, s'ha vist com la influència del model estròfic de la tanka en Estellés provenia del conreu d'aquesta forma en els poetes Màrius Torres i Carles Riba, dels quals pren el model mètric d'aquest «àmbit de 31 síl·labes» i determinats elements com una poètica del dolor i el record amorós per a aplicar-hi els principals trets de la seua poètica durant la trajectòria literària duta a terme. No es detecta una metaforització o una conceptualització excessiva, sinó l'ús de comparacions o el recurs a la narrativitat i l'enumeració. També, s'hi observen

algunes tankes que representen escenes quotidianes, especialment les associades a l'espai marí, que és viscut pel poeta, un context on els espais naturals cobren més rellevància

Així doncs, una de les primeres conclusions a les quals es pot arribar és que l'àmplia producció de tankes en l'obra estellesiana -la més extensa de la literatura catalana del segle XX, cosa que dificulta una visió representativa de la totalitat d'aquests poemes- presenta multitud de registres i evoluciona cap a una apropiació de la forma que contribueix a ampliar la tradició de la tanka catalana, tot aportant-hi nous matisos i perspectives.

Amb tot, les principals aportacions de les tankes d'Estellés al tractament d'aquesta forma en la nostra literatura tenen a veure amb les característiques següents. D'una banda, la tanka s'aplica per a l'evocació del dolor, ja siga per la malaltia, ja siga per un caràcter existencial, de reflexió sobre els propis límits i la presència de la mort, una temàtica central en la poètica estellesiana. El record de moments passats s'associa en un primer moment a aquest dolor, també vinculat als referents literaris, sobretot amb Màrius Torres o Salvador Espriu; però ja en els anys setanta el record es vincula a moments d'alegria col·lectiva, per a bastir l'esperança del canvi sociopolític en procés.

També l'ús de la tanka en Estellés serveix per a l'evocació amorosa, que s'amera de sensualitat i erotisme, per com la forma estròfica demana contenció i condensació lèxica per ampliar els seus efectes. S'ha vist com aquesta pulsó amorosa sovint explícita, eix de la poètica estellesiana, es combina en una mateixa sèrie de tankes amb un nivell enunciatiu més reflexiu i líric. D'aquesta manera, s'intensifiquen les dues possibilitats de lectura, en una estratègia pròpia, que aprofita l'autonomia de l'estrofa i el poder evocador dels mots escollits.

Quant als espais físics i metafòrics, s'observa una evolució que va dels espais interiors, que es vinculen a la reflexió íntima i la introspecció literària, als espais col·lectius o polítics, passant pel paisatge marí com a correlat objectiu d'una tradició literària pròpia, la mediterrània, que s'arrela en els clàssics grecollatins i que Estellés coneixia bé. Les imatges del paisatge marí encabides en les tankes estellesianes arriben a un nivell de lirisme i evocació considerable

i s'associen al model clàssic de mostrar l'instant sense defugir la fluïdesa que hi ha a sota.

D'altra banda, l'emergència del «poble» com a objecte líric evoluciona fins a convertir-se en un referent col·lectiu per al subjecte poètic, que passa per una etapa de dubtes i ambigüitat, segurament motivada pel record del dolor associat al patiment col·lectiu del poble al qual es pertany. Alhora, les tankes dels anys setanta són coetànies a la redacció de *Mural del País Valencià*, on també són abundants. Serveixen al poeta com a àmbit per a l'expressió de les inseguretats de dur a terme un projecte amb voluntat pública i col·lectiva, de sentir-se portaveu de la col·lectivitat, amb el que aquest posicionament pot implicar. La importància d'aquestes formes poètiques en Estellés s'observa també en el fet d'emprar-les de ple en l'estratègia de creació literària del País, ara adaptant-les a personatges i episodis concrets que, sota una forma d'elegància i senzillesa aparent, tracten d'intensificar el seu caràcter líric; en altres paraules, la tanka serveix al poeta per engrandir literàriament els referents que formen el projecte estellesià de *Mural*, i de la pròpia obra literària.

Es pot concloure que Estellés adopta en un primer moment els models i els estils del model estròfic de la tanka catalana d'origen ribià i en manté els aspectes formals i la idea del record i el dolor, per a aprofundir en un registre poètic on el jo líric expressa el dubte, l'evocació eroticoamorosa, la captació de l'instant i s'apropia de la forma per a la poètica pròpia amb una habilitat remarcable, ja lluny de les coordenades orientals i més pròxim a la subjectivitat occidental manifestada en la literatura del segle XX de manera clara. Es considera, per tant, que Estellés desenvolupa el model original i contribueix a la tradició de la tanka catalana amb el bo i millor de la seua particular dicció poètica.



## Bibliografia

- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1996) *Mural del País Valencià*, 3 vols., València, Tres i Quatre.
- (2014) *Obra completa I*, València, Tres i Quatre.
- (2015) *Obra completa II*, València, Tres i Quatre.
- (2016) *Obra completa III*, València, Tres i Quatre.
- (2017) *Obra completa IV*, València, Tres i Quatre.
- (2018) *Obra completa V*, València, Tres i Quatre.
- (2021) *Obra completa VII*, València, Tres i Quatre.
- (2023) *Obra completa X*, València, Tres i Quatre.
- APARICIO, M. (1998) «Poesia i breuetat: notes sobre la tanka en la poesia catalana del segle XX», en V. Alonso, A. Bernal i C. Gregori, (eds), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 197-214.
- BALAGUER, E. (1999) *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*, València, Eliseu Climent.
- BALLART, P. (2013) «Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis», dins V. Salvador i M. Pérez Saldanya (eds.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 45-92.
- BOU, E. (2011) «Local i oriental. Emoció i sèrie en la tanka catalana», dins J. Mas (ed.), *La tanka catalana*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum/Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp. 155-177.
- BOYER, D. (2011) «Tankes estacionals: el model català», dins J. Mas (ed.), *La tanka catalana*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum/Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp. 123-154.
- CARBÓ, F. (2011) «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins F. Carbó, C. Gregori, G. López-Pampló, R. X. Rosselló i V. Simbor (eds.), *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 13-46.
- (2014) «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958 i l'inici dels seixanta: de les homilies a les tenebres», dins Andrés Estellés (2014: 11-63).
- (2015) «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre la fi dels anys cinquanta i l'inici dels seixanta: de les tenebres a les meravelles», dins Andrés Estellés (2015: 7-54).
- CLIMENT, E. (2023) *Getabako*, Alzira, Bromera.
- CORTÉS, C., CRUZ, M. (2013) «La interrelació pintura i literatura en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», dins V. Salvador i M. Pérez Saldanya (eds.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 501-525.
- DESCLOT, M. (2023) *En coixí d'herba. De la lírica clàssica japonesa*, Barcelona, Proa.
- JUNOY, J.M. (1925) «Orient? Occident?», *Revista de Catalunya*, Vol. III, 14, pp. 150-159.

- MARTÍ I POL, M. (2008) *Miquel Martí i Pol. Poesia completa*, Barcelona, Edicions 62.
- MAS, J. (2005) «La Poètica postcubista de Josep Maria Junoy», *Els Marges. Revista de llengua i literatura*, 76, pp. 53-67. <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/142011>.
- (2011a) *La tanka catalana*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum/Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- (2011b) «La tanka catalana de postguerra: una poesia menor?», dins J. Mas (ed.), *La tanka catalana*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum/Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp. 91-122.
- OVIEDO, J. (2018) «Màrius Torres en la literatura de Vicent Andrés Estellés», dins J. Camps, I. Farré i J. R. Veny-Mesquida (eds.), *La ciutat d'ideals que volíem bastir. Màrius Torres i la literatura del seu temps*, Lleida, Pagès Editors, pp. 183-204.
- RIBA, C. (1946) *Del joc i del foc*, Barcelona, Selecta.
- SALVADOR, V. (2013) «La paraula poètica estellesiana», dins V. Salvador i M. Pérez Saldanya (eds.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 15-44.
- (2016) «Els primers anys seixanta i el silenci editorial: de les *meravelles* als esbossos dels relats», dins Andrés Estellés (2016: 7-50).
- SULLÀ, E. (1990) «Les Tannkas de Carles Riba». *Llengua i literatura*, 3, p. 265-336, <https://raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/220356>.
- TORRES, M. (2010) *Poesies de Màrius Torres*, Lleida, Pagès editors.

# *El gènere com a filtre de l'estil en la poesia de Vicent Andrés Estellés: anàlisi i seqüències didàctiques*

[Genre as a Filter of Style in the Poetry of Vicent Andrés Estellés:  
Analysis and Didactic Sequences]

AINA MONFERRER-PALMER

*Universitat de València*

aina.monferrer@uv.es /ORCID: 0000-0001-9771-8200

**RESUM:** Aquest estudi ressegueix el fenomen de la transgenericitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés des d'una doble perspectiva de gènere literari i de gènere de text. Analitzant la intersecció entre poesia, teatre, prosa memorística i periodisme en el vers estellesià, s'il·lustra l'ús de la subversió intergenèrica com a estratègia pragmaestilística macrodiscursiva. Aquest estudi segueix amb l'esbós de dues seqüències didàctiques, una que treballa tres gèneres de text: la carta, l'oració i la crònica, i com es poden fer servir per a filtrar l'estil poètic; i l'altra que utilitza la presència de subgèneres literaris universals en la poesia d'Estellés, en concret l'oda, l'ègloga i el haiku.

**PARAULES CLAU:** poesia estellesiana, hibridació de gèneres, estratègies pragmaestilístiques macrodiscursives, competència comunicativa.

**ABSTRACT:** This study traces the phenomenon of transgenericity in the poetry of Vicent Andrés Estellés from a dual perspective of literary genre and text genre. Analyzing the intersection between poetry, theater, memorial prose, and journalism in Estellés' verse, the use of intergeneric subversion is illustrated as a macrostrategy to enrich the pragma-semantic dimension of his work. The research continues with the outline of two didactic sequences, one working with three text genres: the letter, the prayer, and the chronicle, and how they can be used to filter poetic style; and the other that uses the presence of universal literary subgenres in the poetry of Estellés, specifically the ode, the eclogue, and the haiku.

**KEYWORDS:** Estellés' poetry, genre hybridization, pragma-stylistic strategies, macrodiscursive structures, communicative competence.

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Introducció

Al llarg d'aquest text, s'utilitzaran de manera diferenciada els termes *gènere* i *gènere de text*. Parlarem de gènere de manera àmplia, des de la perspectiva *bakhtiniana* (Bakhtin 2002), al·ludint a gèneres discursius secundaris, concretament literaris (líric o poesia, dramàtic o teatre, èpic o novel·la; ficció, assaig o memorialisme, tot tenint en compte l'heterogeneïtat dels gèneres, que no són categories rígides, sinó que s'entremesclen) i periodístics (opinió, informació, crònica, cultural). En canvi, parlarem de *gènere de text* en sentit *bronckartià* (Bronckart 1997) quan ens referim a un motle genèric concret totalment adequat a una finalitat i a un context comunicatiu (epístola, crònica periodística, oració) o a subgèneres poètics com ara l'ègloga, l'oda o el haiku.

En la primera part d'aquest treball, es durà a terme una comparació amb la poesia com a gènere principal amb què es confrontaran la resta de gèneres literaris cultivats per Estellés, atés que el nostre primer objectiu és analitzar-hi les hibridacions intergenèriques, tant des de la dimensió dels gèneres literaris com dels gèneres de text. Així doncs, es resseguirà la pista del teatre, de la prosa memorialística i de la prosa periodística en el dir poètic estellesià, tot tenint en compte els estudis existents.<sup>1</sup>

A més, s'hi estudiarà la presència de característiques de múltiples gèneres de text en la poesia d'Estellés, tot parant esment en aquells trets originaris d'altres motles genèrics, literaris o no, per tal d'observar quin ús pragmasemàntic se'n fa. Dit d'una altra manera, es tracta d'aprofundir en els mecanismes d'interrelació genèrica que es filtren en una poesia tan porosa com la del burjassoter.

En la darrera part, hi esbossarem dues seqüències didàctiques per al treball a l'aula de llengües o de literatura universal. L'ús de textos literaris culturalment significatius com a material per a l'ensenyament de la competència comunicativa és altament recomanable per motius d'aprenentatge significatiu, de

---

<sup>1</sup> La narrativa de ficció s'esmenta però no s'entra en l'anàlisi de l'estil: *El coixinet* (1987a) i *Aventura d'un dia de mercat* (1987b).

motivació, de pertinença contextual i de riquesa d'estructures (Monferrer-Palmer 2019: 199-201).

En treballs anteriors parlàvem de tres macroestratègies discursives en la poesia d'Estellés: la significació dels paratextos, el gènere com a filtre de l'estil i la construcció de macroconceptes metafòrics com ara la idea de família, de dona i d'enemic (Ibídem 2019: 123-148). En aquest article ens centrarem en la segona macroestratègia.

Malgrat que Estellés és conegut sobretot com a poeta, a banda de poesia ha publicat teatre i narrativa (concretament, molta prosa periodística per mor del seu ofici, prosa memorialística i, en menor mesura, novel·la i conte). Però centrant-nos en la poesia, un dels trets que aporta més originalitat al dir poètic estellesià és l'ús d'elements que són prototípics d'altres gèneres discursius, mecanisme que s'inclou dins de les múltiples subversions que Estellés fa servir com a marca de la casa. La subversió fraseològica, del *locus*, temporal, qualificativa (complement predicatiu) o intertextual en són alguns altres exemples, a banda de la subversió dels gèneres de text, en què la significació dels paratextos juga un paper destacat.

## 2. La porositat de la poesia estellesiana: gèneres i subgèneres

### 2.1. Usos prototípics del gènere, estructures endògenes

L'estil queda filtrat pel gènere. És a dir, la manera de dir i el que es pot dir en un gènere concret és difícil de reproduir en un altre. Un tret que és poc cridaner en un gènere per ser-ne prototípic, pot ser molt més significatiu transposat a un altre gènere per la seua originalitat o qualitat d'inesperable en el nou context. Així doncs, adoptar un gènere de text o un altre condiona la virtualitat d'ús dels recursos estilístics.

El cas de la poesia d'Estellés és especialment original en aquest sentit, atès que, allà on s'esperaria que la poesia parlara de temes elevats amb un model de llengua culte, ell parla de fets quotidians o, fins i tot, escatològics, i ho fa amb un llenguatge molt planer, de vegades identificable amb el llenguatge

col·loquial o fins i tot vulgar. Aquest *dir antipoètic* esdevé recurs estilístic en el gènere poesia, mentre que no ho seria tant en la prosa memorialística ni en el periodisme, gèneres a priori més prosaics.

En observar en conjunt la immensa producció poètica estellesiana, se n'albira l'extrema diversitat formal. En alguns treballs s'ha subratllat la influència que Ausiàs March ha tingut en el metre estellesià (Pérez Montaner i Salvador 1981; Salvador 2004, entre d'altres més recents), especialment pel que fa a l'ús del decasíl·lab amb cesura a la quarta. Estellés utilitza el metre típicament ausiasmarquià en moltes ocasions, com ara en el poemari *Hamburg* (Andrés Estellés 2018), íntegrament escrit en decasíl·labs d'estructura 4+6.

Poques publicacions han dedicat un espai específic a l'estudi de la mètrica d'Estellés. Una de les quals és el capítol que escriu Josep Lluís Roda per al monogràfic publicat per l'AVL l'any 2013, titulat «'Deixaràs de comptar les síl·labes'. Els alexandrins i els decasíl·labs estellesians» (437-465), i hi inclou la següent reflexió sobre el metre:

Estellés abandona prompte la rima, tant com abandona el vers lliure, inaugurat pel seu estimat Whitman. Mai no ho fa definitivament. Conreà moltíssim les possibilitats del vers curt i qualsevol combinació de versos mètricament parells, però sobretot trobà en els decasíl·labs blancs sense cesura (a la italiana, amb tall predominant a la quarta sobre mots oxítons o bé a la sisena) i en els alexandrins blancs (cesurats a la sisena) les dues armes més feridores de la seua vigorosa expressió poètica, tot establint un cim nou entre les obres bastides amb aquests versos, que si, certament, havien excel·lit amb Foix (decasíl·lab) i amb Carner (alexandrí) usats amb rima, en mans d'Estellés, blancs i desproveïts d'aquesta, pel que fa a l'alexandrí, sobretot, recorda la versatilitat potent i elegant dels millors clàssics llatins, tan intensament cercada per Riba. (Roda 2013: 440)

Com recull Roda en aquest estudi, els versos rimats són minoritaris en la poesia d'Estellés, ja que la majoria de la seua producció poètica es decanta

pel vers blanc.<sup>2</sup> El decasíl·lab, juntament amb l'alexandrí, és el metre estellesià més característic. Ausiàs March utilitzà sobretot el decasíl·lab clàssic català, caracteritzat per dividir el vers en dos hemistiquis, el primer de quatre síl·labes i el segon de sis. Per això la principal influència ausiasmarquiana en el metre estellesià es fa palesa en els poemes decasíl·labs amb cesura a la quarta.

Més enllà de l'alexandrí, en que també es pot trobar el metre de tipus 6+6 (com en el poema de *La nit*, Andrés Estellés 2014; «A Sant Vicent Ferrer. Epístola amb segell d'urgència»), la poesia estellesiana inclou versos lliures (com ara en els poemaris *La clau que obri tots els panys*, Ibídem 2014, i *Horacianes*, Ibídem 2017), tetrasíl·labs (*Cant de Vicent*, Ibídem 2018), octosíl·labs com els primers poemes de *Primer llibre de les odes* (Ibídem 2017) i, fins i tot, els haikus amb què han experimentat també poetes catalans com ara Salvador Espriu, Joan Salvat-Papasseit i Joana Raspall. El sonet és un motle poemàtic bàsicament estròfic lligat al decasíl·lab en català, tot i que no respon a unes característiques formals, composicionals i pragmasemàntiques més enllà del metre i que, per tant, no podem considerar com un gènere de text, sinó que s'ajustaria més a la consideració de subgènere literari o d'hipergènere de text (Miranda 2010, Carbó 2022).

En alguns poemaris estellesians, la rima i el metre varien d'un poema a un altre amb una flexibilitat tan gran que podria semblar arbitrària. Ocorre en poemaris escrits en els anys cinquanta com ara *La nit*, *Llibre de meravelles* i *La clau que obri tots els panys*, Andrés Estellés 2014 i 2015). En altres, Estellés se cenyeix estrictament a les restriccions formals d'un motle genèric com ara el sonet. No es pot parlar del sonet en Estellés sense esmentar *El gran foc dels garbons* (Andrés Estellés 2016) i les seues continuacions *Pedres de foc* (Ibídem 2019) i *Darrers poemes de la Cordovesa* (Andrés Estellés 1996). Els tres poemaris descriuen un món de caos, de misèria i de decrepitud protagonitzat per la Cordovesa que contrasta amb la forma elegantment regular del sonet.

---

2 Aquest, però, no és el cas d'Ausiàs March, que manté la versificació rimada en gairebé tota la seua producció, llevat dels 224 versos del seu *Cant espiritual*.

De fet, amb l'ús del sonet en aquests tres poemaris, Estellés assoleix diversos objectius: *a*) amb un hipergènere de text tan prototípic com el sonet i fonamental en el conjunt de la poesia europea –amb variacions formals en diverses llengües–<sup>3</sup> s'inclou en una tradició literària europea; *b*) amb l'ús d'un motle poemàtic tan clàssic com el sonet per a tractar temes tan inesperadament quotidians i de vegades escatològics com els tractats en aquests poemaris, s'estableix una relació de contrast subversiu; i *c*) amb el manteniment de la forma sonet en els tres poemaris (*El gran foc dels garbons*, *Pedres de foc* i *Darrers poemes de la cordovesa*) acompanyat de la coincidència temàtica, s'estableix una relació coherent i continuada.

## 2.2. Presència de gèneres de text al·lògens respecte de la poesia

A continuació, s'estudiarà el manlleu de motles genèrics diversos en la poesia d'Estellés. Hi són nombrosos els casos en què apareixen explícites en el corpus poètic estellesià denominacions metadiscursives del tipus *epitafi* (4 aparicions) *oda* (18 aparicions), *elegia* (21 aparicions), *epístola* (7 aparicions), *cançó* (101 aparicions), ègloga (15 aparicions), i en menor mesura altres motles genèrics lírics com ara *necrològica* (una aparició) o *impromptu* (una aparició). Aquests gèneres o hipergèneres de text apareixen sense massa exhaustivitat formal, més prompte es mostren amb una certa semblança parcial. Es tracta de casos de subversió —o, si més no, d'alteració— de significats amb l'ús d'aquestes etiquetes genèriques. En llegir aquestes etiquetes, el lector se situa automàticament entre dos plans discursius, el del poema present i el del motle solapat, cosa que causa un efecte estilístic peculiar de doble capa semàntica. Aquestes denominacions tenen especial tendència a aparèixer en els títols.

L'ègloga és un subgènere poètic que Estellés utilitza en diverses ocasions, especialment en *El primer llibre de les èglogues*.<sup>4</sup> Es tracta d'un ús subversiu

---

3 La principal variació del metallenguatge que el designa és que el sonet francès i català és decasíl·lab mentre que l'italià i el castellà són hendecasil·labs.

4 A banda d'*El primer llibre de les èglogues* (Andrés Estellés 2015), hi ha altres llocs de la poesia d'Estellés on apareix la denominació *ègloga*: «L'Ègloga mallorquina», en *L'inventari clement* (Andrés Estellés 2015) o en *La nit* (Andrés Estellés 2014), en què apareixen els personatges Salici i Nemorós.



perquè s'hi adopta un referent propi de la poesia *garcilasista*, que formava part de la poesia canònica en la literatura nacionalcatòlica. En l'ús que en fa Estellés, s'hi segueixen alguns dels trets propis del subgènere poètic (els personatges com Salici i Nemorós, el decasíl·lab que en castellà és hendecasíl·lab,<sup>5</sup> un cert dialogisme...). En paraules de Carbó (2009: 209):

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 transformació lúdica- i subvertir-ne críticament els elements i aspectes més característics.

L'objectiu d'aquesta *transformació lúdica* és la reacció contra «un llenguatge victoriós, triomfalista i arcaïtzant, amb unes directrius literàries que tractaven d'entroncar amb temes, recursos i models del segle XVI» (Pérez Montaner *apud* Carbó 2009: 200). A més, *El primer llibre de les èglogues* (Andrés Estellés 2015) té relació amb la conversacionalitat, tal com reflecteix aquest final epifonemàtic «Nemorós, Nemorós! (No m'esgarres les bragues, / que m'han costat vint duros...) Nemorós...».

El poema de *Ciutat a cau d'orella* (Andrés Estellés 2014) «Mort d'Hipòlit i les nits de Fedra» també inclou l'element subversiu. «Respecte als noms Fedra i Hipòlit que hi apareixen, se n'ixen de la tradició onomàstica de les èglogues per a connectar amb la tragèdia clàssica d'Eurípides o, posteriorment, de Racine» (Carbó 2009: 198). Si en *El primer llibre de les èglogues* (2015) Estellés es val d'un subgènere poètic existent de tipus bucòlic per a parlar de relacions del seu present en un context urbà, en *Ciutat a cau d'orella* (Andrés Estellés 2014), es representa un mite grec protagonitzat pels personatges Hipòlit i Fedra. Alesh-

5 En les primeres tres èglogues de les vuit que hi ha en *El primer llibre de les èglogues*, hi utilitza el decasíl·lab. En la resta, hi fa servir l'alexandrí 6+6.

res, s'hi manlleven els noms mitològics i l'essencial de la història per tal de traslladar-la a un present de carrers urbans on Hipòlit condueix una moto dissabte de vesprada. Aquesta maniobra ens recorda el cinema d'autor italià posterior al neorealisme, concretament a la mítica escena de *La dolce vita* de Fellini (1960).

Com passa amb el mite bíblic de Tamar i Ammon en la primera part de *La clau que obri tots els panys* (Andrés Estellés 2014), els fets mitològics no s'expliciten però es deixen entreveure per mitjà dels antropònims utilitzats. Els de *Ciutat a cau d'orella* i *El primer llibre de les èglogues* són, segurament, els primers casos de l'escriptura estellesiana en què s'utilitza una tècnica molt efectista que consisteix a combinar referents grecollatins amb contemporanis per tal d'entremesclar les dues èpoques, tot donant una idea de continuïtat cultural i de pertinença a una tradició literària mediterràniament europea, que el burjassoter recuperará per a poemaris escrits en els seixanta i els setanta.

Per un altre costat, com s'ha esmentat en el punt anterior, el primer poema de *La nit* (Andrés Estellés 2014), que és una *autocitació* d'un fragment del poema «Elegia» de *Ciutat a cau d'orella*, té característiques formals i temàtiques d'oració o de pregària religiosa, com el títol indica, com ara la referència del *jo* enunciatiu a un *tu* que és la Mort amb majúscules. S'observa sobretot en els primers versos: «Ets l'àngel del Senyor, / Mort. / Et rebem de genolls a l'estança». Inclourem aquest hipergènere de text en una de les propostes didàctiques que plantegem al final d'aquest article.

Poema i lletra de cançó són dos hipergèneres literaris concomitants però diferenciats (Conforte i Dolz 2023). Si bé el procés de transposició més comú és de poema a lletra de cançó, en certes ocasions podem trobar el camí invers, com en el segon poema de *La nit* (Andrés Estellés 2014): «Cançó de bressol». En concret, aquest poema d'Estellés segueix l'estructura de «La meua xiqueta és l'ama». <sup>6</sup> Estellés s'hi refereix a la mort tot atribuint-li la forma d'una xiqueta de bolquers, a la qual un *jo* poètic paternal adreça una cançó de bressol, tot apro-

---

<sup>6</sup> <http://www.canpop.org/fitxa.php?id=1238> [Consulta: 8-12-2023]. Aquesta adreça electrònica pertany al projecte Canpop, dedicat a la recuperació del cançoner popular valencià. En el moment de la consulta, hi ha penjades set versions diferents de la cançó popular *La meua xiqueta és l'ama*.

fitant els motius de la popular cançoneta de bressol valenciana. Amb aquest recurs, el poeta connecta amb el saber popular del lector i activa una potent metàfora, sobretot si el lector coneix el motiu autobiogràfic referit: la mort de la seua filla primogènita als pocs mesos de vida. Així, més que no subvertir, es potencia l'efecte del poema cap al dol per una mort prematura.

El fet de referir-se a certs poemes amb la denominació de *cançó* és bastant usual en Estellés. Concretament, en *Taula parada* (2018), tots els poemes apareixen titulats amb la denominació *cançó* seguida d'un complement en forma de sintagma preposicional introduït per *de*, que puntualitza, en cada cas, el perfil temàtic del poema o suposada *cançó*, que en realitat no acaba de ser-ho.<sup>7</sup>

Les denominacions de poemes amb referents del gènere musical són comunes en la poesia d'Estellés. S'hi poden trobar títols de poemes amb noms com ara *vals* (2 aparicions en títols i 24 en total), *simfonia* (2 aparicions), *ballet* (3 aparicions), *albadès* (4 aparicions en total, 3 de les quals en títols), *cobla* (9 aparicions, 1 de les quals en títol), *concert* (3 aparicions, 2 de les quals en títols) i *impromptu* (1 aparició en títol), entre d'altres.<sup>8</sup> Amb aquest tipus de denominacions, Estellés dota la seua poesia d'un sentit de peça musical, per tal com es destaca la musicalitat del poema més que no el seu contingut.

A més, algunes d'aquestes denominacions tenen relació amb la música popular, com ara *albadès*, *cobla* o bé *cançó*. El terme *cançó* apareix 101 vegades en la poesia d'Estellés, una trentena de les quals formant part de paratextos, sobretot de títols. Aquest darrer terme no es refereix, en Estellés, a la tradició culta que naix amb la *cançó* medieval italiana, sinó a les tonades populars de vers fàcil i conegut, connectant directament amb la tradició cultural més po-

7 «Cançó de l'home parat al cantó», «Cançó de la rosa de paper», «Cançó d'allò que més m'estimava», «Cançó del pastoret», «La cançó de les dones», «Cançó de perdona aquell que no duu», «La cançó de la sargantana» i «Cançó de la lluna».

8 «Impromptu a la memòria de Nakim Hismet», dins de *Ram de vent* (Andrés Estellés 2018). Federico García Lorca també inclou sovint elements musicals en els seus paratextos, com es pot comprovar en els poemaris *Poeta en Nueva York* (1987) i *Canciones* (1982).

pular i arrelada, fet que coincideix amb l'oralització popular que traspua gran part de la poesia del burjassoter.<sup>9</sup>

Comentarem ara dos casos destacats de subversió intergenèrica relacionats amb l'antropònim *Vicent*: el poema «Cant de Vicent», de *Llibre de meravelles* (Andrés Estellés 2015), i l'«Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer», de *La nit* (Andrés Estellés 2014). El «Cant de Vicent» es pot entendre com un cant frustrat a la ciutat de València, segons s'observa en els primers versos del poema:

Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València.  
Temies el moment. Confessa-t'ho: temies.  
Temies el moment del teu cant a València.  
La volies cantar sense solemnitat,  
sense Mediterrani, sense grecs ni llatins,  
sense picapedrers i sense obra de moro.  
La volies cantar d'una manera humil,  
amb castedat diríem. Veies el cant: creixia.

Existeixen una sèrie de motles genèrics, tant en vers com en prosa, dedicats a homenatjar una personalitat. Per extensió, i mitjançant la tècnica de la personificació o, més concretament, l'apòstrofe, aquests homenatges solen estar dirigits a una persona, tot i que ací estan dirigits a una ciutat. «Cant de Vicent» aparenta ser un típic homenatge a la ciutat de València, però es converteix en un cant frustrat segons els cànons d'aquest gènere, en què solen abundar les lloances i les exaltacions. Finalment, en el darrer vers, es postposa explícitament l'escriptura d'aquest homenatge després d'haver expressat al llarg del poema la seua incomoditat amb el que s'esperaria veure escrit en un homenatge:

---

<sup>9</sup> Cal tenir en compte que el que ara anomenem *cançó*, heretant la paraula francesa *chanson*, no es refereix a allò que, en poesia lírica medieval, s'anomena *cançó* o *chanson*, cantar de gesta: un format narratiu heretat dels poemes èpics clàssics.

Ah, València, València! Podria dir ben bé:  
Ah, tu, València mea! Perquè evoque la mea València.  
O evoque la València de tots,  
de tots els vius i els morts, de tots els valencians? Deixa-ho anar.  
No et poses solemne. Deixa l'èmfasi. L'èmfasi ens ha perdut  
freqüentment els indígenes. Més avant escriuràs el teu cant a València.

Amb l'«Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer» s'esdevé una cosa semblant. Aquest poema, extensament analitzat per Martínez Revert (1982) i per Carbó (2021) era originàriament un homenatge a Sant Vicent Ferrer, patró dels valencians, per al qual s'havia encomanat a diversos poetes valencians l'escriptura d'un poema de pressuposat to *jocfloralista* o llorentí. Tanmateix, Estellés no es troba còmode amb aquesta manera de dir, tan manierista i aprofitada pel règim franquista, semblantment al que hem comentat més amunt que passava amb l'ègloga.

Amb el títol del poema, Estellés ja el situa sobre el motle de l'epístola, fet que en determinarà l'enunciació, pròpia del gènere epistolar, en la qual el *jo* es dirigeix al *tu* amb una certa confiança i li parla sense disfresses enunciatives com podria ser el *nosaltres* inclusiu, a més d'un cert prosaisme. Tot plegat, el lector es troba davant d'un *tour de force* entre normes implícites dels gèneres discursius, que aprofita per a enriquir el discurs i donar al poema forma i to inesperats.

Si l'ègloga és un motle genèric originari de la literatura clàssica greco-llatina a cavall entre la poesia i el teatre, l'epístola pertany a la prosa de no ficció,<sup>10</sup> concretament a la correspondència postal privada entre dues persones. Aprofitarem ambdós hipergèneres per al disseny de sengles seqüències didàctiques que mostrarem en la part final d'aquest article. A més del poema de *La nit* (Andrés Estellés 2014) suara esmentat, hi ha exemples de poemaris titulats amb la denominació *epístola*, o equivalent, en la poesia d'Estellés com ara *Epístola*

---

10 Tot i que també hi ha epístoles en vers si ens referim al poema líric anomenat epístola. Les *epístoles* d'Horaci, especialment les del llibre *Epistularum Liber Primus*, són un conjunt de cartes en vers en què Horaci discuteix temes morals, filosòfics i literaris a vegades de manera informal. Aquestes obres van establir les bases de l'epístola lírica com a gènere literari i evidentment Estellés en rebé la influència.

*avortada al meu amic Josep Maria Llompart* (Andrés Estellés 2021), *Epístola d'urgència a Miguel Hernández* (Andrés Estellés 1996, vol. III) i *Lletra al pintor valencià Josep Renau* (Andrés Estellés 1996, vol. II).

Dels exemples vists, sobta el fet que la denominació genèrica sol anar acompanyada d'algun element modalitzador o especificador del tipus d'*epístola*. Aquest recurs a la matisació en el títol, recorda l'estil de Joan Fuster, per exemple, en la «Nota -provisional i improvisada- sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés» que precedeix el primer volum de l'Obra Completa (1972). L'estil fusterià es veu clarament en aquest altre títol de poemari estellesià: *Salutació de qui voldria ser optimista i ho és, més o menys, segons es mira* (Andrés Estellés 2022).

Per un altre costat, l'*oda* és un motle genèric d'origen grecollatí, prototípicament escrit en vers i destinat a lloar algú o alguna cosa. El poemari *Primer llibre de les odes* (Andrés Estellés 2017) és un recull de poemes homenatge dedicats a escriptors insignes de la literatura catalana i a artistes plàstics com ara Joan Miró o Antoni Tàpies. En els títols de les seccions de poemes homenatge, s'observa que el tipus d'oda és matisat en cada cas: «Esbarranys d'una oda al prefaci de la primera edició del Diccionari General de la Llengua Catalana de Pompeu Fabra», «Oda mural a Joan Miró», «Oda cerimonial a Misser J. V. Foix», «Oda amb estrambots i notes a Bartomeu Rosselló-Pòrcel des de la seua mort»,<sup>11</sup> «Oda necessària en la mort de Gabriel Ferrater, havent conegut l'elegia de Misser Foix» i «Oda pública a Antoni Tàpies».<sup>12</sup>

El poemari *Epitafis* (Andrés Estellés 2016) està compost per peces molt breus i de to sentenciós, quasi aforístic. És curiós com el poeta adopta aquest motle genèric fúnebre per a referir les peces breus d'un poemari, tria que coincideix amb la predilecció de Vicent Andrés Estellés per temes mortuoris, però

---

11 Aquest poema del *Primer llibre de les odes* (Andrés Estellés 2017) conté una interessant reflexió metadiscursiva sobre la influència literària i la genuïnitat. El jo poètic s'autoidentifica amb Bartomeu Rosselló-Pòrcel i acaba el poema amb el següent vers, en què influència i mort són conceptes coincidents: «M'han enterrat en un nínxol d'Espriu!».

12 Per a ampliar sobre l'ús estilístic i l'anàlisi ecdòtica de l'oda en la poesia d'Estellés, cal consultar Carbó (2022).

també amb el tractament satíric del tema fúnebre, generat per contrast amb el sexe, com és el cas del primer poema:

t'havies mort de gust moltíssimes vegades després sempre  
tornaves a morir-te de gust  
ara insensata t'has mort en caure per l'escala

I també del 13é, entre d'altres:<sup>13</sup>

mai no podràs saber qui viu al nínxol de dalt aguaitaràs  
en va un coit al nínxol del costat  
la mort té ben poques amenitats

Totes aquestes referències intergenèriques en la poesia estellesiana no deixen de ser temptejos que travessen les fronteres expressives entre el dir poètic i la resta de gèneres d'escriptura. Dit d'una altra manera, es tracta de recursos per a transvestir la poesia perquè sembla el que no és i despertar així l'atenció del lector mitjançant l'efecte sorpresa. És el cas del poemari *Ora marítima* (Andrés Estellés 2018), subtítulat «Epistolaris privats i notes disperses de Rufus Fest Avié». Amb aquest aclariment, es crea una ficció segons la qual els poemes que continuen es podrien llegir com a pensaments personals i referències autobiogràfiques del poeta romà, tot solapant alhora diferents temps i espais discursius per a generar un efecte estètic peculiar.

També solapant el temps contemporani amb la Roma clàssica, en *Exili d'Ovidi* (2019) Estellés organitza els poemes i les seccions com si es tractara d'un llibre en prosa: «Pròleg», «Els homenatges anònims», «El relat», «Llibre primer», «Llibre segon», «Llibre tercer», «Llibre quart», «Cants de mort», «Llibre cinquè», «Fragments», «Llibre sisé», «Diàlegs amb el seu membre», «Llibre seté» i «Pòntiques». S'observa, doncs, l'intent d'encabir en un poemari relativament breu tota l'estructura clàssica d'un llibre més extens, normalment en prosa,

---

13 La mescla dels tons sentenciós, col·loquial i humorístic d'aquests epitafis s'assembla a *El gran foc dels garbons* (Andrés Estellés 2016).

i amb denominacions paratextuals de ressonàncies llatines. De fet, Estellés triarà justament l'organització per llibres en el *Mural del País Valencià* (1996).

Un punt interessant relacionat amb aquests usos de denominacions de motles genèrics no necessàriament poètics és l'ús d'etiquetes metadiscursives que fan al·lusió a parts d'un text més ampli: *pròleg*, *epíleg* o *capítol*, posem per cas, que apareixen majoritàriament en els títols de poema. En la poesia d'Estellés, hem comptabilitzat 169 aparicions de la paraula *llibre*, 15 de *pròleg*, 4 d'*epíleg* i 5 de *capítol*.

En darrer lloc, destaquem el cas del poemari *Boix, Heras i Armengol* (Andrés Estellés 2018), escrit directament en prosa poètica. De fet, els textos d'aquest poemari es consideren poesia pel cotext d'edició, segons el qual el lector està llegint poesia d'Estellés, però no per la seua forma ni contingut. En paraules d'Oviedo per a l'*Obra Completa Revisada* (2018):

Es tracta d'un recull de prosa poètica, amb rimes i fragments que contenen versos llargs i amb absència de puntuació. [...] Tant la llibertat de la forma com la condició narrativa dels textos es vincula al llenguatge plàstic dels tres artistes, que també cercaven una nova manera de representar la realitat [...] proposaven un nou realisme amb un llenguatge propi.

Al llarg d'aquest epígraf, hem anat observant que l'ús estellesià dels noms de motles genèrics en títols té dos nivells de subversió, un de superficial i un altre de radical. En casos com els de *cançó*, el nivell de subversió seria lleu i es justificaria perquè el poema comparteix amb el gènere en qüestió algun tret o bé perquè el poeta vol que el lector interprete el poema en un determinat registre (popular, solemne, etc.). En canvi, en certs casos com el d'ègloga en *El primer llibre de les èglogues* (Andrés Estellés 2015), la subversió és radical en el sentit que la denominació genèrica forma part de la crítica a un determinat *statu quo* que fomenta un tipus de literatura en detriment d'altres.

Fins ací, s'ha oferit una mostra de com Estellés experimenta amb els límits i les funcions del gènere poesia, especialment a través dels títols, més enllà



dels paràmetres pel que fa al poema. Ara hi esbossarem una comparació entre macrogèneres literaris cultivats pel poeta.

### 3. Comparació entre gèneres secundaris

Si en l'epígraf anterior s'han analitzat les aparicions, especialment en els títols, de mots que inclouen una referència a altres gèneres o motlès textuals (com ara *oda*, *epístola*, *esborryany* i *nota*, entre d'altres) i quina funció tenen aquests usos; tot seguit, s'ofereix una revisió dels estudis sobre els altres gèneres literaris que Estellés cultivà.

#### 3.1. Poesia i teatre

Estellés confessa que el que primer va escriure va ser teatre, encara durant la Guerra Civil espanyola. Així doncs, la vocació teatral li és ben antiga. Rosselló i Soler afirmen que:

És ben poc el que es coneix d'aquesta vocació primerenca, ja que només han arribat a domini públic els volums *Oratori del nostre temps* (1978) i, molt més recentment, *Dos drames i una farsa* (2002). Tots dos apleguen textos escrits amb posterioritat, vinculats directament al context de la dictadura franquista. (2013: 314)

Vellón parla de la teatralitat que impregna el dir poètic estellesià, més enllà de les seues produccions pròpiament catalogades com a teatrals:

Deixant de banda les seues peces més eminentment teatrals, per la seua disposició com a textos dialogats, com és el cas de les èglogues i dels *oratoris*, la majoria dels estudiosos de la seua obra coincideixen a assenyalar una vocació escènica, una latència teatral, tot i que quasi mai s'explica, a continuació, què significa exactament aquest component. (Vellón 2003: 12-13)

Amb el pretext del darrer poema de *El gran foc dels garbons* (Andrés Estellés 2016) com a peça susceptible de ser duta al teatre, Vellón destaca:

[...] el valor performatiu dels textos [estellesians], de tal manera que en nombroses ocasions el poema esdevé una anotació inicial (pràcticament una acotació) que indica no només les accions i moviments [...], sinó també la presència significativa dels objectes que, aleshores, esdevenen signes escènics que complementen la resta de codis teatrals. (2003: 23)

Quant a aquests *signes escènics*, és interessant comprovar que certs objectes clau de la poesia estellesiana han format part dels escenaris de diverses dramatitzacions sobre el poeta. D'una banda, hi ha la representació del lloc on el poeta escriu, simbolitzat per una tauleta menuda amb papers desordenats damunt, una lampareta de llum tènue i unes ulleres. Un altre objecte estellesià dut al teatre és el pimentó torrat, protagonista del primer poema d'*Horacianes* (Andrés Estellés 2017). En tercer lloc, hi ha la figura femenina i seductora, que ha aparegut en dues representacions teatrals sobre Estellés,<sup>14</sup> en forma d'una jove ballarina que acompanya l'espectacle i que balla sobre la música de la guitarra.

Pel que fa als trets concrets que atribueixen aquest deix teatral a la poesia d'Estellés, d'una banda hi ha els personatges que apareixen en *El gran foc dels garbons* (l'orb, l'apotecari, la Cordovesa i l'enterramorts; Andrés Estellés 2016), que han estat relacionats amb els personatges del teatre de l'absurd, de Samuel Beckett (Vellón 2003: 13). La teatralitat té molta relació amb la conversacionalitat, que no resideix només en les interjeccions, sinó sobretot en el diàleg.

Altres característiques de la poesia estellesiana que l'apropen a la teatralitat, a més de la col·loquialitat, són la narrativitat d'alguns dels seus poemes, la manera de concebre els espais com a escenaris on transcorren accions entre

---

14 La tauleta d'escriure amb els papers, la lampadeta i les ulleres apareix en *Poseu-me les ulleres* (2010). El pimentó torrat ha aparegut en nombroses representacions teatrals menors sovint destinades als infants i en produccions audiovisuals com ara *Estellés pels cinc sentits* (2013) i *Cos mortal* (2009). La ballarina ha format part de les representacions teatrals *La carn invicta* (1997) i *Poseu-me les ulleres* (2010).

persones -per exemple un carrer de València, una habitació de la casa des de la qual s'escriu, una sala en què es vetla el difunt, etc. A més, cal tenir en compte la corporalitat del vers estellesià, en què les parts del cos són ben presents, abunden les metàfores de personificació i el *jo* poètic és intens i proper a l'enunciació. En paraules de Vellón, la teatralitat del vers estellesià resideix en:

[la] vivència de la corporalitat com a índex metonímic de percepcions humanes i socials d'abast temporal; la diversitat lingüística com a inici de batec existencial; les narracions d'històries en què es veuen implicats l'oient-lector i la col·lectivitat; la presentació de personatges que responen al desig d'afirmació d'un *deus ex machina* més o menys ocult, etc. (Vellón 2003: 15)

Alhora, s'ha destacat la tendència d'Estellés a referir els elements de la realitat de manera metonímica (Salvador 2000: 69), mecanisme que aplica amb especial obsessió al cos femení. Vellón ha posat en relació justament aquesta tendència amb la teatralitat: «la presència de les parts anatòmiques actua com a metonímia d'una globalitat semàntica, de manera semblant a la capacitat evocativa del físic actoral» (2003: 30).

En concret, la teatralitat del *Coral romput* ha estat explotada per Ovidi Montllor i també s'ha materialitzat en l'obra teatral homònima de Joan Oller (2008). Ovidi Montllor és artífex d'una sèrie de musicacions de poemes de Vicent Andrés Estellés que han arribat a ser més famoses que els poemes en qüestió i que han contribuït notablement a la popularització de la poesia estellesiana, tal com estudia en profunditat Bosch (2021). Entre les musicacions d'Ovidi Montllor acompanyat a la guitarra per Toti Soler, en destaquen dues: la recitació del darrer poema de l'*Hotel París* i la del *Coral romput* (ambdós poemaris ubicats en Andrés Estellés 2014).

Si la notorietat d'aquestes recitacions musicades no haguera estat possible sense Ovidi Montllor, tampoc no haurien existit sense la teatralitat intrínseca de les obres, que no van ser escrites per a ser dramatitzades i la teatralitat de les quals no resideix en el diàleg, sinó en el monòleg perfectament articulat

gràcies a un vers lliure però que aconsegueix mantenir la gravetat i el *tempo* enunciatiu. És per això que es pot afirmar que l'obra teatral *Coral romput* de Joan Oller (2008) no és una posada en escena del poema d'Estellés, sinó de la cèlebre musicació que en feren Ovidi Montllor i Toti Soler.

Un altre exemple de la teatralitat intrínseca de bona part de la poesia del burjassoter és el poema «Prec» de *La nit* (Andrés Estellés 2014) que, a mode de subversió de l'hipergènere de text religiós pregària, podria posar-se perfectament en boca del cor que acompanyava el teatre grec i que recitava certes parts de l'obra, tot acompanyant la veu dels actors principals, com una veu col·lectiva i latent que es feia ressò dels esdeveniments que anaven succeint al llarg de la història dramatitzada. Es pot consultar aquest poema més avant, en el quadre 1.

Per tant, la teatralitat estellesiana té dues dimensions. D'una banda, hi ha la teatralitat intrínseca del dir poètic estellesià, estudiada per Vellón (2003: 11-43). D'altra banda, hi ha les obres que Estellés escriu expressament com a teatre, de les quals se'n conserven només dues: *Oratori del nostre temps* (1978) i *Dos trames i una farsa* (2002). La primera inclou tres oratoris o monòlegs dramatitzables; dos dedicats a personatges representatius de la realitat internacional contemporània d'Estellés i propera a ell gràcies al seu ofici de periodista: Marilyn Monroe i Víctor Jara; i un dedicat al pintor xativí, naturalista d'arrel tenebrista, Josep Ribera.<sup>15</sup> Malauradament, no s'ha conservat la breu obra teatral que Estellés afirma que va escriure durant la Guerra Civil i que contava que va proposar a uns milicians republicans que la representaren.

### 3.2. Poesia i prosa

En la poesia d'Estellés, els fets autobiogràfics hi apareixen seguit seguit. Hi ha episodis autobiogràfics dolorosos com la mort de la filla menuda, que queda reflectida en poemaris escrits en els anys cinquanta com ara *La nit* (Andrés Estellés 1956) i *Primera soledad* (Andrés Estellés 1988). Són icònics també

---

15 També es podria considerar, en aquest segon vessant, *El primer llibre de les èglogues* (Andrés Estellés 2015).

els episodis memorialístics que apareixen en *La clau que obri tots els panys* (Andrés Estellés 2014) i que recullen records d'infantesa que desvetlen algunes de les dèries més profundes del poeta, com ara el respecte pels grills inculcat per son pare, o bé els records de postguerra pels carrers de València durant els primers anys de festeig amb Isabel, que queden plasmats en poemaris com ara *Llibre de meravelles* (Andrés Estellés 2015). Tot això es podria concebre com una influència del memorialisme en la poesia d'Estellés, especialment per la manera prosaica d'expressar aquests fets autobiogràfics.

Com va recollir Joan Fuster en el pròleg del primer volum de l'Obra Completa (1972: 17-36), Josep Pla va titlar la poesia d'Estellés de prosaica (1979: 174-183) en sentit negatiu, malgrat que justament el fet d'escriure una poesia empeltada de característiques intergenèriques com ara el vers lliure, és el que aporta originalitat al vers estellesià. L'any 2013 es van publicar tres llibres de memòries escrits per Estellés en un sol volum: *Animal de records* (2013), que conté *Quadern de Bonaire* (1985), *Tractat de les maduixes* (1985) i *La parra boja* (1988). A banda d'aquests tres, existeix un altre volum d'Estellés que podria considerar-se, en un sentit molt ampli, prosa de memòries. Es tracta d'*El forn del Sol* (1986).

A banda dels abundants personatges i records autobiogràfics que apareixen en els versos d'Estellés, sovint dits d'una manera planera i explícita que fa pensar en el memorialisme, hi ha una altra característica compartida amb l'assagisme: la reflexió metadiscursiva. La reflexió sobre el fet d'escriure en poesia tindrà un valor estilístic més gran que en altres gèneres com la prosa memorialística, en què la metadiscursivitat no seria cap troballa fora de l'esperable perquè n'és un tret prototípic.

Referent a la prosa periodística, hi ha una sèrie d'empremtes que són possibles de resseguir en la poesia d'Estellés, tal com ha fet Adolf Piquer, destacant que la mirada estellesiana sobre la realitat s'apropa a la mirada del cronista (2004), òbviament condicionat per la seua professió. L'ofici també el condiciona a l'hora d'introduir referents que pertanyen a l'univers mediàtic de la seua època. Se'n poden trobar diversos exemples en *La clau que obri tots els panys* (Andrés Estellés 2014) com ara les notícies sobre l'assassinat de Wilma Montesi,

o bé la mort de l'actriu americana Norma Talmadge. Més encara, aquesta influència de la política internacional i de les celebritats nord-americanes l'influeix alhora pel que fa a l'escriptura teatral dels tres oratoris que formen l'*Oratori del nostre temps*. Les notícies dels EUA, i del cinema en general, arriben a Estellés en el seu dia a dia a la redacció de Las Provincias.

A més, com a conseqüència del seu ofici de periodista, viatjarà a diverses ciutats d'Europa. Aquests viatges inspiren poemes i poemaris. És el cas de Cannes, on Estellés viatja per assistir al festival de cinema, viatge que motivarà referències tant a Cannes, com a Antibes i a altres ciutats del sud de França que apareixen en el poemari *Elegies europees* (Andrés Estellés 2021). Anteriorment, l'any 1953, un viatge a Tarragona amb motiu del trasllat de les restes de Jaume I al monestir de Poblet és el que inspira una part de *Ciutat a cau d'orella* (Andrés Estellés 2024). Fins i tot, el seu primer contacte amb personalitats valencianistes és de la mà del periodisme, ja que Estellés coneix a Manuel Sanchis Guarner durant la presentació del Diccionari català-valencià-balear a l'Ajuntament de València l'any 1951, i és en aquest esdeveniment en què se li planteja per part d'aquests intel·lectuals valencians l'opció d'escriure en la seua llengua materna:

El conreu literari de la llengua catalana, però, fou decidit amb major claredat des de la fi del 1951 i es confirmà al llarg del 1952. Hi fou determinant la coneixença que feu de Manuel Sanchis Guarner i de Francesc de Borja Moll, durant el desembre de 1951, a l'acte de presentació, a l'Ajuntament de València, de l'exposició del DCVB, on el jove escriptor de Burjassot assistí. Tots dos, Moll i Sanchis, l'animaren a l'ús literari de la seua llengua. (Carbó 2009: 33)

En resum, podríem dir que l'uropeïtat estellesiana i la seua coneixença del món anglosaxó prové sobretot de l'ofici de periodista, encara que Europa és per a ell també l'antiga Europa dels clàssics grecollatins, als quals accedeix mitjançant la lectura. En gran part gràcies a l'ofici de periodista, Estellés escriu poesia des de la internacionalitat, però adquirint el seu sentit local i concret dins de la globalitat mundial.

L'escriptura poètica estellesiana és una escriptura de frontera. En aquest sentit, hi ha un subgènere periodístic cultivat per Estellés que es troba a mig camí entre la poesia i el periodisme, en un lloc que podríem anomenar *poesia periodística*. Si abans s'ha vist que el poemari *Boix, Heras i Armengol* (Andrés Estellés 2018), format per diverses mostres de prosa poètica, era considerat poesia en part pel seu cotext d'aparició, el cas de la secció *Bon dia*, escrita per Estellés sota el pseudònim de Roc. Estellés practica la poesia seriosa però també la sàtira breu en forma de vers en el marc del periodisme, i justament això serien els versets de la secció *Bon dia*.

Com a periodista, Estellés va cultivar des de gèneres informatius fins a opinió, i ho va fer quasi sempre en espanyol:

Com a periodista, gairebé ho va escriure tot en castellà, llevat d'uns versets satírics en les seccions *Bon dia* i *El món per un forat*, que van començar a publicar-se l'any 1959, i de tres seccions d'opinió en prosa, que es van publicar de 1973 fins 1976: *Lletres de batalla*, *Els dies que fan camí* i *El racó de cada dia*. (Casanova i Mansanet 2013: 52-54)

A banda de les tres seccions d'opinió i dels versets satírics, durant els quaranta anys en què va treballar en Las Provincias, Estellés va escriure nombroses cròniques sobre cinema i notícies al voltant de temes ben diversos. Alguns articles d'opinió sobre literatura es troben recollits en *El forn del Sol* (1983), situat a mig camí entre el memorialisme i el periodisme, sota els paràmetres de l'assagisme.

En darrer lloc, esmentarem només la prosa estellesiana de ficció. Aquest és, segurament, el gènere menys cultivat per Estellés. Només n'hem localitzat dos volums. Curiosament, un pertany al subgènere de la narrativa infantil, *Aventura d'un dia de mercat* (1987), mentre que l'altre, *El coixinet* (1987), es podria considerar un conte eròtic. Talment com ha passat amb la prosa memorialística, aquests relats de ficció són d'escriptura tardana.

De fet, aquestes maneres tan dispars d'observar la realitat, la infantil i l'eròtica, es veuen reflectides també en moments puntuals de l'obra poètica de

l'autor, tot i que sovint no apareixen catalogades, ni de literatura infantil i juvenil (LIJ), ni de literatura eròtica, problemàtica que caldria començar a plantejar-se de cara a la modelització didàctica de l'obra d'Estellés. Per exemple, el poemari *Cant de Vicent* es narra des de la perspectiva d'un infant, mentre que *Horacianes* o el *Gran foc dels garbons* contenen alguns poemes que es podrien considerar sexualment massa explícits des de la perspectiva de la LIJ. Amb les informacions i valoracions oferides fins ací, preteníem constatar la porositat extrema de la poesia d'Estellés, que n'és una de les característiques estilístiques més notòries. A partir de l'estudi pragmaestilístic ofert fins ací, passem ara al plantejament didàctic.

#### 4. Seqüència didàctica per a escriure un poema que introduezca subversió de gènere de text

En aquest epígraf, presentem dos esbossos de seqüència didàctica (SD) en què s'aprofita la riquesa intergenèrica de la poesia d'Estellés per al treball simultani de la competència pragmàtica, lingüística i sociolingüística (Consell d'Europa 2001). Parlem de *competència pragmàtica* perquè treballem la consciència sobre les estructures prototípiques dels textos i sobre la seua historicitat (Coseriu 1979); de *competència lingüística* perquè els alumnes hauran d'elaborar un poema al final en sengles propostes didàctiques i es treballarà també la revisió, la co-correcció i la reescriptura (Dolz 2009). També s'inclou la *competència sociolingüística*, ja que en ambdues SD es treballa amb textos significatius del cànon literari, tant català com universal, i s'exercita la consciència sobre el diàleg entre els textos literaris al llarg de la història (Bakhtin 2002). En aquest cas, no ens referim a la *intertextualitat*, sinó a la *intertextualització*, és a dir, als ecos d'altres gèneres de text en els poemaris d'Estellés. En paraules de Miranda (2010: 172):

Numa definição sumária, pode dizer-se que a *intertextualização* constitui um processo de produção textual em que se põem em relação de co-presença traços ou parâmetros de textualização associados a gêneros diferentes. Esta definição permite justificar a escolha terminológica realizada:



chama-se *intertextualização* ao processo que se baseia na interação entre diversas formas de *textualização* no interior de um mesmo texto.

A més a més, des de la perspectiva sociolingüística, el treball de la poesia d'un autor valencià en paral·lel amb altres grans obres de la literatura universal contribueix a situar la literatura catalana contemporània, i en concret la valenciana, en la primera línia de diàleg entre les grans veus literàries universals, remarcant que Estellés s'expressa des de la *glocalitat* (Robertson 1995).

#### 4.1. Seqüència didàctica a partir de tres macrogèneres de text al·lògens

Aquesta proposta està pensada per a la matèria de Llengua i Literatura a partir de segon cicle de l'ESO. Comptaríem amb tres fases principals que tot seguit descrivim. En la fase 1, recordarem les característiques prototípiques d'un poema (versos, estrofes, mètrica, rima). L'activitat es basarà en una discussió en veu alta a partir d'exemples de poemes prototípics. En la fase 2, repassarem les característiques de la carta a un amic (de formalitat baixa i nivell alt d'intimitat), de l'oració i de la crònica. Explorem poemes de Vicent Andrés Estellés influïts per altres gèneres de text (vegeu el quadre 1). L'objectiu serà examinar com tres macrogèneres de text al·lògens (carta, oració religiosa i crònica periòdica) influeixen en la poesia estellesiana. N'explicarem les característiques prototípiques dels tres.

Una *carta* és una forma de comunicació escrita tradicionalment utilitzada per a intercanviar missatges entre dues parts. Típicament comença amb una salutació, desenvolupa un tema en cos de la carta i conclou amb un comiat i la signatura. La seua naturalesa pot variar de personal i íntima a professional i formal. En aquest cas, ens centrem en la carta entre dos persones properes, que es fan confidències. S'hi treballarà l'escriptura des del *jo* cap al *tu*, la salutació inicial, les estructures d'expressió del desig i els temps en passat per a expressar records compartits.

L'*oració* és una expressió de comunicació espiritual que es pot practicar tant individualment com en grup. Pot seguir una estructura predefinida, com les oracions litúrgiques, o ser una expressió lliure de pensaments i de sentiments

personals. Pot tindre intenció de lloança, de petició d'ajuda o de perdó, d'agraïment per les benediccions rebudes o de cerca de guiatge en moments difícils. Es tractaran les següents estructures lingüístiques: la interjecció i l'arquitectura de seqüències textuais instructives com ara l'imperatiu.

La *crònica* és un relat detallat d'esdeveniments actuals que combina la narració factual amb elements descriptius i narratius. És més personal i reflexiva que altres formes de periodisme i sovint incorpora la perspectiva i l'estil de l'autor. La crònica ofereix context i profunditat als esdeveniments, permetent als lectors comprendre millor les històries i les persones darrere de les notícies, amb l'intent de capturar l'essència i les implicacions dels fets relatats. S'oferiran als alumnes estructures pròpies de les seqüències textuais descriptiva i narrativa (Adam 1992): adjectivació, estructures verbals en passat, organitzadors textuais, entre d'altres. S'analitzaran els tres poemes d'Estellés influïts per aquests tres gèneres respectivament (consultar el quadre 1).

En la fase 3, els alumnes elaboraran un poema amb característiques híbrides escollint un dels tres gèneres treballats prèviament. Així doncs, hauran d'escriure un poema inspirat en una carta, una oració o una crònica.

#### 4.2. Seqüència didàctica a partir de tres macrogèneres de text endògens

Aquesta segona SD encaixa bé amb l'assignatura de Literatura Universal. Com passava en la primera SD, en la fase 1 revisarem les característiques prototípiques d'un poema (versos, estrofes, mètrica, rima). Durem a terme una discussió en veu alta amb el grup classe mostrant exemples de poemes prototípics. Entre tots, farem una pluja d'idees sobre possibles subgèneres poètics.

En la fase 2, estudiarem tres subgèneres poètics a partir d'exemples significatius extrets del corpus poètic estellesià acarats amb models més antics. L'objectiu és explorar tres subgèneres poètics: l'oda, l'ègloga i el haiku. Per tant, es durà a terme una anàlisi comparativa d'odes, d'èglogues i de haikus des de l'antiguitat fins a Estellés fent servir els textos que es mostren en el quadre 2, és a dir, una oda d'Horaci, una de Neruda i una d'Estellés, una ègloga de Virgili, una de Garcilaso i una d'Estellés i un haiku de Matsuo Bashō, un de Rilke i un d'Estellés.

Carta	Oració	Crònica
<i>Epístola avortada al meu amic Josep Maria Llompart</i> (Andrés Estellés 2021)	<i>La nit</i> (Andrés Estellés 2014)	<i>Llibre de meravelles</i> (Andrés Estellés 2015) «CRÒNICA ESPECIAL», <i>Llibre de Meravelles</i> <i>Ço que en passat enbolt e confús era.</i> AUSIÀS MARCH
[... ometem la part inicial, que és una descripció en tercera persona que s'allunya massa de la prototipicitat del gènere de text cançó]	Mort, Mort. Germana aclaridora. Mort, Mort. Definitiva aclaridora. Mort, Mort. Total aclaridora.	La mort de Manoleta en els fulls del diari, mentre a Benimaclet jo t'estava esperant. O les execucions en un pati de Nuremberg, mentre et veia passar pel carrer de les Barques. Un amor en un temps, quin temps, oh quin amor!
Llompart, amic, t'escric. Deixa'm que et diga amic.	Mort, Mort. Ventada aclaridora. Mort, Mort.	Un amor inserit per a sempre en la història. El «Monestir de Santa Clara» creixia en l'aire. El Tyris ple de gent, la pudor de la gent.
On va, què fa, on està el nostre amic Bauçà?	Muntanya aclaridora. Mort, Mort. Nuesa aclaridora.	Les parelles eixien, duïen les galtes roges. Les mares no sabien què fer per a sopar. Els pares escoltaven ràdios estrangeres.
M'agradaria viure a Palma, viure, escriure.	Mort, Mort. Suprema aclaridora. Mort, Mort.	I tots pensaven que era cosa de quatre dies. O de quatre setmanes a més posar, qui sap. Els fills feien l'amor en el buc de l'escala.
Una necessitat o elementalitat.	Ama i senyora. Mort, Mort. Ama i senyora.	El pare raonava amb la mare a la cuina. Envellia la mare sobre els perols absurds, blanquejaven les grenyes damunt l'os del seu front.
Retorne, i salve, a l'illa, allò que més perilla	Mort, Mort. Ama i senyora. Amén.	Cosa de quatre dies o de quatre setmanes. I passaven els dies, les setmanes, els anys. I la marxa de Mao pel continent de Xina.
en mi: la real gana, l'animal gana humana.	Amén. Amén.	Després vingué Corea. Després vingué el Vietnam. El pare es va morir, es va morir la mare. La filla es va casar amb un altre, anys després. Algunes voltes troba aquell primer amant. Cosa de quatre dies o de quatre setmanes. Com si entre ells no hi hagués hagut la intimitat en el buc de l'escala, raonen dels seus fills. «El meu va a l'Institut». «La meua té pallola». Han guanyat una trista, bruta civilitat. Dempeus en el carrer, raonen quan es troben. I cadascú segueix després el seu camí. Oh l'amor inserit, quina cosa, en la història!

Quadre 1. Selecció de poemes per a la primera SD.

Una *oda* és un tipus de poema líric que sovint celebra un individu, un esdeveniment o una idea, caracteritzat per un to elevat i reverencial. Sol estar estructurada en estrofes, rimes i mètrica específica, com en les odes pindàriques, horacianes o anacreòntiques. S'hi utilitza un llenguatge ric i una imatgeria poètica plena de figures retòriques com ara metàfores o al·legories. Encara que majoritàriament solemnes, el to d'una oda pot variar des de l'alegria fins a la ironia.

Una *ègloga* és un poema líric que pertany al gènere de la poesia pastoral, caracteritzat per la idealització de la vida rural i els paisatges naturals. Sovint estructurat com a diàleg o monòleg, presenta converses o reflexions de pastors i d'altres personatges rurals. Les èglogues exploren temes com l'amor, la naturalesa i la simplicitat de la vida al camp. Aquest gènere poètic, amb arrels grecollatines, simbolitza sovint una fuga del món urbà a un entorn rural idíl·lic i pacífic.

En darrer lloc, un *haiku* és una forma de poesia japonesa breu i concentrada, generalment estructurada en tres línies amb un patró sil·làbic de 5-7-5. Tradicionalment enfocat en la natura i en les estacions, el haiku captura moments efímers i contemplacions profundes amb claredat. El haiku sovint inclou un *kireji* o paraula de tall que aporta un gir sorprenent o reflexiu, i un *kigo* o element que serveix per a evocar una estació de l'any específica («flor de cirerer» o «fulles caigudes», etc.). El haiku és valorat per la seva capacitat d'expressar emocions amb una economia de paraules extrema.<sup>16</sup>

En la fase 3, els alumnes hauran de crear un poema amb característiques d'un dels subgèneres estudiats. Podrien triar-hi entre escriure una oda (lloança a una persona), una ègloga (tradició rural o metàfora de la vida escolar), o un haiku (contemplació de la natura).

---

16 El haiku arriba a Europa a principis del s. xx en el marc del corrent japonista i és un subgènere poètic especialment explotat didàcticament arreu del món. Al Brasil, per exemple, s'està treballant amb el *poetrix*, que és l'adaptació brasilera del haiku, introduït al Brasil l'any 1919 per Afranio Peixoto, per a la seua aplicació productiva a l'aula de llengües (Cobucci, Dolz i da Silva 2023).

<p><b>Oda d'Horaci (65 aC-8 aC)</b></p> <p><i>Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi finem di dederint, Latioque, nec Babylonios templaris numeros. ut melius, quicquid erit, pati. seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare Tyrrhenum. Sapias, vina liques et spatio brevi spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.</i></p> <p>I la traducció:</p> <p>No pretingues saber, ja que no és permés, el fi que a tu i a mi, Latio, ens han assignat els déus, ni consultes els números Babilònics. Millor serà acceptar el que vinga, ja siguem molts els hiverns que Júpiter et concedesca, o siga aquest l'últim, el que ara fa que el mar Tirre es trenque contra els esculls oposats. Sigues prudent, filtra el vi i adapta a l'espai breu de la teua vida una esperança llarga. Mentre parlem, fugi el temps envejós. Viu el dia. Captura'l. No confies en l'incert demà.</p>	<p><b>«Oda a las cosas», de Pablo Neruda (1904-1973)</b></p> <p>AMO las cosas loca, locamente. Me gustan las tenazas, las tijeras, adoro las tazas, las argollas, las soperas, sin hablar, por supuesto, del sombrero.</p> <p>Amo todas las cosas, no solo las supremas, sino las infinitamente chicas, el dedal, las espuelas, los platos, los floreros.</p>	<p><b>«Oda a Barcelona» d'Estellés</b></p> <p><i>Manual del malalt perfecte</i> (Andrés Estellés 2021)</p> <p>ODA A BARCELONA</p> <p>Oh Barcelona, molt t'estime carrer a carrer, plaça a plaça. A les meues nits de malalt estés al llit et recórrec insomne, camine sobre l'empedrat amb la passera insegura, vacil tant. Llegesc inscripcions a les cantonades, truque a unes portes que se'm desfan i es tornen munts de cendra. Veig la noieta que ha baixat a comprar la llet. Les dones duen les cistelles carregades de bledes, apis, pa de pagès. T'estime molt, t'estime dolorosament, cutat, l'olor de boirina, el vent de la mar, la humitat, façanes fumades, bragues als balcons del Fossar de les Moreres, el rei de ferros, de llauces, Santa Maria del Mar, jo he guardat fusta al moll, Salvat-Papasseit.</p>
---	---	---

<p><b>Ègloga de Virgili (70 aC-19 aC)</b></p> <p>Conversa entre dos pastors, en «Bucòliques»</p> <p><i>Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi sivestrem tenui Musam meditaris avena; nos patriae fmes et dulcia linquimus arva. Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra formosam reconare doces Amaryllida sitas.</i></p> <p>I la traducció:</p> <p>Títire, tu que descansas sota la coberta d'una faga estesa, medites en la Musa salvatge amb una fina avena; nosaltres deixem els límits de la pàtria i els dolços camps. Títire, lent a l'ombra, ens ensenyes a fer ressonar la bella Amàrillida pels boscos.</p>	<p><b>Ègloga I de Garcilaso de la Vega (1501-1536)</b></p> <p>Conversa entre Salici i Nemorós</p> <p>El dulce lamentar de dos pastores, Salicio juntamente y Nemoroso, he de cantar, sus quejas imitando; cuyas ovejas al cantar sabroso estaban muy atentas, los amores, de pacer olvidadas, escuchando.</p> <p>Tú, que ganaste obrando un nombre en todo el mundo y un grado sin segundo, agora estés atento sólo y dado al ínclito gobierno del estado albano, agora vuelto a la otra parte, resplandeciente, armado, representando en tierra el fiero Marte</p>	<p><b>Ègloga I d'Estellés</b></p> <p><i>El primer llibre de les èglogues</i> (Andrés Estellés 2015)</p> <p>Vora el riu de la tarda, a la ribera tranquil·la de la tarda d'aquell juny, les aigües clares de la brisa oïen el dolç plànyer de dues mecanògrafes, els cossos ajaguts sobre l'estora. Serralades de màquines d'escriure, cims de fixers metàl·lics, margarides posades en un vas sota la Verge del Roser, candidíssimes cadires, sensibílissims folis i quartilles: he de cantar, comptant amb vostres ecos, el plànyer de les tendres mecanògrafes escampades i en dol sobre l'estora i els peus banyant-se en l'aigua del crepuscle.</p>
--	---	---

<p><b>Haiku de Matsuo Bashō (1644-1694)</b></p> <p>古池や蛙飛び込む水の音 (furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto)</p> <p>Que es tradueix com:</p> <p>L'antic estany Una granota salta El so de l'aigua.</p>	<p><b>Haiku de Rainer Maria Rilke (1875-1926)</b></p> <p><i>Allein, du hobst Rose, erschaffst du deinen Raum; du schaut dich in einem Spiegel des Duftes an.</i></p> <p>Sola, tu alta rosa, crees el teu espai; et mires en un espill de perfum.</p>	<p><b>Haiku de Vicent Andrés Estellés</b> <i>Per terres de Castellà. Notes de baixada (Andrés Estellés 2021)</i></p> <p>I Cap al tard. Glaçats pel fred, contemplàvem la tomba, d'albat, de l'infantet.</p> <p>II Als fonaments del temple, a la meitat d'una pedra, el punyalel.</p> <p>III El teu braç va ser suport de la meua llarga mort.</p> <p>VI La rima, pobra, i, clara, l'obra.</p>
---	--	--

Quadre 2. Selecció de poemes per a la segona SD.

L'oda que escriguen haurà d'estar dirigida a lloar una persona concreta, siga un futbolista, un cantant de reggaeton, etc. L'ègloga haurà d'ubicar-se, o bé en un entorn rural amb personatges típics, o bé subvertint el paisatge segons convinga. Per exemple, ubicant-la a l'institut, amb les persones que hi treballen i hi estudien com a personatge, seguint el mecanisme de subversió de l'ègloga estellesiana, en què arriba a traslladar el paisatge pastoral al paisatge d'una oficina de gestió administrativa.

Finalment, el haiku contemplatiu de la natura, pot estar inspirat en l'entorn que tinguem a prop del centre, però també en els paisatges d'un videojoc o fins i tot fent cerques per tot el món amb l'ajuda de Google Earth. Després, per descomptat, hi hauria correccions, reelaboracions, revisions del text i un treball acurat per a millorar la competència lingüística.

En la fase 4, ens dedicarem a revisar, a corregir i a reescriure per tal de millorar la competència lingüística. Proposem un enfocament en l'aprenentatge pràctic a través de l'anàlisi literària i la creació de textos sense deixar de banda el treball de la competència sociolingüística, ja que fem servir textos literaris significatius de la història de la literatura universal.

Per ampliar aquesta última fase d'elaboració del poema, podem treballar amb cocorreccions i proposar altres derivacions de la proposta, treballant amb altres mostres de subversió genèrica en la poesia d'Estellés. Per exemple, amb el poema «Cançó de Bressol», de *La nit* (Andrés Estellés 2014), mostrarem com una cançoneta popular es converteix en part d'un poema i que després d'això el poema es musica, de manera que va passant de música a poesia i de poesia a música, tenint en compte que la frontera entre lletra de cançó i poema és molt difusa (Conforte i Dolz 2023).

Endemés, podríem treballar amb el poemari *Ram diürn*, que forma part del Llibre IX del *Mural del País Valencià* (Andrés Estellés 1996) sobre la qüestió de la multimodalitat, observant com Estellés construeix un ram de flors a partir de poemes en un poemari en què cada poema és una flor diferent del ram. A més, un dels poemes de *Ram diürn* és un «Epitafi», representat per una flor morta que fa de punt de llibre:



## EPITAFI

Momificat, jo he contemplat el cos  
que fou gentil i voluble, innocent,  
com en el temps de sospitar l'amor,  
d'alguna flor enterrada a les fulles  
d'un llibre antic; i amb dits humils i castos  
vaig intentar agafar els seus membres  
que lentament entre els dits se'm desfeien,  
a penes pols de papallona intacta,  
i vaig tancar altra vegada el llibre  
i encara el tinc, confós entre els meus llibres,  
i sé que en ell jau i espera una flor.  
Amb voluptat d'antic seminarista  
jo baixe els ulls, en passar pel costat  
d'on és la flor enterrada en el llibre.

### 5. Reflexió final

L'ensenyament discursiu, comunicatiu i lingüístic no està renyit amb el text literari, ans al contrari. El text literari és la base de molts dels estudis pioners en la lingüística del text i les teories discursives (Bakhtin, Voloshinov, Genette o Propp en són alguns exemples). També l'estilística parteix dels textos literaris per a traslladar-se al comentari de textos no literaris, que tanta importància té encara ara en els currículums de secundària i d'accés a la universitat (Salvador 2013). A més, el text literari serveix per a treballar la competència sociolingüística i pragmàtica, a més de la lingüística, des de l'enfocament comunicatiu que el *Marc Europeu Comú de Referència* recomana (Consell d'Europa 2001).

Cal reivindicar el text literari com a material discursiu a l'hora d'elaborar seqüències didàctiques, com en el cas de les que acabem de presentar. Per a poder oferir aquest tipus de materials, serà necessari situar-se de manera consistent en un triple àmbit de coneixement: sobre el patrimoni literari, sobre la tradició discursiva i sobre la didàctica de les llengües.

## Bibliografia

- ADAM, J. M. (1992) *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan-Université.
- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1956) *La nit*. València: Torre. Col·lecció L'Espiga, 29.
- (1978) *Oratori del nostre temps*.
- (1986) *El forn del sol*. València: Gregal.
- (1987a) *El coixinet*. Barcelona: Laia.
- (1987b) *Aventura d'un dia de mercat*. València: Direcció General de Cultura.
- (1988) *Primera soledad*. València: Alfons el Magnànim.
- (1996) *Mural del País Valencià*, València: 3i4.
- (2002) *Dos drames i una farsa*.
- (2013) *Animal de records*, Alzira: Bromera.
- (2014) *Obra completa 1. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2015) *Obra completa 2. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2016) *Obra completa 3. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2017) *Obra completa 4. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2018) *Obra completa 5. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2019) *Obra completa 6. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2020) *Obra completa 7. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2021) *Obra completa 8. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- (2022) *Obra completa 9. Nova edició revisada*, València: 3i4.
- BAKHTIN, M. (2002) *Estètica de la creació verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOSCH, J. (2021) *El poema del Coral romput. Estellés i Ovidi: el text i la paraula*. Alacant: Juan Gil-Albert.
- BRONCKART, J. P. (1997) *Activité langagière, textes et discours : pour un interactionisme socio-discursif*. Lausana: Delachaux et Niestlé.
- CARBÓ, F. (2009) *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*. València / Barcelona: IIFV / PAM.
- (2021) «L'epístola en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 71, pp. 33-56.
- (2022) «L'oda en la poesia de Vicent Andrés Estellés. Del panegíric a l'intertext i l'hipertext», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 12, pp. 9-28.
- CASANOVA, E.; MANSANET, V. eds. (2013) *Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*. Paiporta: Denes.
- COBUCCI, P.; DOLZ, J. i DA SILVA, K. (2023) «Você conhece o Poetrix. Potencial do gênero na escola».
- CONFORTE, A.; DOLZ, J. (2023) «A letra de canção como componente de um complexo semiótico alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática», *Revista EntreLetras*, 14, pp. 92-110.
- Consell d'Europa (2001): *Marc Europeu Comú de Referència per a les Llengües*.

- COSERIU, E. (1979) *Sincronia, diacronia e história: o problema da mudança linguística*. Trad. Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença/USP.
- DOLZ, J. (2009) «Claves para enseñar a escribir», *Leer.es*, [https://leer.es/wp-content/uploads/2021/07/art\\_prof\\_ep\\_eso\\_clavesparaensenaraescribir\\_joaquimdolz.pdf](https://leer.es/wp-content/uploads/2021/07/art_prof_ep_eso_clavesparaensenaraescribir_joaquimdolz.pdf)
- FUSTER, J. (1982) «Nota -provisional i improvisada- sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés». En: Andrés Estellés, Vicent. *Obra completa 1. Recomeane tenebres*. València: Tres i Quatre. pp. 17-36.
- GARCÍA LORCA, F. (1982) *Canciones: 1921-1924*. Madrid: Alanza.
- (1987) *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ REVERT, A. (1982) «Un poema decisiu per a un llibre important», *Lletres de canvi*, 7, pp. 55-71.
- MIRANDA, F. (2010) *Textos e géneros em diálogo: uma abordagem linguística da intertextualização*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- MONFERRER-PALMER, A. (2019) *Vicent Andrés Estellés i la literatura a l'aula*. València: Alfons el Magnànim.
- PÉREZ MONTANER, J. i SALVADOR, V. (1981) *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*. València: Tres i Quatre.
- PIQUER, A. (2004) «Mirar amb els ulls del cronista. El periodisme de Vicent Andrés Estellés». En: Vicent Andrés Estellés. Alacant: IIFV, pp. 249-273.
- PLA, J. (1979) *Notes del capvesprol*. Barcelona: Destino.
- ROBERTSON, R. (1995) «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». In: Featherstone, M., Lash, S. and Robertson, R., Eds., *Global Modernities*, Londres: Sage Publications, pp. 25-44.
- RODA, J. L. (2013) «'Deixaràs de comptar les síl·labes'. Els alexandrins i els decasíl·labs estellesians»
- ROSSELLÓ, R. X. i SOLER, R. (2013) «Retornar a l'escriptura teatral de Vicent Andrés Estellés». En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 313-340.
- SALVADOR, V. (2000) *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*. València: Tàndem.
- (2004) «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques». En: Vicent Andrés Estellés. Alacant: IIFV, pp. 109-134.
- (2013) «Estilística dels textos no literaris». En: *Estil i estils. Teoria i aplicacions de l'estilística*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 17-50.
- VELLÓN, J. (2003) *Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés. Variacions escèniques sobre l'espill*. València: Brosquil Edicions.



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie A *Vicent Andrés Estellés*. Pimentó verd (1985)  
Oli sobre llenç, 130 x 97 cm

*El prosista desconegut.  
Memòries, dietaris de viatge i cròniques  
de Vicent Andrés Estellés*

[The unknown prose writer. Memoirs, travel journals and chronicles  
of Vicent Andrés Estellés]

ELISA TAMENI

Universitat de València / Università degli Studi di Napoli Federico II  
elisa.tameni@gmail.com / ORCID: 0009-0000-0742-1981

**RESUM:** Vicent Andrés Estellés, malgrat que sempre haja sigut estudiat i conegut gràcies als seus poemes, té una altra cara, encara desconeguda i poc estudiada que cal observar i investigar per a comprendre millor la gran complexitat de gèneres que constitueixen l'obra del burjassoter en la seua totalitat, la qual està farcida de poesia, evidentment, però també de prosa. El present article proposa unes línies d'anàlisi dels dietaris, de les memòries i de les cròniques que va escriure al llarg dels anys i que han quedat desconegudes o poc estudiades. Per tant, el propòsit d'aquest estudi és donar a conèixer una part de l'obra estellesiana molt poc coneguda però necessària per a comprendre millor la seua vida i la seua trajectòria literària.

**PARAULES CLAU:** Vicent Andrés Estellés, Prosa, Dietaris de viatge, Literatura catalana contemporània, Cròniques de Al-Aaiun, El forn del Sol, Memòries, Guerra del Sàhara Occidental

**ABSTRACT:** Vicent Andrés Estellés has always been studied and known for his poetry, nevertheless there is another side less known that should be studied to better understand the great complexity of genres that make up all the burjassoter's literary work, which is surely full of poetry, but it includes prose as well. The following article proposes some lines of research about the travel journals, memoirs and chronicles written during his lifetime, that remained unknown or have been scarcely researched. Therefore, the aim of this study is to get to know the lesser-known side of Estellés' literary work to better understand his life and his literary career.

**KEYWORDS:** Vicent Andrés Estellés, Prose, Travel Journals, Contemporary Catalan literature, Laayoune of chronicles, El forn del Sol, Memoirs, Western Sahara War

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Introducció

El 4 de setembre de 1924 nasqué un dels més grans poetes del País Valencià: Vicent Andrés Estellés. El 1981 Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador publicaren un dels primers estudis crítics sobre l'autor, *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, i precisament en la introducció d'aquest xicotet llibre afirmaren: «Vicent Andrés Estellés és el poeta més gran que ha donat el País Valencià des del segle XV, des de l'època d'Ausiàs March i Roís de Corella. [...] És un poeta excepcional, un d'aquells estranys escriptors providencials que poden justificar amb la seua obra tota una literatura.» (Montaner; Salvador, 1981: 9).

Aquest any, el 2024, se celebraran cent anys des del seu naixement. L'autor de Burjassot sempre ha sigut estudiat i conegut gràcies als seus poemes. No obstant això, hi ha una altra cara de la moneda, encara desconeguda per al gran públic, que cal observar i investigar per a comprendre millor la gran complexitat de gèneres que constitueixen l'obra del burjassoter en la seua totalitat, la qual està farcida de poesia, evidentment, però també de prosa: dietaris, teatre, contes, literatura infantil i periodisme.

El present article proposa unes línies d'anàlisi dels dietaris, de les memòries i de les cròniques que va escriure Estellés al llarg dels anys i que han quedat desconegudes o poc estudiades. Els textos que seran objecte d'estudi són, per ordre d'importància: *El forn del Sol* (Gregal Llibres, 1986), la col·lecció d'articles periodístics "Al-Aaiun: històries d'uns dies" que va escriure com a corresponsal de la guerra del Sàhara Occidental, l'any 1974; *Quadern de Bonaire* (Empúries, 1985), *Tractat de les maduixes* (Empúries, 1985) i *La Parra Boja* (Empúries, 1987).<sup>1</sup> Per tant, el propòsit d'aquest estudi és donar a conèixer una part de l'obra estellesiana molt poc coneguda però necessària per a comprendre millor la seua vida i la seua trajectòria literària.

---

<sup>1</sup> Aquests tres llibres ara formen part d'un únic volum titulat *Animal de records (Memòries)* publicat per Bromera, l'any 2013.

## 2. Periodista de professió

Com acabem de dir, malgrat que tothom coneix Vicent Andrés Estellés com el gran poeta del País Valencià del segle XX, a conseqüència de la seua immensa i molt coneguda obra poètica, cal tindre en compte que existeix una altra faceta que va caracteritzar la vida d'Estellés i que va influir en la seua forma d'escriure i de fer poesia: la seua professió com a periodista durant quasi dues dècades (1959-1978).

Aquesta part de la seua vida és poc coneguda i estudiada. De fet, hi ha només un treball que s'ha dut a terme sobre aquest tema, *Obra Periodística*, a cura d'Emili Casanova (Denes, 2002), on es fa un breu anàlisi de l'obra periodística escrita en castellà i en valencià i publicada a *Las Provincias*. Els articles periodístics que recull aquest llibre tenen una gran importància perquè Estellés fou un dels primers a desafiar el règim escrivint en valencià en un periòdic conservador, per tal de mantenir viu el conreu d'una llengua que el franquisme volia esborrar, i donant-nos una vegada més prova del seu gran talent a l'hora d'escriure i de fer emergir la seua habilitat com a periodista.

Si es repassa breument la carrera professional d'Estellés ens adonem per tant que, durant quasi tota la seua vida, va treballar com a periodista pel periòdic valencià. Els seus primers articles eren en castellà i solia escriure sobre el cinema a la columna "Carnet del Domingo", on redactava sobretot articles de crítica cinematogràfica o presentava els nous estrenes de la setmana. Aquest treball li va permetre viatjar com a corresponsal a l'estranger, ja que va ser enviat al Festival de Cannes, per exemple. Tots aquests viatges de treball li donaren la possibilitat d'entrar en contacte amb l'Europa que s'estava formant en aquells anys, una nova Europa que estava modificant-se cada vegada més ràpidament. A més, tingué l'oportunitat de conèixer moltíssimes persones de qualsevol tipus i d'ampliar els seus horitzons intel·lectuals. És interessant conèixer aquesta part de la vida d'Estellés, ja que amb aquestes informacions es poden entendre millor també alguns dels seus poemes on apareixen personatges i actors de cinema. Com recorda Carbó en *Els versos dels calaixos*:

Creixen considerablement la intertextualitat [...] i les relacions interdiscursives dels seus poemes amb la seua activitat periodística (només cal recordar, per exemple, que als versos de *La clau que obri tots els panys* apareixen notícies com la mort de l'actriu americana Norma Talmadge, ocorreguda el 27 de desembre de 1957) i sobretot amb el cinema, a partir de les seues crítiques cinematogràfiques a la premsa (mitjançant, per exemple, l'esment en els poemes d'actrius com Sofia Loren, Ingrid Bergman, Brigitte Bardot...). Les relacions entre literatura, periodisme i cinema llavors eren determinants per tal de nodrir la pròpia poesia. (Carbó, 2018: 29).

Aquesta interconnexió que es va crear entre la seua professió com a periodista i la forma d'escriure és evident: Jordi Oviedo també en parla, sempre fent referència a com, el llenguatge cinematogràfic utilitzat per Estellés, entra en les seues composicions poètiques:

La relació d'Estellés amb la literatura, el periodisme que voreja l'assaig i el cinema, més enllà de la seua linealitat biogràfica com a periodista cultural de la postguerra a València, forma part d'una tendència pròpia de la modernitat, com és la interrelació de les arts i la complexitat dels artefactes culturals que se'n deriven. Aquestes interrelacions ens plantegen no poques dificultats a l'hora d'abordar la crítica dels textos estellesians. (Oviedo, 2018: 17-18).

Entre els anys 1959-1974, més precisament, a partir del 18 de febrer de 1959 fins al 2 de febrer de 1974, Estellés començà a publicar unes gasetilles en vers en valencià dins de la secció "Bon dia", baix el pseudònim de Roc, nom del patró de Burjassot (Carbó, 2018: 25). Aquestes gasetilles tenien un caràcter informatiu i satíric, òbviament dins del marc legal establert per la censura. Sempre en el mateix període, a partir del 1973, començà a publicar també articles en prosa en valencià dins de les seccions "Lletres de batalla", "Els dies que fan camí" i "El racó de cada dia".

L'autor en diverses ocasions va dir que va decidir utilitzar la seua llengua materna- el català- amb finalitat didàctica, per tal d'arribar a tota la població



que no tenia accés a una educació lingüística en l'idioma propi, degut a les restriccions que hi havia durant el franquisme. Com tothom sabem, durant la dictadura, l'ús de i l'ensenyament de les altres llengües cooficials de Espanya, entre aquestes el català, estava prohibit. Per tant, es pot considerar que, amb els seus articles en valencià, Estellés va assolir una mena de treball d'alfabetització, cosa que afirmarà ell també en diverses entrevistes, dient que tenia la voluntat d'arribar a qualsevol tipus de persona:

He tingut des de sempre la voluntat d'arribar a tothom: al conductor del tramvia, al treballador de la cantonada, a la dona del supermercat. Vull arribar a tothom; pense que és el que cal. Potser serà molt efímer el que faig, però jo sempre m'he proposat això i he cregut en les coses que feia. Encara que siga retòrica o puga estar mal mirat, tinc una idea que predomina en mi secretament: em sent valencià, i valencià de poble. (Febrés, 1980: 35).

L'estil tan singular, peculiar, directe, senzill, comunicatiu, ple d'humanisme i solidaritat que va caracteritzar la producció literària estellesiana és fruit de l'existencialisme francès de Jean Paul Sartre i Albert Camus, i del neorealisme típic del cinema italià dels anys cinquanta de Vittorio de Sica i Roberto Rossellini (Carbó, 2018: 39-40), i es veu reflectit no només en la poesia, sinó també en la prosa i, evidentment, en els articles periodístics.

Estellés desenvolupà, doncs, un paper d'observador periodístic durant aquells dies de postguerra, creant documents i testimonis de la microhistòria. A més, aquesta forma tan peculiar que tenia a l'hora d'escriure articles es veurà reflectida molt bé tant en les seues composicions en poesia com en prosa, sobretot dins dels dietaris.

### 3. Vicent Andrés Estellés: corresponsal de guerra.

#### *Al-Aaiun 1974: històries d'uns dies.*

Com acabem de veure, el treball com a periodista va marcar molt la vida d'Estellés. Recentment, en novembre de 2022, Vicent Garcia Devís va publicar la

segona edició del seu llibre *El Sàhara. La terra promesa* a la Institució Alfons el Magnànim; i és precisament en aquesta segona edició on apareixen uns articles molt interessants escrits per Estellés que, entre el 22 i el 30 de setembre de 1974 es trobava a Al-Aaiun com a corresponsal de guerra —per primera i última vegada— per a donar cobertura informativa des de la zona zero del conflicte que esclatarà un any més tard, entre el 6 i el 9 de novembre de 1975 amb la Marxa Verda.

Aquests sis articles són molt eloqüents, ja que Estellés no es limita a fer una crònica sobre el que estava passant al Sàhara, sinó que també ens conta —amb la senzillesa que el caracteritza— com era la vida diària en el desert, quins eren els costums del Ramadà, fins a fer-nos un retrat de les ciutats que va visitar durant la seua estada. Apareixen doncs l'ús de la topografia i el rol central de la ciutat com passa també en els seus poemes, els quals esdevenen protagonistes i llocs que guarden records, sensacions i emocions (Mira-Navarro, 2021). El conjunt dels articles, per la forma en què estan escrits es poden llegir també com una mena de dietari, ja que l'autor parla en primera persona i a més d'informar-nos-en, ens conta les seues jornades allí, fent-hi emergir també les seues emocions i el seu estat anímic.

Ací podem veure un xicotet extracte de les seues cròniques a Al-Aaiun del dia 28 de setembre de 1974, titulat “El Aaiún: Historia de unos días (5) La mañana más alegre del Sáhara”:

A la mañana siguiente, en las primeras horas, podía advertirse una rara vivacidad en las calles. En el comedor del parador, mientras servía el desayuno, una camarera gallega osaba preguntar: «¿Y no hay nada?» No, no había nada, por el momento al menos. «Así es mejor.» Cuesta abajo me encontré en las cuatro esquinas de la avenida del Generalísimo. Ofrecí un cigarrillo a un taxista nativo, lo rechazó amablemente- habían comenzado los rigores del Ramadán. Quise saber algunas peculiaridades, me las dijo. Di unas vueltas por el Zoco Nuevo; algunos saharauis habían abierto ya sus establecimientos; vendían piedras del desierto, misteriosas, extrañas: hubieran podido pasar por piedras lunares. Uno de ellos tenía puesto un transistor encima del mostrador: oía música mientras atendía a los prime-

ros clientes. Después bajé al Zoco Viejo, más animado. Había renacido la confianza. Se advertía, sin necesidad de preguntar, en las gentes, en el hombre que descargaba cajas de cervezas, en la pequeña farmacia, en la papelería donde vendían los periódicos. Encontré al secretario general, coronel Rodríguez de Viguri, cuando subía las escalinatas del edificio del Gobierno. Siempre está alegre. Llevaba unas cuartillas en la mano. «El general está arriba.» [...] Creo que he descrito, en otra crónica, el espectáculo, absolutamente único irrepetible, del desierto contemplado desde el aire. Camino de Smara, seguíamos, a contrario, el espinazo formidable de la gran Sequia El Hamra; a veces, el cauce seco se derramaba pródigamente, se extendía, se dilataba increíblemente; otras veces, por el contrario, se contraía, se limitaba hasta casi desaparecer. La avioneta seguía el milenar curso. Aparecieron las dunas, amables, ligeras; más tarde, los «adras, (sic) las zonas montañosas, las rocas desnudas, de una inútil, paralizada agresividad. (Estellés, *Las Provincias*, 28 de setembre de 1974).

Esta mateixa manera d'escriure la trobarem anys més tard en el llibre *El forn del Sol* (Estellés, 1986), on es recullen onze textos sobre diferents temàtiques d'estil assagístic-dietarístic; per tant, les sis cròniques d'Estellés a Al-Aaiun podrien perfectament encaixar en aquest llibre pel que fa l'estil d'escriptura i les narracions que llegim. A més, es pot apreciar una altra vegada com, el seu treball de periodista i cronista afecten la forma d'escriure que està plena de detalls.

#### 4. 1986: *El forn del Sol*

El 1986 Gregal Llibres publica un xicotet recull d'onze escrits sobre diferents temàtiques escrites per Estellés durant els anys 70 i 80, que estan a mig camí entre el dietari i l'assaig per la forma d'expressar-se, on Estellés conta episodis alegres però també amargs que va viure durant aquells anys, passant per la seua malaltia fins a arribar a la mort del seu gran amic i mestre de tota la vida, Manuel Sanchis Guarner. Ens trobem, per tant, una vegada més davant a uns escrits íntims, on Estellés es despulla i narra els seus sentiments i les seues

emocions però aquesta vegada, no ho fa a través de la poesia, sinó a través de la prosa, donant-nos de nou més prova del seu gran talent a l'hora d'escriure i fent emergir també la seua habilitat de periodista i de cronista de la seua època.

Aquest llibre porta com a títol *El forn del Sol*. Potser aquest nom sone familiar a molts, ja que el llibre rep com a títol el nom de l'homònim forn de Burjassot que se situa al número 55 del carrer Mendizábal, que fou construït per voluntat de l'avi matern d'Estellés. El forn representa un lloc significatiu en la vida de l'autor ja que quan era jove va aprendre l'ofici de forner, però més específicament perquè és ací on va veure l'assassí del seu avi per mà del seu germanastre per raons d'herència, un esdeveniment que marcarà el jove Estellés per a sempre.

No obstant això, l'autor tenia molt d'afecte a aquest lloc de la seua infantesa i es pot veure en nombrosos poemes però també en les pàgines de les seues memòries:

La meua mare em contava sovint que ella va presenciar el trasllat de les despulles del cementeri vell al nou, l'actual, dels habitants de les tombes: les carretades d'ossos i cranis. El meu avi, aleshores, segons em deien, tenia un forn, al carrer de Mendizabal, al qual, en acabar la guerra, van posar el nom d'un general: sembla que, des de la galeria, la meua mare, encara petita, agafada als ferros, presenciava aquell tenebrós afer. Molts anys després, jo creuava per aquell carrer que havia estat cementeri -el carrer de la Morena- per tal d'anar i tomar del col·legi. Al corral d'una d'aquelles vivendes modestes, els habitants de les quals eren qualificats misteriosament d'homes de «got i ganivet», jo vaig veure, un dia, la llosa d'una tomba, incrustada a la paret. Aquella casa, des d'aquell dia, va adquirir un prestigi per a mi, i seria una cosa tètrica dins el meu cap. La casa em sembla que era d'un sabater la sogra del qual anava pels carrers del meu poble, de bon matí, venent ensaimades i valencianes d'una pastisseria que hi havia al mercat, al carrer del Tramvia. D'aquesta pastisseria seria fill, per cert, un pastisser que va tenir molta significació a la guerra i que varen matar en acabar. Els dies de festa i processó, la meua tia fadrina, amb les seues amigues, em duïa a la pastisseria i em comprava una merenga ben gros a. Després

bevia aigua d'una aixeta que hi havia al mateix establiment. «Mira que t'ofegarà », em deia la meua tia. (Estellés, 2013: 33).

I també:

Evoque els dies, llunyans, de la meua infantesa, i bona part, també, de la meua adolescència, a Burjassot, el meu poble. Fórem una família petita, els meus pares, la meua germana i jo, molt unida, molt agrupada, sense que mai es fes sentir l'autoritat del pare i, si de cas, un poc, però molt poc, la de la meua mare. Vàrem restar molt units, la meua germana i jo, en una casa molt més que modesta, com ara ho són -ho constate, content-els meus fills, i nosaltres mateixos, com els meus pares, també al si d'una casa pobra. El meu pare, al matí, en arribar del forn, s'asseia a esmorzar; la meua mare li servia, si es donava el cas, una sardina, un tros de pa i l'ampolla del vi. El meu pare anava a la cuina, prenia una ceba, i d'un cop de puny l'obria damunt la taula, i se la menjava crua. (Estellés, 2013: 74).

El forn del Sol representa per tant un lloc on la seua mare, el seu avi i ell varen ser feliços on passaren dies inoblidables, però no és aquest el tema del llibre, definit per Estellés com a un “conjunt de papers” (Estellés, 1986: 5). La decisió del títol resideix en el desig de retre homenatge al seu avi matern i a la seua mare i si bé en un primer moment s'havia de titular “El Carrer del Sol”, després va optar per “El Forn del Sol” per les raons que s'acaben d'esmentar:

Fem punt i banda. El títol que portava aquest paquet d'articles de tot temps, “El Carrer del Sol”, és un títol que em té obsedit. El pensava com a una mena d'homenatge, recòndit, al meu avi matern i a la meua mateixa mare. Però el títol precís, ara caic, devia de ser, no ja “El Carrer del Sol”, sinó més precisament “El Forn del Sol”, lloc on la meua mare, i el meu avi, foren feliços. El forn del Sol és un famós forn de Burjassot que va fer, va ordenar la seua construcció, el meu avi, i allí sembla que va passar, amb la meua mare, una nena aleshores, dies familiarment inoblidables. (Estellés, 1986: 6).

En total el llibre consta d'onze “records” que ens narra el propi Estellés en primera persona. Si bé els primers tres textos que hi trobem, “Excursió honesta i vaga”, “Un viatge a Reus” i “Jo he conegut personalment el Rei Jaume el Conqueridor”, es poden catalogar com a una prosa de viatge, una mena de dietari sobre algunes de les seues estades entre Benicàssim, Reus i Tarragona; la resta dels escrits que hi apareixen els classificariem com a homenatges a les grans figures del panorama cultural de la època. Per ordre d'aparició els homenatjats són: Eusebi Sempere, el poeta de Sinera (Salvador Espriu), Rafael Armengol, Màrius Torres, Carles Salvador, Josep Segrells, Manuel Sanchis Guarner i Eduard Esclante.

En aquests homenatges es pot apreciar la vena periodística que caracteritza l'estil estellesià feta per una narració genuïna, rica de detalls i amb certa subjectivitat, que destaca en tota la producció d'Estellés tant a escala poètica com narrativa.

A més, és interessant veure a l'hora d'estudiar la prosa estellesiana com tracta la mateixa temàtica, en aquest cas, l'exhumació del Rei Jaume I, a la qual va assistir a l'inici del juny de 1952, enviat per *Las Provincias*, mitjançant dos gèneres literaris completament diferents: el 1986 ho fa en prosa en *El forn del Sol*, en el capítol “Jo he conegut personalment al rei Jaume el Conqueridor” (Estellés, 1986: 21-24), i, deu anys més tard en parlarà en el *Mural del País Valencià — I* a través del poema “Cantata del Rei Jaume des d'Alzira” (Estellés, 1996: 545).

Ací estan uns fragments de “Jo he conegut personalment al rei Jaume el Conqueridor” i de la “Cantata del Rei Jaume des d'Alzira” per a poder fer una comparació estilística entre les dues composicions.

Fragment de “Jo he conegut personalment al rei Jaume el Conqueridor” (*El forn del Sol*):

Jo he tingut l'alt honor de conèixer, personalment, el rei Jaume I el Conqueridor. Me' l va presentar, una nit, a la Seu tarragonina, un cavaller granadí, el senyor Antoni Gallego Burín. [...] Allí estava, als meus peus, la mòmia del rei un pam més alt que el més alt dels seus soldats, i allí

estava jo, als seus peu , ple d 'emoció, com commocionat literalment, aquella mitjanit, a la Seu de Tarragona, tota plena d'obscuritat. [...] Totes les persones estaven fent un semi-cercle. Em vaig girar i vaig- veure, a un taüt destapat, el cadàver, momificat, del rei Jaume I, llarguíssim, efectivament,. El rostre, o el que quedava del rostre, les seues faccions, corresponien a les tradicionals en gravats i segells. I les mans, grandíssimes, creuades al baix ventre.. Em vaig fixar i li vaig veure la boca, un poc com mig oberta, i a dins una dent partida, trencada. (Estellés, 1986: 21-24).

Fragment de “Cantata del Rei Jaume des d’Alzira” (*Mural del País Valencià, I*):

Jo vaig veure una nit, a Tarragona, / dintre la Seu que la ciutat corona,  
/ el cadàver, llarguíssim, del Rei conqueridor. // Em propose contar, lentament,  
amb amor, / aquella nit de torxes i sement: /el rei jeia, altre cop,  
de cos present. [...] Vaig temptar el breu solc, trèmul, com qui regira, / en  
la ferida de la lluita, el signe / identificador del baró digne. // Veia sencer  
el cos dels peus al rostre. / Vaig intentar, humil, un parenostre. (Estellés,  
1996: 547).

## 5. Memòries

A banda de les cròniques de Al-Aaiun i dels escrits de *El forn del Sol*, hi ha altres tres llibres (ja esmentats al llarg de l'article) que contenen les memòries de l'autor. Les tres obres estan caracteritzades pel mateix to dietarístic que hem vist fins ara, però en aquest cas ens parla sobretot de la seua infantesa.

*Animal de records (Memòries)*, publicat el 2013, constitueix el recull dels tres llibres de memòries que va escriure Estellés al llarg de la seua vida: *Tractat de les maduixes* (1985), *Quadern de Bonaire* (1985) i *La Parra Boja* (1987). Les tres obres són de caràcter autobiogràfic, es veu ací l'Estellés prosista que sap mantenir la senzillesa a l'hora d'escriure i que una vegada més conta la seua quotidianitat, les seues vivències, la seua malaltia —com farà contempo-

ràniament en poesia amb *El manual del malalt perfecte* (1986) —i els records de la infantesa viscuda a Burjassot que es poden retrobar també en moltíssims poemes. En les memòries ens parla també, una vegada més, dels seus viatges i dels autors que va conèixer i que varen marcar la seua producció literària al llarg de la seua vida.

Tot i que els tres llibres siguen en prosa, cal subratllar que hi ha algunes composicions poètiques que complementen allò escrit en prosa. Com va destacar Revert (2022: 195-196), en la prosa memorialista estellesiana conviuen alhora el record d'allò viscut i l'atenció diària a allò que es vivia en el seu present. El caràcter dels tres llibres, com ja hem destacat, és narratiu i descriptiu i es pot notar un llenguatge més depurat dels col·loquialismes típics en Estellés. Això no obstant, no renuncia totalment al registre col·loquial, ja que se'n poden trobar diverses mostres en els llibres.

Les memòries recollides en *Animal de records*, i els dietaris, com passa també amb les cròniques de Al-Aaiun i *El forn del Sol*, són una forma diferent utilitzada per Estellés per a donar-se a conèixer i per a deixar un llegat del que va ser la seua vida.

## 6. Conclusions. La prosa dietarística en Estellés

El fil conductor que uneix aquestes obres, a banda de l'estil, el contingut i la forma, considere que és el component topogràfic, sobretot en els dietaris, en les memòries i en les cròniques d'Al-Aaiun. El component topogràfic i la representació dels llocs, dels espais i de la geografia literària han sigut àmpliament estudiades per Irene Mira-Navarro des d'una perspectiva enfocada en la poesia en el llibre *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés* (Mira, 2021), on ens presenta les teories de l'especialitat i la geocrítica aplicades a la poesia estellesiana.

En part la component geogràfica ha sigut estudiada també per Aina Monferrer Palmer, però des d'una perspectiva diferent, dirigida més cap a la didàctica i sempre enfocada en la poesia, en el llibre *Vicent Andrés Estellés i la literatura a l'aula. Anàlisi d'estil i propostes didàctiques* (Monferrer, 2019)



on ens proposa exemples d'activitats didàctiques basades en les geografies literàries a partir dels poemes de l'autor. Monferrer proposa un enfocament d'aquest tipus també en el llibre *Un amor, uns carrers. Cap a una didàctica de les geografies literàries* (2014), coordinat per Alexandre Bataller i Héctor H. Gassó, amb el treball titulat «La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir del *Llibre de meravelles*» (Monferrer, 2014: 158-173), però no n'és l'única perquè també Jordi Oviedo proposa un treball del mateix tipus titulat «Ruta literària de Vicent Andrés Estellés “Un amor, uns carrers”» (Oviedo, 2014: 175-183).

Arran d'aquestes consideracions i de tot el que acabem de comentar sobre la prosa estellesiana seria interessant desenvolupar aquestes línies d'investigació però des d'una perspectiva diferent i estudiant textos fins ara oblidats, o siga, els textos en prosa.

Per tant, considerant tot el que acabem de comentar podem afirmar contundentment que, si bé tot el món coneix Vicent Andrés Estellés per la seua immensa obra poètica, cal tindre en compte que existeix una altra cara oculta de la moneda que pocs coneixen del burjassoter, o siga, la prosa, el periodisme i el teatre.

Estellés va experimentar gairebé tots els gèneres literaris existents, no obstant això, el que més li va donar la fama, els premis i els reconeixements per part del públic lector, la crítica i els estudiosos fou la poesia. La poètica estellesiana és molt ampla i de molt bona qualitat però cal llegir l'obra de l'autor en la seua totalitat per tal de poder-la apreciar i entendre millor.

Amb motiu del centenari del seu naixement estic convençuda que cal rescatar tots els gèneres que va explorar al llarg de la seua vida per a poder comprendre millor aquest autor tan polièdric que ha sabut conrear tots els gèneres literaris.

Pel que fa a la part com a periodista, cronista, dietarista i escriptor de memòries que acabem d'analitzar breument, crec que representa una faceta molt important en la trajectòria literària d'Estellés ja que ens permet conèixer millor la seua persona i a més, com hem pogut comprovar, ens dona pistes so-

bre el seu estil tan peculiar, tan descriptiu, abundant de detalls, com si fora un cronista a l'hora de fer poesia i prosa.

Per tant, descobrir i estudiar aquests textos és important per a comprendre millor la figura polièdrica del burjassoter i per a veure fins a quin punt la seua professió com a periodista va influir en la seua forma de fer poesia i, més en general, de fer literatura de bona qualitat experimentant també el gènere de la prosa.

### *Bibliografia*

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1974). «El Aaiun: historia de unos días». *Las Provincias*, 24-29 de setembre de 1974
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1986). *El forn del Sol*. València: Gregal Llibres.
- (2013). *Animal de records (Memòries)*. Alzira: Bromera.
- (1985). *Tractat de les maduixes*. Barcelona: Empúries.
- (1985). *Quadern de Bonaire*. Barcelona: Empúries.
- (1987). *La Parra Boja*. Barcelona: Empúries.
- (2003). *Obra periodística*. Paiaporta (València): Denes editorial.
- (1996). *Mural del País Valencià*. València: 3i4.
- BATALLER, Alexandre i GASSÓ, Héctor (2014). *Un amor, uns carrers. Cap a una didàctica de les geografies literàries*. València: PUV, Publicacions de la Universitat de València.
- CARBÓ, Ferran (2018). *Els versos dels calaixos*. València: PUV, Publicacions de la Universitat de València.
- FEBRÉS, Xavier (1980) «Mural del País Valencià». *Serra d'Or*, febrer, 1980. p. 35-37.
- GARCÍA DEVÍS, Vicent (2022). *El Sàhara. La terra promesa*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- MIRA-NAVARRO, Irene (2021). *La poètics dels espais en Vicent Andrés Estellés*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MONFERRER PALMER, Aina (2019). *Vicent Andrés Estellés i la literatura a l'aula. Anàlisi de l'estil i propostes didàctiques*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- OVIEDO, Jordi (2018). «La ciutat de València en la poètica de Vicent Andrés Estellés». *Debats Revista de cultura poder i societat*, novembre, 2018. p. 13-30. Vol. 132/2.
- PÉREZ MONTANER, Jaume i SALVADOR, Vicent (1981). *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*. València: Eliseu Climent editor.
- REVERT MARTÍNEZ, Antoni (2022). *Vicent Andrés Estellés de prop*. (València): Tirant humanidades.

# L'Hotel París i la mirada poètica a l'obsenitat

[*L'Hotel París* and the poetic look at obscenity]

IRENE MIRA-NAVARRO

Universitat d'Alacant / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana  
irene.mira@ua.es / ORCID: 0000-0003-3096-1366

**RESUM:** Aquest article analitza el poemari *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés per la singularitat que té dins del conjunt de la poesia catalana de postguerra. En primer lloc, el treball defensa la idea que el poemari és una creació única perquè representa literàriament un seguit d'elements poc habituals en la poesia dels anys cinquanta: la sexualitat, el cos, la mort i altres elements de la vida quotidiana. I, en segon lloc, s'hi estudia quins mecanismes emprava el poeta per a construir un univers de significat tan peculiar. Entre aquests mecanismes, s'hi analitza quin és el paper de la mirada poètica en el poemari i com aquesta condiciona el discurs del jo poètic. En concret, s'explica com es desplega la funció d'observador del jo poètic en l'obra i quina és la funció de la representació d'imatges marcades per l'abjecció i l'obsenitat.

**PARAULES CLAU:** poesia catalana contemporània, Vicent Andrés Estellés, mirada poètica, abjecció, obsenitat, *L'Hotel París*.

**ABSTRACT:** This article analyses the poetry book *L'Hotel París*, by Vicent Andrés Estellés, for its singularity within the repertoire of Catalan post-war poetry. In the first place, this work defends the idea that the book is a unique piece because it represents in literary terms a series of unusual elements in the 50s poetry: sexuality, the human body, death, and other everyday life elements. And, secondly, it studies the mechanisms the poet uses to build a universe of such peculiar meaning. Of all these mechanisms, the article focuses on the role of the gaze in the book and how this look influences the discourse of the poetic voice. Specifically, the article explains how the function of observer of the poetic voice is deployed in the work and what is the function of the representation of images marked by abjection and obscenity.

**KEYWORDS:** contemporary Catalan poetry, Vicent Andrés Estellés, gaze, abjection, obscenity, *L'Hotel París*

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Introducció

Parlar de la poesia de Vicent Andrés Estellés és convocar en el discurs les dues grans preocupacions humanes: la mort i l'amor o, dit d'una altra manera, la destrucció i la creació com dues forces complementàries, i alhora contràries. És per aquest motiu que en atendre el poemari *L'Hotel París* no es pot sinó assajar una lectura que intente explorar com opera el discurs literari sobre la creació i la destrucció a través de l'acte d'observar.

Així, doncs, oferiré una interpretació del poemari amb l'objectiu d'analitzar la veu del jo poètic en qualitat d'observador que decideix situar en primera pla del discurs literari un món sovint ocult. A més, tractaré de formular una lectura dels usos de l'obsenitat i l'abjecció en relació amb la representació de la sexualitat i la privacitat observades com a exemples concrets de la reorientació de la mirada del jo poètic.

## 2. Un poemari diferent en el context de postguerra

Cronològicament, *L'Hotel París* és un poemari afectat pel decalatge temporal que marca bona part de la poesia estellesiana de la dècada dels cinquanta. Es tracta d'un text escrit a les darreries de 1956, segurament propiciat per una estada del poeta a Barcelona per a recollir el premi Cantonigròs (Carbó 2014: 43), però que no va ser publicat fins a l'any 1973. Aquest fet, sumat a d'altres raons relacionades amb el contingut i la forma del llibre, el converteix en una obra singular. El poema-llibre que es considera aquest aplec unitari de vint-i-dues composicions conjuga certa naturalesa dialogada, en la qual el jo poètic es dirigeix constantment a Françoise, amb una intenció narrativa en què s'elabora una crònica de circumstàncies de l'època emmarcada en l'espai d'un hotel. Com explica Ferran Carbó a propòsit de l'edició revisada de la poesia de postguerra de l'autor, *L'Hotel París* és una composició d'una naturalesa poc habitual en el món poètic posterior a la guerra per diversos motius:

HP presenta, a partir de la interlocució amb Françoise, la realitat caòtica que llavors envoltava l'autor, amb el tractament temàtic de la mort, l'amor i el sexe, i el record de la infantesa i del poble. Per la quotidianitat de l'univers desolat poetitzat, per la irrupció del registre col·loquial i per les estratègies conversacionals de l'enunciació, és sense cap mena de dubte un llibre diferent en la poesia catalana dels cinquanta. (2014: 43)

De les qüestions apuntades anteriorment, el tractament que l'autor fa de les imatges del cos, de la força creadora del sexe i de la potència destructora de la mort configuren aquest poemari com un artefacte estètic trencador que s'escapa dels codis garcilacistes i classicitzants de la poesia de l'època. El conjunt de situacions que el poemari recull és, segons la veu de l'autor, un exercici necessari per al seu projecte literari a causa del caràcter de què gaudeixen les escenes, tal com afirma el poema IV:

Jo dec seguir, encara, escrivint lentament,  
no sé quantes vegades, unes úniques coses.  
La tebior d'una aigua, els gargalls de l'esperma. (Andrés Estellés 2014: 229)

L'enunciació exemplar de «La tebior d'una aigua, els gargalls de l'esperma» com elements que han de ser situats en el primer pla del discurs literari són un símptoma inequívoc del plantejament estètic de l'autor. L'atenció a la quotidianitat viva i, de vegades, obscena de la poesia estellesiana, es desplega en aquest poemari a través dels diferents usos discursius de l'observació de la realitat més immediata, especialment pel que fa al cos i a la sexualitat. La mirada al món que ofereix *L'Hotel París* confronta estèticament amb la doctrina poètica del moment, la qual impossibilitava que la literatura atenguera qüestions com les que interessaven el poeta de Burjassot. Aquesta doctrina es trobava realment allunyada de la realitat social i era l'encarregada de confeccionar uns discursos poètics prenyats de classicisme i moralitat burgesa. En canvi, però, el poemari subverteix aquests plantejaments i confecciona un discurs inaudit i incòmode per als cànons morals dels anys cinquanta, com s'observa en el poema IX:

Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg  
d'estupres, d'adulteris, de violacions,  
entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts,  
l'enrenou de la ploma sobre el paper grossíssim,  
i l'enrenou dels plats, les culleres, els vàters,  
els cadàvers que hi ha desfent-se en la bodega.  
[...] (Andrés Estellés 2014: 234)

### 3. Entre el món públic i el món privat

La incorporació d'elements com els suara citats no és un exercici exclusiu de *L'Hotel París*, sinó que es reitera en poemaris com *El primer llibre de les èglogues* (1953-1958)<sup>1</sup>, *Llibre meravelles* (1956-1958), *Testimoni d'Horaci* (1954-1957), *El gran foc dels garbons* (1958-1967) o els posteriors *Gentil burgesa* (SD) i *Àvida dama* (SD), entre d'altres. Bona part dels trets comuns dels poemaris recauen en la construcció de protagonistes femenines —Corinna, Françoise, la Cordovesa, etc.— que ocupen una xarxa de llocs del desig —pensions, hotels, ravals, habitacions, cinemes, etc.— on es desenvolupen pràctiques, moltes de les quals carregades de violència, com ara la prostitució, la pèrdua de virginitat, els adulteris o les violacions. La connexió, per tant, entre els espais on tenen lloc aquestes situacions i les pràctiques sexuals i les escenes que s'hi recreen es constitueix d'una manera profunda en l'univers de Vicent Andrés Estellés. Aquest fet porta a considerar la literatura, si més no l'estellesiana, com un mecanisme capaç de donar una dimensió pública a allò privat i de convertir en espectacle la domesticitat (Preciado 2010: 12).

Com he apuntat en altres treballs (Mira-Navarro 2022), l'entramat literari que el poeta dissenya en els poemaris esmentats es pot llegir a la llum del concepte de pornotopia plantejat per Paul B. Preciado (2010), que reformula la

---

1 Les dates anotades entre parèntesis fan referència als anys d'escriptura indicats en els diferents volums de l'obra completa revisada.

consideració dels espais diferents, com els hotels, que advertí Michel Foucault en la dècada dels seixanta (Foucault 2010). Aquests indrets es defineixen per la capacitat que tenen de sostenir en el seu interior unes relacions peculiars entre espai, sexe i poder i alhora són ubicacions propícies a l'alteració de les convencions sexuals, segons Preciado (2010: 120).

Vicent Andrés Estellés recrea l'hotel de *L'Hotel París* com un d'aquests indrets pornotòpics en què se subverteixen algunes convencions socials i sexuals perquè és un espai de pas que no permet un arrelament identitari. L'hotel, com a signe de modernitat, es presenta en el poemari d'una manera ambivalent: com un lloc cosmopolita on ressonen els ecos de la capital francesa que li dona nom i alhora com un punt on es desplega la vida que, aparentment, no ha de ser vista. Tradicionalment, els hotels es llegeixen com llocs interiors i, per tant, no pertanyents a l'àmbit públic de la ciutat, però tanmateix, tampoc es poden encabir en la dimensió íntima dels llocs interiors com és la llar. Això fa pensar que la posició intermèdia entre allò públic i allò íntim de l'hotel en condiciona la naturalesa, que el defineix com un lloc intersticial, de frontera entre allò que es pot veure en l'esfera pública i allò que no. Des del punt de vista de Robert Davidson, l'especificitat d'aquest lloc de pas és perquè «the hotel is place of make-believe that can serve as a backdrop to interpretations of space, desire, and the simple act of being in the world [...]» (2018: 13). Per tant, la consideració dels hotels com espais de fantasia o fabulació els perfila com espais diferents que propicien el trencament dels marcs espacials i temporals dels subjectes, també en el camp poètic. A més, aquests espais de trànsit representen una fissura en la linealitat del temps perquè, en el seu interior, la temporalitat es desplega de manera paral·lela al curs quotidià: vacances, viatges de negocis o trobades sexuals. La transitorietat de les estades fa dels hotels indrets on no sedimenten les identitats i on s'esdevé el canvi amb rapidesa, ja que els hostes encarnen el moviment constant d'anada i tornada. Aquesta qualitat d'espai sexual és compartida amb els prostíbuls i altres localitzacions, com és el cas del raval d'*El gran focs dels garbons* i, en efecte, l'habitació i el llit de *L'Hotel París*, per on circulen personatges diversos que són retratats per un jo poètic observador que converteix el text poètic en un espai diferent on s'alteren les fronteres del món privat.

#### 4. La reorientació de la mirada. Dispositius d'estil

No perdem de vista que la creació de personatges i llocs provinents dels marges funciona en Estellés com un mecanisme literari per a fer aflorar el substrat subaltern de la societat i alhora per a alliberar-se de l'omnipresència de la repressió moral, social i estètica dels anys del franquisme. El poeta dissenya tot un univers temàtic que no acata el «règim d'obscenes realitats amables», sinó que posa en circulació tota una xarxa de significats de foscor, brutalitat i animalitat reprimides en un petit món controlat per les passions, la mort i l'enyor del passat dins dels límits d'un hotel on el jo poètic es dirigeix a una de les ocupants, Françoise.

Vicent Andrés Estellés aprofita el marc contextual de l'hotel com un agent que permet revelar l'obsenitat a través de la mirada del jo poètic. Encara que aquest també és protagonista d'algunes de les composicions, la posició d'observador és la més rellevant en el conjunt del poemari per la manera com es confecciona el discurs. La mirada externa del jo poètic pren forma amb l'ús de verbs actius com «mirar» però també amb verbs perceptius com «veure», ambdós molt presents en els poemes. La intencionalitat d'aquesta acció és, doncs, la base per a entendre que l'acte enunciatiu en Estellés és producte d'una decisió i, per tant, respon a un objectiu. Tal com afirmen alguns estudis recents, la mirada fa visible allò que és objecte de la seua atenció: «l'acte de mirar implica una intenció. Contràriament al procés perceptiu de veure, que pot ser neutral o indiferent, la mirada és una acció generadora d'esdeveniments, en el sentit inaugural que Alain Badiou (2009, 191) atorga al terme» (Marcer et al 2023: 3).

Tal com s'apuntava anteriorment, la singularitat de *L'Hotel París* recau en els elements que el poeta convoca i presenta en el text com a material literari. Si bé el poemari és un catàleg d'estupres, ho és perquè el poeta ha orientat la mirada cap a una secció del món que fins llavors havia quedat fora del camp de visió de la literatura catalana. En conseqüència, si els discursos artístics s'han mantingut cecs davant de determinats mons és perquè no els han volgut mirar i, en conseqüència, conèixer. Segons Maria Isern i Marta Pascua (2022:



5), la relació entre visió i coneixement és resultat d'una posició epistemològica concreta: veiem allò que coneixem, allò que tenim present i, en contrapartida, també coneixem allò que som capaços de revelar amb la pròpia mirada. Per tant, la mirada, i en conseqüència, el relat producte d'aquesta mirada, és fruit de la posició del subjecte en unes coordenades socials determinades.

En el cas de Vicent Andrés Estellés, la tendència quasi fotogràfica, en què la força de la imatge i de l'acte de mirar és cabdal, es manifesta en molts poemaris, alguns dels quals marcats per la presència de la sexualitat i la representació de cossos femenins. L'ull del jo poètic es dirigeix al món com una màquina de retratar, com afirma Vicent Salvador:

El discurs estellesià captura objectes, personatges, situacions, i els dota d'un poder connotatiu que n'emergeix com un significant coral. Hi són convocades sensacions de tota mena que, amb el seu caràcter fragmentari, configuren en conjunt un halo d'evocació poètica. (1989: 39)

Complementàriament, Enric Bou afirmà en un article de l'any 2011 que Estellés, sense haver llegit Georges Perec, havia desenvolupat una atenció al món que excel·lia per «incorporar com a material poètic alternatiu allò més ínfim, l'infraordinari [...]. Això es relaciona, a més, amb la voluntat, explícita o no, del poeta de convertir-se en testimoni i cronista d'un món que lentament desapareix» (2011:133).

L'orientació, doncs, de la mirada del poeta cap a la no-espectacularitat tracta de construir una antropologia pròpia que, a través de la superposició de fragments, elabora una imatge complexa de la societat en què viu el jo poètic. En l'atenció a l'infraordinari Perec postulà que per a parlar de la quotidianitat, d'aquells elements que passen desapercebuts perquè no són grans esdeveniments, ni personatges famosos, ni llocs monumentals, cal habilitar una mena de mètode que permeta pensar «Cómo hablar de esas “cosas comunes”, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos» (2008: 12).

La tesi que defensa aquest article és que en *L'Hotel París* el poeta decideix quins són els objectes de representació i de reflexió poètica que se situen en primer pla del discurs literari. És per això que la configuració de les imatges poètiques i les diferents formes d'enunciació d'aquestes estan marcades per un acte conscient emmarcat en l'acció de mirar. Com es configura la mirada en la poesia de Vicent Andrés Estellés és, en aquest sentit, una pregunta del tot adient perquè tracta d'explorar quina és la posició del jo poètic i quina relació estableix amb els objectes de representació que decideix incorporar.

Així doncs, de la diversitat de formes d'enunciar el món que el poeta té al seu abast en el poemari geocentrat a l'hotel predominen dos dispositius d'estil en funció del grau de subjectivitat i d'implicació de la veu poètica en la construcció de la imatge resultant. En primer lloc, l'ús de la construcció verbal «hi ha», de caràcter existencial, que justament indica l'existència dels diferents agents convocats en el poema. I, en segon lloc, l'ús dels verbs «veure» i «mirar» com a verbs de percepció i percepció voluntària, respectivament.

Tant en el primer cas, com en el segon, l'ús d'aquests verbs dona com a resultat la confecció d'un univers compost per objectes i subjectes poètics que l'autor ha decidit fer visibles en el discurs. En el moment que el poeta reconeix l'existència del pecat, del dolor i de la violència en els versos els dota d'entitat ontològica com a parts constitutives del seu univers poètic, però també de la literatura. Versos com aquest, del segon poema del recull, «Hi ha pecats, hi ha desgràcies, hi ha el dubte, la bandera» (Andrés Estellés 2014: 227) constaten la presència d'elements que podrien ser considerats antilírics però que en l'univers estellesià se situen de manera conscient en la palestra, com també ocorre amb la representació d'una corporalitat, principalment femenina, brutal i obscena moltes vegades dedicada al gaudi masculí.

La literatura estellesiana, en un sentit ample, recull el guant de Perec i habilita una mirada que veu el que existeix i permet que parle a través del discurs poètic. Una de les fórmules escollides en *L'Hotel París* és l'ús de la fórmula «Hi ha» com a element de constatació del món en què ressona l'estil de la cançó «Il y a», que Jacques Brel va publicar l'any 1953:

Il y a tant de brouillard dans les ports, au matin  
Qu'il n'y a de filles dans le cœur des marins  
Il y a tant de nuages qui voyagent là-haut  
Qu'il n'y a d'oiseaux. (1953)

Aquest verb de caràcter existencial és usat de manera destacada en gran part de les vint-i-dues composicions per a construir versos de caràcter acumulatiu que creen una corrua d'imatges a mode de fotogrames. A tall d'exemple, el text que obri el recull s'inicia amb aquesta construcció que es reitera anafòricament, com ocorre en la cançó de Brel:

Hi ha l'aladre, groguenc, amb una grogor d'os,  
i hi ha el crani de l'ase entre les brosses tendres  
i hi ha una llunyania de llençols eixugant-se:  
hi ha una barca en l'arena, hi ha altres coses, Françoise.  
(Andrés Estellés 2014: 226)

En relació amb altres poemaris de l'autor de Burjassot, l'ús d'aquesta entitat verbal funciona gairebé com una mena de tret d'estil recurrent. Versos com els del poema «1956-1959», de *L'inventari clement*, connectats temporalment amb l'escriptura de *L'Hotel París*, remetent a aquesta marca:

Malgrat els edictes,  
**hi ha pobles, hi ha llits,**  
paraules invictes.  
A les nits **hi ha llits**  
—**hi ha taules, hi ha cuines**—,  
**hi ha coits i hi ha llits.**  
Malgrat els edictes  
faig el meu camí. (Andrés Estellés 2015: 129)

Una presència que es reitera en versificacions de «Teoria i pràctica de la flor natural», de *Llibre de meravelles*, també coincident en el temps de creació dels poemaris anteriors, i que recorda a l'univers temàtic del poemari estudiat:

**Hi ha** la fam, la precarietat,  
com **hi ha** els sermons i **hi ha** el pecat  
i les notes de societat. (Andrés Estellés 2015: 232)

Així, doncs, la simple construcció «hi ha» es converteix en un tret d'estil característic que podria ser estudiat abastament per a copsar tots els matisos que afegeix al llenguatge poètic estellesià. Si bé és evident que és una marca que despulla el text de simbolisme i lirisme i l'acosta a una dicció transparent, en paraules de Salvador i Monferrer, també és un llenguatge amb «més dosi de mimesi i diegesi que de lirisme pur» (2011: 7) que reforça el ritme dels alexandrins en *L'Hotel París*, com ocorre en l'última de les peces del poemari:

Com **hi ha** el fill sense els pares i els pares sense el fill  
i xiques, al cinema, amb les cames obertes  
i una mà entre les cuixes, i el rosari en família,  
i **hi ha** el peó que es mata caent des d'un andami  
i l'home que fa el pa i **hi ha** qui porta un metre  
per saber el tamany escaient del taüt  
i com **hi ha** els tramviaris que treballen la nit  
de cap d'any i els forats de les piques i **hi ha**  
l'ascensor amb un llum brut groguenc esperant  
(Andrés Estellés 2014: 247)

D'aquesta manera, el vers llarg atorga capacitat narrativa al text més enllà del caràcter descriptiu que les imatges traspuen. En aquest sentit, cal tenir present que aquesta versificació d'art major alimenta el «to discursiu d'una poesia que s'impregna de narrativitat, de descriptivisme o de to conversacional, sovint al servei d'una autoreflexió íntima» (Salvador i Monferrer 2011: 7).

La naturalesa existencial del verb «haver-hi», doncs, fa visible en el poema aquells elements sobre els quals actua, els revela dins del text i, en conseqüència, esdevenen reals com a matèria literària. La mort, les imatges del cos i de les seues necessitats fisiològiques, el sexe i la violència en l'entorn groguenc i humit de l'hotel se situen al centre del poema i ofereixen una visió del món

llòbrega i poc amable. La decisió de situar aquests i no uns altres elements en el poema respon a la necessitat de construir un discurs propi que confronta amb la realitat de què beu, en mostra la seua cara més cruenta i alhora apel·la a la intimitat més amagada. La tria efectuada per l'autor, l'assumpció de la posició d'observador de la cara oculta de la societat i dels individus, i de la posterior revelació d'aquesta és objecte de reflexió en multitud de composicions. No obstant això, aquests versos d'*El monòleg*, il·lustren amb claredat la intencionalitat de *L'Hotel París* perquè, juntament amb *Testimoni d'Horaci*, conformen una tríada d'obres que des de la reflexió metapoètica escenifiquen el canvi de tendència en l'autor:

El text d'un testimoni possiblement advers,  
i tot segons que es mire — triant, breument, les dades,  
fins que arriba un moment que no es pot fer la tria,  
perquè hi ha moltes dades i hi ha una vigilància,  
sobretot, que fa que no sigues parcial, (Andrés Estellés 2014: 253)

La consciència de l'acte d'escollir quina matèria conforma el poema en determina l'escriptura i la funció del text, així com la certesa que la possibilitat de triar pot quedar rescindida per l'omnipresència d'una mena de censura —política, moral— que coarta la creació. No obstant això, l'agència del poeta en la configuració del seu programa estètic i ètic gaudeix d'una força que marca bona part de la producció de la dècada dels cinquanta. La incorporació de tot un estol de referents i personatges provinents del que fins llavors es considerava la perifèria social i estètica és, segons Jaume Pérez Montaner (2011: 151), la constatació que la poesia és la plasmació «d'un món torturat tan personal i tan nostre al mateix temps, tan de la seua època, i de la nostra, potser ja sense remei».

Cal advertir, però, que la unicitat de *L'Hotel París* en el conjunt de la poesia catalana de l'època també inaugura una nova tendència dins dels límits de l'univers literari de Vicent Andrés Estellés. Aquesta reconfiguració del projecte va aparellada d'una transformació de l'ethos estellesià que repensa el compor-

tament de l'autor en tant que poeta. Per a Pérez Montaner, aquesta canvi és fruit d'una crisi d'elecció que s'identifica en l'obra de l'autor entre 1949 i 1958, període en què té lloc l'escriptura de *L'Hotel París*. Aquesta fractura redefineix la naturalesa de la pròpia poesia i esdevé «l'acte total i final d'una presa de posició poètica en relació amb l'anterioritat en tot allò que es refereix a la poesia i al llenguatge poètic» (Pérez Montaner 2011: 153). En el cas d'Estellés aquest replantejament metalèptic que esmenta Pérez Montaner, que té origen en les tesis de Harold Bloom, és el germen a partir del qual l'autor dissenya el conjunt d'aspectes estètics i morals que defineixen la seua poètica, ja que incorpora nous models i abandona el classicisme garcilasista. Vicent Salvador (1989: 36) coincideix amb aquesta consideració del canvi i afirma que «Així, deconstrueix l'ègloga garcilasiana i la converteix en textos plens de potencialitats dramàtiques, teatrals, on la pastoral, sense perdre el lirisme, es fa carn de postguerra i on una nimfa d'avui pot exclamar: “Nemorós, Nemorós, no m'esgarres les bragues, que m'han costat vint duros”». Així doncs, la incorporació de l'hotel com un espai sexualitzat forma part d'aquest trencament doble, en tant que s'enceta una nova estètica en català i es fa mitjançant la literaturització d'un emplaçament prototípicament complex de la contemporaneïtat que habilita un nou registre literari i moral. El convenciment en l'acte d'escriure es constata així en versos com aquests del poema «IX»:

Però jo dec escriure, en el llibre més gran  
i amb la lletra més clara, petita i incisiva,  
mentre una pobra jove mossega un cobertor,  
mentre una pobra vídua s'ho renta en un bidet,  
mentre el pobre poeta escriu versos indignes,  
mentre al pobre home ric li ve un dolor d'estómac,  
mentre les pobres gents van fent les pobres coses  
i el captaire es pessiga tendrament les lladelles,  
humils, d'una color de mel delicadíssima,  
i amablement les deixa en la seua mà oberta.  
(Andrés Estellés 2014: 234)

Un dels símptomes més clars del canvi de l'ethos estellesià en aquest sentit metalèptic, és a dir, de transformació total de l'herència d'alguns dels seus predecessors literaris —especialment dels principis promoguts des de la revista *Garcilaso*— és la revelació de la privacitat d'un conjunt d'escenes en què el cos té un protagonisme central. Conseqüentment, la presa de posicionament i l'elecció que s'adverteix en la poesia estellesiana a partir de la segona meitat dels anys cinquanta, a banda de contemplar l'adhesió total a la llengua catalana, a excepció de *Primera soledad*, es focalitza, tal com s'ha apuntat adés, en l'orientació de la mirada cap a paisatges que llavors no tenien cabuda en el discurs artístic. L'atenció a la quotidianitat més prosaica present en *L'Hotel París* incorpora a la poesia una sèrie d'imatges fruit d'observar en primera persona la mort, el sexe i el comportament humà.

Dels dispositius estilístics apuntats a l'inici d'aquest apartat, l'emergència del jo poètic com a agent observador del món propicia l'ús de diversos verbs de percepció i percepció voluntària, com és el cas de «veure» i «mirar». El fet que el verb «mirar» continga en el seu interior una voluntat explícita de reconeixement materialitza l'elecció conscient de reorientar el discurs poètic cap a les zones fosques que han estat tradicionalment desateses, aquests versos de «Llibre d'exilis» en són una bona mostra perquè el jo poètic reclama que els desposseïts siguin vistos, siguin presents: «Parle per tots. Mireu-los. Homes, dones, infants. / I coses. Coses de cada dia, gastades, /suoses» (Andrés Estellés 2014: 361).

Versos com aquests insten a modificar el règim escòpic, això és, a problematitzar la qüestió de la representació per a alterar-la i posar en qüestió qui o què té dret a ser representat. Per a Fernando Ramón Contreras i Alba Marín Carrillo (2022: 94):

los regímenes escópicos son esas franjas temporales y materiales que permiten que algo que no es una obra de arte, y que normalmente no está considerado como tal, en un determinado momento alcancemos a verla como si lo fuera. La actitud del espectador puede cambiar significativamente la idea de obra de arte bajo los dictados que impone el régimen

hegemónico. Para ello, la comunicación entre la vida y el arte es decisiva en la creación de un orden visual imperante.

En conseqüència, Estellés posa en dubte el règim hegemònic de representació en cedir un espai a diversos personatges com ocorre en el poema «VII», poblat per:

La dona que ven coses, a la nit, a la porta  
del bar, del cabaret; la dona que vigila  
el wàter de les dones; la dona que ha deixat  
la vaixella escurada i els tres fills en el llit  
i va a fer certes coses, a la nit, vora el riu; (Andrés Estellés 2014: 232)

Si s'amplia l'espai de representació en el discurs literari és perquè l'autor amplia el camp de visió per a veure allò de què ja avisa *La clau que obri tots els panys*: «Veig fracàs, veig silenci. Veig, sobretot, espera» (Andrés Estellés 2014: 376).

## 5. Revelar l'obscuritat, publicar la privacitat

La incorporació de la vida infraordinària com a part central del discurs poètic estellesià respon a la presa de posició de la veu poètica que dota d'entitat ontològica aquesta part del món perquè pugui ser coneguda, és a dir, vista. Aquest mode d'observació, però, es porta al límit quan el jo poètic esdevé un *voyeur*, un observador que veu i revela la privacitat en enunciar-la. L'ús de l'hotel per a aquesta finalitat es podria entendre com una mena de justificació, ja que aquest espai es troba fortament condicionat per valoracions que li confereixen un tel poètic d'estranyesa i perversió. Les raons que abonen aquesta visió arrelen en la idea que els llocs de pas com pensions, albergs o hotels no són llocs antropològics, en el sentit d'Augé (1995), i per tant, no són susceptibles de ser habitats, sinó ocupats (Davidson 2018). La negació de l'habitabilitat d'aquests espais els despersonalitza i, en conseqüència, objectualitza els seus



ocupants. Aquests no són habitants, que estableixen relacions i condicionen la seua identitat al lloc viscut, sinó ocupants de la dimensió física i, a causa d'això, absents d'identitat. Arran d'aquesta configuració de la imatge de l'hotel, aquest es converteix en un espai susceptible de ser vulnerat per un *voyeur*.

En paraules del psiquiatra Carlos Castilla del Pino (1996), l'escenari on es desenvolupen les actuacions de l'ésser humà es classifica en tres tipus: públic, privat i íntim. Les actuacions privades i els seus corresponents escenaris, són «necesariamente observables, porque, aunque se hagan a solas, son actuaciones exteriorizadas» (1996: 19), aquesta definició del món privat ajuda a entendre la posició d'enunciació geovisual del jo poètic en aquest poemari. Per al psiquiatra, els escenaris privats divergeixen dels íntims perquè aquests darrers es concentren en la ment del subjecte —és on tenen lloc els desitjos, els actes prohibits i coartats que no es poden expressar exteriorment. Mentre que els escenaris privats és on es despleguen les actuacions que transcendeixen la individualitat del subjecte perquè són expressades verbalment. En aquest punt és on se situa la posició del jo poètic en *L'Hotel París*, l'enunciador expressa verbalment —a través dels versos— les actuacions privades que cometen els subjectes. Així doncs, es tracta d'una transgressió del pacte de privacitat perquè «mira lo-que-no-debe-ser-visto» i «exhibe-lo-que-no-debe-ser-visto (u oído) por los demás» (Castilla del Pino, 1996: 21). El poema V revela la privacitat dels pensaments relligats a l'habitació de l'hotel i a la figura femenina de Françoise: «Pense unes cuixes tendres, Françoise, pense un cos d'aigua» (Andrés Estellés 2014: 230).

La verbalització dels escenaris de la privacitat és, al capdavant, un dels pilars de la poètica de *L'Hotel París*: la revelació dels llocs on es desplega la sexualitat i la mort. En aquest sentit, la poesia pública —fa públiques— escenes de l'àmbit privat de cada dia com a mecanisme de subversió moral i estètica, com ja hem apuntat. La tendència a l'exhibició verbal del poeta posa en la palestra escenes carregades de brutalitat pertanyents a l'esfera privada d'un espai no lligat a la identitat dels ocupants, com les lladelles del captaire o la dona que es renta en un bidet. Escenes que els personatges no han decidit desvelar ni exposar perquè, si ens hi fixem, l'única veu present al poemari és la del jo poètic que parla de les accions de tercers. Com adverteix Francesc Parcerisas, existeix

un intent constant d'establir diàleg amb Françoise, un dels objectes de desig del jo poètic, però aquesta no aconsegueix mai la paraula i el poemari és un «llarg monòleg descriptiu» (1975: 55), la qual cosa posa de manifest una clara relació de poder pel que fa a la possessió de la paraula. I, més concretament, trau a la llum allò que no ha de ser vist pel gran públic però que malgrat tot ocorre –violacions, adulteris, estupes, masturbacions, morts, etc.– en un exercici d'incomoditat estètica que «cerca la vergonya innombrable dels ideals, i la cerca en la vulgaritat trasmudada de la matèria» (Parcerisas, 1983: 47).

Un dels punts climàtics en aquest sentit és el lloc on es troben les energies de creació i destrucció que s'associen al sexe i a la mort en tant que accions contràries i complementàries. El llit, indret clau del poemari i lloc per excel·lència per a morir, però també per a les trobades sexuals, és un dels punts on es concentra la potència de les imatges i on s'expressa la lluita de contraris entre el pecat i l'exabrupte sexual. D'una banda, el llit de l'hotel és el lloc de la mort:

Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se n'ha adonat,  
i això que aquella mort, la seua, és personal  
i, més, intransferible, segons els documents,  
i que el trauen del llit i el duen al Dipòsit (Andrés Estellés 2014: 238)

I, en contrapartida, és també el lloc on veure el cos femení, que queda retrat com un objecte d'admiració:

En veure't escampada per sobre el llit, Françoise,  
amb les mans enllaçades darrere el tos dolcíssim,  
m'entra el desig, Françoise, d'ésser bo totalment (Andrés Estellés 2014: 239)

En síntesi, l'indret de la lluita de contraris és el lloc del pecat perquè funciona com el contenidor del cos, per a morir i per a reproduir-se:

Mire el llit, el meu llit, metàl·lic, a l'hotel.  
Té, Françoise, l'estatura exacta del pecat.  
Considere els llençols i el cobertor, vermell,

i les parets verdoses i l'espill i el bidet,  
i lleve el cobertor amb certa lentitud; (Andrés Estellés 2014: 230)

La dicotomia entre la virtut i la màcula es figura en el tàlem com un objecte representatiu de la materialitat de l'inventari configurat per una nòmina de béns objectuals: bidet, sofa, llençols, etc. (Parcerisas, 1983: 56) destinats a atendre les necessitats fisiològiques. En el poemari, el jaç representa el vèrtex on es connecten la vida i la mort en la dimensió més corpòria: al llit es fa l'amor i es produeix la fecundació, hi pareixen les dones i és on descansen els cadàvers, com diu el poeta és el lloc on «hi ha els actes que moren ràpidament on naixen» (Andrés Estellés 2014: 241). Per tant, el llit és un lloc estratigràfic en relació al temps i els fets, ho veiem en el poema XV:

Potser ha mort algú en el llit on em gite,  
potser aquests llençols varen embolcallar,  
de moment, algun mort, un pobre mort incògnit,  
[...]  
Algun adolescent ha dedicat a Onan,  
de genolls en el llit, el seu càntic febril.  
[...]  
Potser, alguna nit, ha parit una dona,  
ha plorat un infant, ha cridat una verge,  
s'ha perpetrat allò que en diuen adulteri.  
Potser, en aquest llit, va morir un infant. (Andrés Estellés 2014: 240)

Parcerisas (1983: 55) apunta que la versió més carnal del sexe present en el poemari podria explicar el concepte de pecat, lligat a la imatge del llit, ja que, segons el crític, l'omnipresència del cos i la brutalitat impedeixen que el sexe siga vist en el poemari com un acte de comunicació fluid i profund per als subjectes. Açò últim quedaria reforçat si fem una panoràmica de la tipologia de relacions, moltes de les quals es troben marcades per una clara diferència de poder, com ara, la prostitució apuntada en aquests versos:

el desig pueril d'ésser infant i bo,  
d'amar, completament, alguna puta anònima,  
alguna puta efímera que no constarà en acta,  
i ser amb ella tendre i obsequiós i noble,  
i veure-la dubtar de tot el que ella pensa,  
amb un llum instantani, d'estupor, en els ulls, (Andrés Estellés 2014: 236)

També s'enuncien altres actes violents de naturalesa vexatòria com una violació, la qual pel component explícit amb què es detalla recorda l'afusellament contra les parets dels cementeris:

L'amant feroç, que es venja en una amant atònita,  
absurda, amb l'estupor en els ulls i en els llavis,  
dreta, contra una tàpia; un amant venjatiu  
de mai no se sabrà quina remota cosa,  
l'enamorat discret que un dia, ancestralment,  
necessita una víctima, una víctima estúpida,  
i es venja obscurament, a grapats i trompades,  
brutalment insistint, destrossant, miserable,  
i amb la sang que així vessa entre unes cuixes té  
un fulgor instantani de selva i dalt la lluna. (Andrés Estellés 2014: 242)

O bé, estupres que assalten un cos femení convertit en objecte:

hi ha la verge amb uns ulls grans pel pànic,  
i nua, en un racó, mirant avançar l'home:  
hi ha la virtut, Françoise, i la virginitat, (Andrés Estellés 2014: 226)

Sobre la materialitat d'aquestes escenes violentes sobrevola la idea fàl·lica de la penetració, també representada en l'al·lusió a Onan. Aquesta concepció de la sexualitat, afectada de violència en els exemples anteriors, implica la contrapartida de considerar els llocs on es desenvolupa com pornotopies (Preciado 2009) on es perceben amb claredat les relacions de poder entre els participants. El llit, doncs, és un dispositiu de control on es desplega l'eros amorós, com

ocorre en el poema XIV en què Françoise és observada estesa sobre el cobertor; que deriva en l'eros violent, com ja hem vist, i que desemboca en la consciència del pecat provinent de la materialitat del cos.

Metonímicament, el llit concentra una constel·lació de significats que és complementada amb l'acció de tãathos, que apareix com a contrapartida a l'eros: «entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts» (Andrés Estellés 2014: 234). La mort, present en l'hoste anònim o en l'accident de tramvia, és l'expressió màxima de la destrucció i per tant, de la negació del cos que havia fundat el sexe i, en conseqüència, havia deixat lliure el pecat.

L'espai literari de l'hotel, doncs, representa un univers per on circula el pecat i es contradiu la moral de l'època. Malgrat, però, la intenció de situar en primer pla una actitud poètica contestatària que representa un trasbals per a la literatura de l'època, el poemari també recull la idea que el pecat és la constatació del fracàs, tal com indica aquest vers dirigit a Françoise: «car el pecat, Françoise, / hi ha certs moments que ajunta com no ajunta la sang. / El pecat, el fracàs, totes aquestes coses» (Andrés Estellés 2014: 239).

En certa manera, això és el que ocorre en la composició final *L'Hotel París*, una peça que Ballart (2011) considera un *tour de force* en forma de seqüència cinematogràfica que accelera el ritme del poemari per a acabar en un final climàtic representat en un incendi. La peça XXII és l'escenificació de la batalla de la moralitat contra la subversió de l'ordre que ha suposat el catàleg d'abusos, violacions i morts del text. Tot un seguit d'exemples que encarnen l'estranyament i perversió de l'abjecte que proposà Julia Kristeva, la qual afirma que allò que podem considerar abjecte no és l'absència d'higiene o de salut, «sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares» (2006: 11). Per aquest motiu, la solució final del poemari convoca un gran exercici de catarsi escenificat en el foc que purifica.

## 6. Conclusions

En síntesi, es podria afirmar que les interioritats de l'hotel de *L'Hotel París* són un espai literari propici per a la reflexió metapoètica, per a la introspecció sobre l'abast del pecat i per mostrar el posicionament estètic i polític del discurs artístic perquè, tal com afirma Julia Kristeva, la literatura contemporània, i els universos que aquesta constitueix, «realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y de lo Inmoral» (2006: 26). Estem al davant, doncs, d'un símptoma més de la radicalitat en la modernitat dels plantejaments poètics de Vicent Andrés Estellés, que juguen amb els límits de la moralitat i l'elaboració estètica fins al punt de construir un discurs coherent i trencador lligat a les formes literàries de la perversió i la desviació de la norma gràcies a l'acte d'orientar la mirada cap al costat ocult de l'ésser humà.

## Bibliografia

- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (2014), *Obra Completa Revisada*, València, 3i4, vol. 1.  
———(2015), *Obra Completa Revisada*, València, 3i4, vol 2.
- AUGÉ, M. (1995), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BALLART, Pere (2011) «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, pp. 118-127.
- BOU, E. (2011), «Vicent Andrés Estellés, o l'atenció a l'intraordinari», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, pp. 128-148.
- CARBÓ, F. (2014), «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les homilies a les tenebres» dins Vicent Andrés Estellés, *Obra Completa Revisada* (1), València, 3i4, pp. 11-63.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996), «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 15-30.
- CONTRERAS, F. R. i Marín, A. (2022), «Arte y política en el sostenimiento de los regímenes escópicos», *Alpha*, 54, pp. 91-107. <https://doi.org/10.32735/S0718-22012022000541025>
- DAVIDSON, R. (2018), *The Hotel: Occupied Space*, Toronto, Toronto University Press. <https://doi.org/10.3138/9781442690028>

- FOUCAULT, M. (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ISERN, M. i Pascua, M. (2022), «Poètiques i polítiques de la mirada: (re)visions contemporànies. Introducció al dossier», 452°F: *Revista de teoria de la literatura i literatura comparada*, 27, pp. 3-25. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.1>
- KRISTEVA, J. (2006), *Poderes de la perversion. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid, Siglo XXI.
- MARCEC, E., MIR, C., MIRA-NAVARRO, I. i PONS, M. (2023), «La mirada com a productora dels esdeveniments i els estudis afectius» dins Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro i Margalida Pons (ed.), *Mirades afectives sobre la cultura catalana*, Venècia, Ca'Foscari Edizioni, pp. 3-14. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-754-8/000>
- MIRA-NAVARRO, I. (202), «La felicitat d'alterar les normes: perifèria urbana i sexualitat proscriu en la poesia estellesiana» dins M. Àngels Francés i Irene Mira-Navarro (ed.), *Identitats culturals contemporànies: el cas català*, Kassel, Reichenberger, pp. 180-195.
- PARCERISAS, F. (1983), «Un aspecte de la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 18, pp. 47-58.
- PEREC, G. (2014), *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid.
- PÉREZ MONTANER, J. (2011), «De Garcilaso a Ausiàs Marc: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, pp. 149-171.
- PRECIADO, P.B. (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Madrid, Anagrama.
- SALVADOR, V. (1989), «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç. Revista de Literatura*, 8, pp. 35-44.
- i MONFERRER, A. (2011), «Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Journal of Catalan Studies*, 14, pp. 6-23.



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie A *Vicent Andrés Estellés*. Pimentó groc (1985)  
Oli sobre llenç, 130 x 97 cm



# *Per a tota la mort. Estellés com a sant cultural*

[For all death long. Estellés as a cultural saint]

JAUME SUBIRANA

Universitat Pompeu Fabra

jaume.subirana@upf.edu / ORCID: 0000-0001-7939-0416

**RESUM:** A partir del concepte de “sants culturals” proposat per Marijan Dović i Jón Karl Helgason (2017) per estudiar la canonització i la commemoració de certs escriptors contemporanis, l'article analitza fins a quin punt el model es pot aplicar al cas de Vicent Andrés Estellés, i si se'n pot parlar com un exemple de sant cultural.

**PARAULES CLAU:** Estellés. Poesia. Posteritat. Commemoració. Sants culturals. València.

**ABSTRACT:** Based on the concept of “cultural saints” proposed by Marijan Dović and Jón Karl Helgason (2017) to study the canonization and commemoration of certain contemporary writers, the article analyzes to what extent the model can be applied to the case of Vicent Andrés Estellés. And up to what point we can speak of him as an example of a cultural saint.

**KEYWORDS:** Estellés. Poetry. Posterity. Commemoration Cultural Saints. Valencia.

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

*A life of afterwords begins.*

John ASHBERRY

*Una amable, una trista, una petita pàtria.*

Vicent ANDRÉS ESTELLÉS

## 1. Estellés a la cort de la reina Leonor<sup>1</sup>

Dimarts 31 d'octubre de 2023, el dia que feia divuit anys, Leonor de Borbón y Ortiz, princesa d'Astúries i futura reina d'Espanya, va jurar a Madrid la Constitució espanyola en una jornada institucional amb desfilades, àpats, discursos i tot el parament formal de les grans ocasions. L'acte del jurament va tenir lloc al Congreso de los Diputados, amb la presència dels tres poders de l'Estat i davant de la presidenta del Congrés, la socialista mallorquina Francina Armengol. Abans del jurament de la princesa, la presidenta Armengol va fer un breu discurs en el qual ressaltà la diversitat d'Espanya i, per il·lustrar-la, cità uns versos en euskera (de Felipe Juaristi), en gallec (de Xohana Torres) i en valencià o català de Vicent Andrés Estellés (“Allò que val és la consciència / de no ser res si no s'és poble”, del poema “Assumiràs la veu d'un poble...”<sup>2</sup>), i va fer servir també les tres llengües cooficials per tancar la seva intervenció. Som al 2023: gairebé mig segle després de la mort de Franco. El que s'hauria pogut veure (o hagut de veure) com un senyal de normalitat, i d'integració de la diversitat des de la perspectiva estatal, va fer saltar de seguida les alarmes d'alguns catalanoparlants i de valencians propers al que Estellés representa. Aquell mateix dia, l'historiador Vicent Baydal escrivia a la xarxa X (antic Twitter): “Jo diria que

---

1 Aquest article forma part del projecte ESCORE, “Escriptors, comunitat i reconeixement a les literatures perifèriques peninsulars, 1972-2022” (PID2021-127226NB-I00), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, l'Agència Estatal de Innovació i el Fons Europeu de Desenvolupament Regional.

2 És un dels poemes que tanca *Llibre de meravelles*, publicat al 1971 però escrit “entre les darreries del 1956 i la primavera de 1958”, segons deixà escrit el poeta a la primera edició del llibre. El podeu llegir a <https://www.catorze.cat/biblioteca/assumiras-veu-poble-9005/> [consulta: 11.12.2023]. L'enllaç inclou un vídeo amb Estellés dient el poema.

Vicent Andrés Estellés no va escriure ‘allò que val és la consciència de no ser res si no s’és poble’ per a una jura dels Borbons, però jo què sé, Francina...”, l’editora de Sembra Llibres, Mercè Pérez: “Si sentiú un catacraç hui per Burjassot, és Estellés removent-se en la seua tomba després d’açò”, i la politòloga i catedrànica a Georgetown Laia Balcells: “Quina broma de més mal gust, senyora Armengol”. L’advocada Carla Vall apuntava que “Literalment, Estellés deia en el mateix poema que ens van parir per a vetlar en la nit del nostre poble i era contra aquesta gent”, i la diputada de la CUP Eulàlia Reguant era potser la més vehement tot citant un altre poema estellesià: “però jo us assegure, solemnes fills de mala mare, que deixaré un senyal molt amarg i perdurable en la nostra literatura: aquell que clama contra l’excés de poder i deixa inermes la criatura, sota els turments de l’exili: aneu a mamar tots!”. Ella i Josep Nadal, cantant de La Gossa Sorda (i exdiputat de Compromís): aquest es queixava que “Hem hagut de suportar molts atacs i insults a la memòria del nostre poeta de la dreta i de l’extrema dreta. Però m’atreviria a dir que cap d’aquests atacs no ha tingut tanta mala llet com la de la senyora presidenta del congrés. El PSOE sempre superant-se. Uns cracs”. A l’altra banda de l’arc ideològic, el mitjà ultraconservador *Libertad Digital* escriu també el mateix dia: “No faltaron las alusiones a poetas en gallego, vasco y valenciano en un discurso donde la palabra ‘pluralidad’ y ‘diversidad’ estuvo presente como guiños a los separatistas que declinaron estar en la sesión. El grupo parlamentario de Vox declinó ovacionar a Armengol y a la presidenta de la Comunidad de Madrid, Isabel Díaz Ayuso, le costó arrancar”.<sup>3</sup> Per la seva banda el diari valencià *Las Provincias* apuntà que “La tercera autoridad del Estado ha dedicado sus palabras a la historia de España y ha resaltado ‘la diversidad’ del país, citando versos del poema ‘Asumirás la veu de un poble’ [sic] del periodista valenciano y redactor jefe de *Las Provincias*”. Des de Madrid, *El País* passa suaument pel tema al seu editorial: “La sesión, ordenada bajo la liturgia de las grandes ocasiones, contó con un

---

3 <https://www.libertaddigital.com/espana/politica/2023-10-31/la-princesa-leonor-jura-la-constitucion-tras-un-discurso-de-armengol-lleño-de-guinos-a-los-socios-ausentes-de-sanchez-7064841/> [consulta: 11.12.2023].

discurso de la presidenta del Congreso de los Diputados, que apeló a la España plural al incorporar citas en catalán, euskera y gallego de los poetas Vicent Andrés Estellés, Felipe Juaristi y Xohana Torres”. A *VilaWeb*, en canvi, Vicent Partal considera l’evocació d’Estellés per part d’Armengol un error, i escriu un editorial sencer sobre el tema on comença evocant el primer cartell que va enganxar en una paret de xiquet, amb un poema d’Estellés, precisament el que comença “Assumiràs la veu d’un poble...”. Segons Partal, els versos no admeten discussió sobre la seva intenció, significat i raó: “Estellés retrata la misèria de la postguerra, la mort, les amenaces, la violència i reivindica que, per damunt d’això i sobreposant-s’hi, hem de tornar a ser poble. Nosaltres. Hem de tornar a ser poble, nosaltres, els valencians, el conjunt dels catalans. Estellés no parla d’un poble en abstracte, de qualsevol poble. Parla del nostre, i parla del nostre en el context d’intent d’aniquilació que representa la guerra de Franco i la posterior dictadura” (Partal, 2023).

## 2. Els sants culturals: culte i comunitat

Tal com mostren les reaccions a la lectura d’un simple (simple?) vers de l’escriptor tret de context en un acte institucional, el de Vicent Andrés Estellés és un bon cas per a l’estudi de la dimensió pública associada a la figura d’un escriptor, i com es va difondre i reconèixer el seu nom en vida i, llavors, com s’ha mantingut (o no) la memòria del poeta en la posteritat dels trenta anys transcorreguts des de la seva mort. En aquest sentit, Estellés ofereix un excel·lent cas d’estudi del que Marijan Dović i Jón Karl Helgason plantegen a *National Poets, Cultural Saints* (2017) per estudiar la figura dels poetes nacionals i la construcció social de la immortalitat de certs escriptors que es dona a Europa al segle XIX (el moment del naixement de bona part dels Estats-nació) i que en alguns llocs i llengües s’ha anat allargassant en el temps. Dović i Helgason parteixen de la intuïció que la figura dels poetes nacionals segueix un procés de canonització i uns cultes de commemoració molt semblants als dels sants de l’església catòlica; per això parlen de “sants culturals”, denominació que aquí fem nostra i

que mirarem fins a quin punt pot ser aplicable al cas de Vicent Andrés Estellés. Dović i Helgason plantegen al seu llibre un model dinàmic d'aquesta canonització dels sants culturals en què analitzen la vida (*vita*), el culte (*cultus*) i els efectes (*effectus*). Aquí la *vita* fa referència a allò aportat per l'individu en qüestió (amb intenció o sense) al seu potencial de canonització; el *cultus* són les activitats —generalment pòstumes— d'altres agents orientades a la producció i reproducció de l'estatus canònic (memòria col·lectiva, conservació del llegat), i finalment l'*effectus* són les conseqüències i les implicacions de la canonització en la societat en un sentit ampli. En aquest article ens centrarem sobretot, per raó d'espai, en aspectes relacionats amb el *cultus*, però no deixarem de banda elements de *vita* i d'*effectus* (com ja hem fet en l'obertura amb l'anècdota institucional recent) que ens ajudaran a plantejar millor el “cas” Estellés.

Quan parlem del *cultus* als escriptors morts ens referim, com ja hem dit, a la producció i reproducció d'estatus canònic en el cas d'aquests escriptors. Es tracta d'analitzar en quin moment i de quina forma (per quines vies) esdevenen exemplars, clàssics. I això tenint el compte que la gestió del *cultus* la fan no els propis escriptors (atès que ja són morts) sinó postuladors i postuladores que generen, articulen, estableixen i difonen per a determinats autors un estatut canònic nou. Dović i Helgason al seu llibre subdivideixen el *cultus* en una primera fase de producció i una segona de reproducció de l'estatus canònic (2017: 81-96). A la primera, hi inclouen les relíquies (enterrament, restes, *memorabilia*: elements relacionats sobretot amb la persona o la personalitat del sant), els memorials (monuments i plaques, llocs de memòria), l'escriptura (publicació d'obres completes i d'edicions crítiques, fons documental de l'escriptor/a) i la confirmació (bateig d'edificis o institucions, segells i monedes, festes oficials: aprovació i promoció pública, o institucional). En la segona fase de reproducció del nou estatus canònic hi hauria els rituals (centenaris, rutes, banquets), que promouen la commemoració col·lectiva de l'escriptor, les apropiacions (exegesis, mantres, mistificacions), la procreativitat (referències intertextuals, imitacions i paròdies, adaptacions a altres llengües i mitjans) i l'adoctrinament (la disseminació a través dels diferents nivells del sistema educatiu). Tot seguit farem un recorregut —inevitablement accelerat— per la figura i la trajectòria

d'Estellés des d'aquest punt de vista, per mirar d'establir fins a quin punt en podem parlar com un sant cultural —un autor canònic, una figura emblemàtica, si preferiu dir-ho amb altres paraules— de la comunitat imaginada valenciana o, més àmpliament, de la llengua catalana al tombant de segle i començaments del segle XXI.

### 3. Producció d'un nou cànon

Tot i que el nostre article vol centrar-se en l'apartat tot just descrit del *cultus*, el de la posteritat, apuntem que ja en vida seva Vicent Andrés Estellés (mort el 27 de març de 1993) compta amb dos postuladors o promotors (o avaladors) de luxe, dues figures centrals de la cultura catalana en un sentit ampli (el de la llengua catalana, volem dir, de tot el territori) als anys seixanta del segle XX: Joan Fuster i Josep Pla. Tinguem en compte que els postuladors són, al catolicisme, els eclesiàstics que pledegen per un candidat a la canonització, i llavors en la proposta de Dović i Helgason aquells que generen, articulen i difonen un estatut canònic nou per als autors en camí d'esdevenir sants culturals. El 1972, Joan Fuster acaba de publicar a l'editorial Curial, a Barcelona, *Literatura catalana contemporània* (que obtingué l'any següent el premi Crítica Serra d'Or d'assaig), i obre la seva introducció al primer volum de l'obra completa estel·lesiana, *Recomane tenebres*, afirmant, ras i curt: “Feia temps que no produïem un gran poeta”. I continua: “Dic ‘produïem’, i penso ara —familiarment— en nosaltres, els valencians, i en els valencians que parlem com ens pertoca parlar” (1972: 17).<sup>4</sup> Subratllem l'ús de la primera persona del plural i d'aquesta associació tan interessant (i, és clar, interessada) d'Estellés a la valencianitat, i a una forma escaient de valencianitat. Per la seva banda, l'any 1979 a les *Notes*

---

4 Unes pàgines més endavant, Fuster enalteix Estellés posant-lo en perspectiva històrica: “A nivell ‘valencià’, això fa retrocedir als noms insignes: els del segle XV, March, Roig, Corella. Després d'aquesta gent conspícua vam esdevenir ‘mutts’. El castellà, almenys en poesia, tampoc no ens ha servit per a massa coses. (...) Amb Vicent Andrés Estellés es trenca el malefici. Si el seu cas és una pura xamba o el començament d'una recuperació profunda, ja ho dirà el temps.” (1972: 24).

*del capvesprol* Josep Pla —sempre més embullós— apunta que “Estellés és un prosista extraordinari que escriu en vers” (i ho amplia, mantenint el menyspreu pel vers però amb vincles —a Balzac— i referents elogiosos mirats amb ulls planians: “Al meu entendre és un prosista de sempre, fascinat per la realitat i per la vida humana i per les enormes complicacions que implica”, 1979: 183). Podríem també, si es vol, afegir als noms de Pla i Fuster un tercer postulador eficaç en vida de l’escriptor (amb prou legitimitat en un altre àmbit —més jove, no només literari— de la cultura de l’època): el cantautor Ovidi Montllor, al qual tornarem més endavant.

Com hem dit, Dović i Helgason subdivideixen el *cultus* en una primera fase de producció i una segona de reproducció del nou estatus canònic de les figures literàries promogudes (2017: 81-96). A la primera fase, hi inclouen relíquies, memorial, escriptura i confirmació. Pel que fa al que Dović i Helgason en diuen relíquies<sup>5</sup> (la recuperació i mostra de restes de l’escriptor, i les peregrinacions als llocs sants o als llocs de memòria), podem mencionar, per exemple, la Ruta Estellés per Burjassot,<sup>6</sup> organitzada per l’Ajuntament del poble on va néixer l’autor, que comença precisament al cementiri de la vila i amb la lectura de “Vindrà la mort...”, de *Pedres de foc* (1975):

*Vindrà la mort, i jo no seré al llit,  
ni al menjador, assegut al divan:  
l’esperaré al replà de l’escala,  
entre els parents que han arribat de l’horta (...)*

En el cas dels memorial, tenim òbviament l’estàtua realista de Teresa Cháfer instal·lada precisament a Burjassot l’any 2007, que el reproduïx assegut en un banc de la plaça Emilio Castelar. Apuntem que l’estàtua ha estat sovint motiu d’actes vandàlics (pintades —el maig de 2013 l’escultura va ser

5 A “Més”, la nota final de *L’ofici de demà* (1972), Estellés avisa: “Si us demanen algun autògraf meu, direu que no n’he deixat ningun: conscient del seu valor, els vaig deixar tots a casa de les meues diverses *querides*” (Andrés, 2016: 296).

6 <https://www.burjassot.org/va/ruta-estelles/ruta-estelles-cementeri/> [consulta: 11.12.2023].

coberta de pintura blava—, diversos arrencaments, el robatori de les ulleres o dels llibres que hi havia sota la mà dreta de l'escriptor). I tinguem en compte que a Burjassot ja hi havia hagut anteriorment, com conta Jordi Sebastià, un altre monument d'homenatge a Estellés amb un bust de l'escriptor instal·lat a la plaça de la Constitució el 1979. El monument fou atacat molt poc després, i el bust acabà a la sèquia de Moncada. L'ajuntament (socialista) l'acabà retirant, el regalà anys més tard al poeta i aquest se l'endugué al seu nou domicili a Benimodo (Sebastià, 1993). Val a dir que la violència política per part de l'espanyolisme radical i l'extrema dreta<sup>7</sup> és un dels trets d'aquests anys d'alta tensió política i identitària, on a l'atemptat a casa de Joan Fuster l'11 de setembre de 1981 (ja ho havien intentat al 1978) el succeeix uns mesos més tard l'aprovació de l'estatut d'autonomia de la —a partir de llavors— oficialment anomenada Comunitat Valenciana.

Allò més significatiu pel que fa a l'apartat d'escriptura té a veure amb la publicació de l'obra completa de l'autor, amb la peculiaritat en aquest cas que ha tingut tres edicions o tongades diferents (dues, en sentit estricte) al llarg dels anys, totes tres a càrrec del mateix editor. El 1972 (quan l'escriptor no havia fet encara els cinquanta anys) el segell “Eliseu Climent, editor” en posa en marxa l'Obra completa amb un primer volum (*Recomane tenebres*) prologat per Joan Fuster. Aquesta iniciativa, en deu volums (no culminats fins al 1990 amb *Sonata d'Isabel*), canvia de cobertes a principis dels anys vuitanta (amb un redisseny a càrrec d'Enric Satué). I finalment al 2014 l'editorial 3i4 presenta una “nova” obra completa, ara sota la direcció de Josep Murgades i Vicent Salvador, que vol ser una edició crítica, amb introduccions a cada volum i els llibres reordenats cronològicament.<sup>8</sup> Els càlculs de l'editor en presentar-la eren que la durada del projecte fos d'uns quinze anys.

---

7 A Viquipèdia hi ha una “Llista d'actes violents de caràcter feixista al País Valencià” ben il·lustrativa: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Llista\\_d%27actes\\_violents\\_de\\_car%C3%A0cter\\_feixista\\_al\\_Pa%C3%ADs\\_Valenci%C3%A0](https://ca.wikipedia.org/wiki/Llista_d%27actes_violents_de_car%C3%A0cter_feixista_al_Pa%C3%ADs_Valenci%C3%A0) [consulta: 11.12.2023].

8 El darrer volum publicat de moment és en aquest cas el desè, corresponent al *Mural del País Valencià* (2023), a càrrec d'Irene Mira-Navarro.



Podem dir finalment que la confirmació en el seu procés de canonització (l'aprovació i promoció oficials) va anar arribant a Estellés primer de tot a través dels diversos reconeixements institucionals, iniciats ja en vida, amb un interessant *tempo* territorial que va de Catalunya al País Valencià (no a l'inrevés, com potser s'hauria pogut esperar) i d'aquí a Madrid: rebé primer, l'any 1978, el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes<sup>9</sup> (atorgat, val a dir-ho, per una entitat privada: Òmnium Cultural); llavors la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, el 1982; després el Premi d'Honor de les Lletres Valencianes,<sup>10</sup> concedit el 1984 per la Generalitat Valenciana que presidia Joan Lerma; i encara el Porrot d'Honor de les Lletres Valencianes de l'Ajuntament de Silla, el 1992, i, ja a títol pòstum, el 1993, el Doctorat *Honoris causa* per la Universitat de València, amb Manuel Pérez Saldanya i Ovidi Montllor com a padrins, i la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts del Ministeri de Cultura espanyol.<sup>11</sup> A més d'això, l'Acadèmia Valenciana de la Llengua (AVL, posada en marxa al 2001) declarà Estellés “Escriptor de l'Any 2012”,<sup>12</sup> i dedicà a l'autor una exposició (coordinada per Josep Palomero) que portà a diferents indrets, una guia didàctica, un documental de televisió i un volum d'estudis coordinat per Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya, entre d'altres iniciatives. I al 2024, a Catalunya la Generalitat ha acordat commemorar els cent anys del naixement d'Estellés,<sup>13</sup> mentre que al País Valencià, després del canvi de govern l'estiu de 2023 i el nomenament d'un Conseller de Cultura i Vicepresident que es vanta de retirar qualsevol ajut a iniciatives relacionades amb l'escriptor de

---

9 Poc després de l'atorgament a Barcelona del Premi d'Honor, Estellés va ser acomiadat irregularment de la seva feina com a periodista al diari *Las Provincias*.

10 Reconeixement literari atorgat per la Generalitat Valenciana amb motiu del 9 d'octubre (Diada de la comunitat) d'ençà de 1982, i que guardona autors i autores (només dues, la primera Maria Beneyto el 1992) en valencià o en castellà. Estellés va ser el tercer a rebre'l, després de Joan Fuster (1982) i Juan Gil-Albert (1983), i l'any abans que Enric Valor.

11 El president d'Espanya era des de juliol de 1993 Felipe González, que nomenà ministra de Cultura la valenciana Carmen Alborch, directora de l'Institut Valencià d'Art Modern de 1988 a 1993.

12 <https://www.avl.gva.es/escriptors-de-lany/vicent-andres-estelles/> [consulta: 11.12.2023].

13 <https://web.gencat.cat/ca/actualitat/detall/Commemoracions-de-lany-2024> [consulta: 11.12.2023].

Burjassot,<sup>14</sup> és la Coordinadora Profundació Vicent Andrés Estellés<sup>15</sup> (formada per Ca Bassot, Acció Cultural del País Valencià, Associació Kulturcrítics del País Valencià, Col·lectiu Ovidi Montllor de Músics i Cantants en valencià, Escola Valenciana i la Fundació Sambori) qui ha llançat un logotip i el lema “Cent d’Estellés” i crida a celebrar i coordinar el centenari. D’altra banda, recordem que l’any 2007 l’Ajuntament de Burjassot (no la Generalitat Valenciana, ni cap Diputació, ni cap organisme dels Països Catalans) creà la Fundació Vicent Andrés Estellés per a l’estudi, la recuperació, la promoció, la divulgació i l’aprofundiment en l’obra del poeta. Al 2022, però, el mateix ajuntament (on el PSPV tenia —i manté— majoria absoluta) va decidir-ne el tancament sense comunicació prèvia als patrons. Tot plegat posa Vicent Andrés Estellés a l’ull d’una marejada identitària i institucional com potser no hi ha estat (ni hi és) cap altre escriptor contemporani en la llengua d’Ausiàs March.

A aquests diversos elements amb l’inevitable pes (i ròssec) polític, alhora que institucional, caldria afegir-hi una altra instància de confirmació que, en el cas d’Estellés (que és el del País Valencià d’ençà dels anys setanta), ha funcionat a favor de la canonització des d’un primer moment i sense aturada: l’acadèmica. Així, entre els principals estudiosos d’Estellés hi ha professors i catedràtics de les principals universitats valencianes i també de fora del país: Enric Balaguer (Universitat d’Alacant), Josep Ballester (Universitat de València), Enric Bou (Universitat Ca’ Foscari Venezia), Ferran Carbó (Universitat de València),<sup>16</sup> Dominic Keown (Universitat de Cambridge), Francesc Parcerisas, Jaume Pérez-Montaner,<sup>17</sup> Vicent Salvador (Universitat Jaume

---

14 Sobre això, vegeu Violeta Tena, “Cent d’Estellés: contra el sectarisme, la força de la gent”, *El Temps*, 09.11.2023 (<https://www.eltmps.cat/article/39607/cent-destelles-contra-el-sectarisme-la-forca-de-la-gent> [consulta: 11.12.2023]).

15 <https://www.profundestelles.cat/> [consulta: 11.12.2023].

16 Carbó, especialista en la poesia catalana del segle XX, dedicà a Estellés la seva tesi doctoral (“Le référentiel et l’intertextualité dans l’oeuvre poétique de *Vicent Andrés Estellés*”), defensada l’any 2007 a la Universitat París 8, i és autor de *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta* (València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/PAM, 2009).

17 Cosignatari, amb Vicent Salvador, ja al 1981, del volum *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés* (València, Eliseu Climent editor).

I)<sup>18</sup> i d'altres, també entre els professors més joves, com Irene Mira-Navarro (Universitat d'Alacant) o Jordi Oviedo (Universitat de València). D'altra banda, són també exemples d'aprovació i promoció institucionals, en aquest cas amb el bateig d'edificis i institucions, que un IES (institut de secundària) a Burjassot i una biblioteca municipal a Alfàs del Pi (Alacant) duen el nom de l'escriptor, així com diversos carrers i places (ell que compongué un poema, "Cos mortal", del *Llibre de les meravelles*, amb noms de carrers de València) a Alzira, Bétera, Burjassot, Castelló, Dénia, Elx, Estivella, Gilet, Godella, Meliana, Montserrat, Onda, Ontinyent, Port de Sagunt, Rocafort, Sant Joan d'Alacant, Torrent, València,<sup>19</sup> la Vall d'Uixó (a més de Blanes, Tarragona o Vilanova i la Geltrú, tot i que no a Barcelona).

#### 4. Reproducció del nou cànon

Com hem explicat anteriorment, a la segona fase del *cultus* —no tant de producció com més aviat de reproducció del nou estatus canònic d'un escriptor, i de commemoració col·lectiva de la seva figura— hi hauria els rituals, les apropiacions, la procreativitat i l'adoctrinament. Anem a revisar cadascun d'aquests apartats en relació amb la figura d'Estellés, com acabem de fer amb els quatre de la primera fase. El millor exemple de ritual de commemoració i/o veneració —a banda del centenari ja mencionat (a càrrec de la Generalitat de Catalunya) o de les rutes a Burjassot i a València també mencionades— crec que pot ser en

---

18 Salvador, tristament traspasat al gener de 2023, catedràtic de Filologia catalana, era el responsable, amb el també catedràtic Josep Murgades (Universitat de Barcelona), de l'edició en curs de l'obra completa d'Estellés a càrrec de l'editorial Tres i Quatre.

19 Al febrer de 2013, encara amb Rita Barberà, del PP, com alcaldessa, i coincidint amb els actes programats pel Consell Valencià de Cultura pels vint anys de la mort d'Estellés, el PSPV de l'ajuntament de València proposa que la ciutat dediqui a l'escriptor un carrer que encara no tenia (<https://www.hortanoticias.com/el-ppsv-demana-que-valencia-retole-un-carrer-a-nom-de-vicent-andres-estelles/> [consulta: 11.12.2023]). La tardor de 2020 l'Ajuntament de València, ara amb Joan Ribó com alcalde, i a suggeriment del Gabinet de Normalització Lingüística, senyalitzà amb plaques i un codi QR dotze llocs de la ciutat (algun tan destacat com la plaça de l'Ajuntament) relacionats amb l'escriptor i la seva obra.

aquest cas la Festa Estellés. Es tracta d'un seguit d'aplecs escampats pel territori iniciats al 2010 a partir d'una carta de convit signada pel novel·lista Josep Lozano i publicada per la revista virtual *Infomigjorn*, dirigida per Eugeni Reig, en què es proposava celebrar la Festa “en els primers divendres o dissabtes del mes de setembre, on entrara un plat típic de la nostra gastronomia, un bon vi de la terra i la lectura de poemes de Vicent Andrés Estellés, de manera semblant a com fan els escocesos —des de fa ja més de dos-cents anys— cada 25 de gener, per celebrar el naixement del poeta en llengua escocesa Robert Burns”: la referència a l'univers dels poetes nacionals no podia ser més explícita. La primera Festa Estellés va celebrar-se el 4 de setembre (data del seu naixement) i a la tardor de 2010 amb àpats, recitals o itineraris poètics a Alboraià, Alaquàs, Alginet (poble del promotor, Josep Lozano<sup>20</sup>), Barcelona, Benaguasil, Benicarló, Benimaclet, Benimodo, Burjassot, Canals, Cocentaina, Cullera, Dénia, Elx, Gandia, Guardamar, la Nucia, Manuel, Montserrat dels Alcalans, Otos, Picanya, Sant Joan d'Alacant, Sueca, Teulada, Torrent, València, Vandellós, Vilamarxant, Vic i Xàtiva.<sup>21</sup> Des de llavors el fenomen s'ha mantingut i s'ha estès cada any: a <https://festaestelles.blogspot.com/2022/> podeu consultar la llista de convocatòries de 2022 (segons Viquipèdia, a la sisena edició, al 2015, hi va haver setanta-dues celebracions).

Pel que fa a les apropiacions (exegesis, mantres, mistificacions), dos excel·lents exemples són les pintades i les versions musicals. D'una banda hi ha el grapat de murs del país (dels països) en què s'ha reproduït i es continua reproduint unes paraules d'Estellés com a consigna o mot de pas. Per no cenyir-nos al País Valencià, al setembre de 2023 la Crida per Sabadell proposava “repintar i dignificar” el mural al Parc de Catalunya de la capital vallesana amb el vers “Assumiràs la veu d'un poble i serà la veu del teu poble” pintat anys enrere i que s'ha anat esborrant.<sup>22</sup> Aquest és només un dels molts exemples que

---

20 “perquè jo crec que un dels problemes dels valencians és sempre la perseverança (...) La idea era crear una tradició, una tradició festiva” (Homenatges, 2018: 36:39).

21 <https://festaestelles.blogspot.com/2011/> [consulta: 11.12.2023].

22 <https://www.diaridesabadell.com/2023/09/11/mural-andres-estelles-crida-sabadell-repintar/> [consulta: 11.12.2023].

podríem anar citant, com també el mural “L'estela d'Estellés” a la plaça de les Lletres, davant de la biblioteca municipal d'Alzira,<sup>23</sup> o com aquella altra pintada als Poblets, a la Marina Alta (©Joanbanjo) en què s'evocava l'obertura del poema “Els amants”:



Com en el cas dels versos esdevinguts consigna o mantra públics sense signatura però que tanta gent reconeix i a tanta gent vinculen, un bon grapat de poemes d'Estellés han estat musicats i enregistrats o cantats en públic. En aquest sentit, el nom que primer ens ve a la ment —també perquè fou cronològicament qui inaugurarà la sèrie— és el d'Ovidi Montllor, que l'any 1973 obre el disc *Crònica d'un temps* musicant “El vi”, i al 1979 (a més d'altres poemes en altres discos) enregistra amb Toti Soler el doble LP *Coral romput*, aquell “tapís immens fet amb els fils més característics de la poesia moderna” (Ballart, 1996: 40).<sup>24</sup> Però també hi ha poemes d'Estellés musicats per gent tan diversa com

---

23 <https://www.espinarmuralismo.com/?p=1634> [consulta: 11.12.2023].

24 “El formidable gruix d'experiència moral que conté i la intensitat amb què aquesta ens és presentada expliquen que un o altre dels molts estats d'ànim a què el poeta dona forma acabi per trobar en l'*hypocrite lecteur* un confident i un germà. Una circumstància poc freqüent encara havia d'accentuar aquesta virtut i fer-la irresistible: el 1979 la gravació del text, recitat per l'enyorat Ovidi Montllor i amb l'acompanyament de la guitarra de Toti Soler, l'acostava a un públic massiu i, en un país malauradament sense gaire tradició en registres fonogràfics d'aquest tipus (a diferència de França o Anglaterra, per exemple), aconseguia fer entendre que la poesia, com el teatre, ha estat, és i serà sempre una veu humana que lluita per abolir, més que el blanc de la pàgina, el silenci físic que la separa de qui escolta.” (Ballart, 1996: 39).

Santi Arisa, Maria del Mar Bonet, Benet Casablanca, Celdoni Fonoll, Miquel Gil, Paco Muñoz o Remigi Palmero (Ballester, 2003: 59-60) o, més recentment, Pau Alabajos, La Gossa Sorda, Obrint Pas. El 2012 l'AVL presentà en edició no venal el CD *Demà una cançó*, antologia de poemes d'Estellés musicats, coordinat per Josep Vicent Frechina.<sup>25</sup>

En el cas de la procreativitat (referències intertextuals, imitacions i paròdies, adaptacions a altres llengües i mitjans), de la capacitat per estimular nova creació inspirada pel corpus primari, apuntem a tall d'exemple el cas de la narradora Gemma Pasqual, qui l'any 2005 publica la novel·la *Quan deixàvem de ser infants* (Barcanova, 2005), subtitulada *Vicent Andrés Estellés des dels fons de la memòria*. Al programa "Homenatges" dedicat a Estellés en diu: "Jo pense que Estellés és un dels poetes més importants que tenim, i la manera de popularitzar-lo com ho fan els anglosaxons és fer-lo personatge. Primer vaig fer una novel·la per adults que lligen molt els adolescents en què parlava de la seua infantesa fins a l'adolescència i quan ja se'n va anar a Madrid i va esdevenir tan bé que m'han demanat que ho fera per a més xicotets" (Homenatges, 2018: 03:55).<sup>26</sup> També podem entendre com una certa forma de procreativitat el fet que el guardó de poesia dels Premis Octubre es digui des del seu inici, l'any 1973,<sup>27</sup> premi Vicent Andrés Estellés de poesia (no hi deu ser aliè que el convocant fos i continuï sent l'editorial Tres i Quatre, que al 1972 acabava de posar en marxa la publicació de l'obra completa d'Estellés). I òbviament la procreativitat no s'ha limitat a l'àmbit literari, com hem vist en parlar de les adaptacions

---

25 A Levante TV es pot veure una entrevista amb Josep V. Frechina i Miquel Gil sobre la iniciativa i sobre l'Estellés musicat: [https://youtu.be/1RufRjrqhEE?si=xid3BVEw\\_Xw6STFx](https://youtu.be/1RufRjrqhEE?si=xid3BVEw_Xw6STFx) [consulta: 11.12.2023]. La revista *Enderrock* publicà al 2018 una tria complementària, una mica menys tradicional: "El fil musical d'Estellés en deu cançons" (*Enderrock*, 27.03.2018: <https://www.enderrock.cat/noticia/16741/fil-musical-estell-10-cancons>), amb llista a Spotify.

26 Estellés tingué i ha mantingut una certa presència a les televisions públiques. Apuntem, a més d'aquest programa d'À Punt, les entrevistes i documentals a ell dedicats a Televisió Espanyola (*Personatges*, 1977, de la mà de Montserrat Roig), TV3 (*Identitats*, 1987, amb Josep M. Espinàs) i Canal 9 (*Dossiers*, 2012), tots accessibles en obert en línia.

27 Aquell any obtingué el guardó Joan Navarro amb *Grills esmolen ganivets a trenc de por*, i des d'aleshores s'ha concedit a una àmplia nòmina de poetes d'arreu dels territoris de parla catalana. La darrera, el 2023, la gironina Irene Tarrés.

musicals o si pensem en tot el cartellisme i les il·lustracions gràfiques que la figura d'Estellés ha generat i continua generant (del cartell de Josep Renau per a l'homenatge d'El Bassot el 1979 al logotip de Cent d'Estellés dissenyat enguany per Cèsar Amigué, passant pels quadres de Rafael Armengol).

Finalment, pel que fa a l'adoctrinament (la disseminació de la figura i l'obra de l'autor a través dels diferents nivells del sistema educatiu), recordem allò ja comentat pel que fa al compromís clar del món universitari. Quant a l'ensenyament primari i secundari, tornem inevitablement a la història del conflicte lingüístic i polític al País Valencià, dels anys setanta ençà, i com això ha promogut d'una banda el compromís intens de bona part del sistema educatiu amb la llengua i la identitat,<sup>28</sup> fent de noms com els d'Estellés, Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarner o Enric Valor veritables símbols, i de l'altra l'enorme dificultat (i el clar desinterès) de les autoritats quan ha governat la dreta regional per fer cap mena de gest cap als creadors artístics que usessin el valencià (més encara envers aquells que ho fessin amb consciència de pertànyer a la comunitat més extensa de la llengua catalana). Sense tenir això present no s'acaba d'entendre l'esclat de reaccions a la simple menció d'un vers per part d'una mallorquina davant de l'hereva de la corona espanyola al Congreso, a Madrid, el 31 d'octubre de 2023.

## 5. Com si fóra un sant

Ja hem dit al començament que aquest repàs no podia (ni volia) ser exhaustiu (s'hi podrien afegir encara, per exemple, els espectacles teatrals a partir d'Estellés i la seva obra, o la presència de l'escriptor en antologies poètiques, en revistes literàries o en manuals escolars). Tot i així, l'itinerari pels diferents apartats del que seria el *cultus* estellesià deixa molt clar que l'escriptor com-

---

28 A principis del curs 2011-12, per exemple, es posa en marxa el projecte educatiu "Vicent Andrés Estellés, la veu del teu poble", amb material curricular adreçat a educació infantil, primària, secundària i batxillerat (<https://web.ua.es/vr-cultura/projectes/estelles/> [consulta: 11.12.2023]).

pleix al cent per cent els elements del que en podem dir un sant cultural, “el poeta nacional dels valencians”, en fórmula feliç de Ferran Carbó (Homenatges, 2018: 17:36). Dit això, també podem observar que a diferència del que passa a Catalunya o a les Illes amb Verdaguer, Maragall, Martí i Pol, Alcover o fins i tot Salvà, al País Valencià un nom com el d’Estellés (segurament, qualsevol nom de qualsevol poeta que escrigui en valencià) per comptes de ser un espai de consens és un element disruptiu, i divisor. Sense descartar, enllà de la tensió, la violència.

Tornem per un instant al bust d’Estellés que coronava el primer monument a l’escriptor a Burjassot, que ja al 1987 va anar a parar a una sèquia i que després l’escriptor recuperà. En una conversa poc abans de la seva mort, Estellés explicava que era “a la casa de cultura de Benimodo i una volta a l’any el trauen en una *anda* per dur-lo al saló de l’ajuntament on donen uns premis amb el meu nom. El veus, en una *anda*, com si fóra un sant. Acabaran per fer-me’n patró” (Sebastià, 1993). Poques vegades en la història de la literatura en català hi ha hagut un cas tan clar (potser des del d’Ausiàs March, precisament) d’autoconsciència fúnebre, de diàleg amb la pròpia posteritat: “Ara que ja m’he mort puc parlar francament” (Andrés, 2016: 285). És el mateix Estellés que en diversos poemes fa una mena de testament vital (l’expressió és de Vicent Salvador) i dona instruccions per al seu funeral i s’hi veu, controlant i comentant els fets, o que a *L’ofici de demà* (1972) mira les coses amb aquesta perspectiva posthistòrica (en tot cas, posterior a la seva història mortal): “I quan, passats els anys i els ajuntaments, es busquen les meues despulles per tal de donar-los sepultura digna, que es foten també i que escarboten totes les tombes i anticipen municipalment una espècie de resurrecció de la carn de Burjassot, i així, confós amb tots els morts del meu poble, en farem una de bona. No ho oblideu!” (Andrés, 2016: 199-200). Sumem tot això a l’apartat de relíquies amb què iniciàvem el nostre itinerari, amb la variant francament original del que en podríem dir “autorelíquies” i amb la idea aportada per Vicent Salvador que en la confusió proposada pel poeta dels seus ossos amb els de la resta d’enterrats del poble “sembla que el fantasma de les fosses col·lectives de la postguerra es transforma ací, a tall d’exorcisme, en



una mena de resurrecció popular de la carn, on la identitat individual es fon en la col·lectiva” (Salvador, 2016: 28). I, això, sent Estellés sempre conscient de la pervivència i els seus riscos: “Fomentareu, per tots els mitjans al vostre abast, la meua mala fama *post mortem*. En una lírica com la nostra, feta de patriarcalisme i gai saber, potser això siga ben convenient” (Andrés, 2016: 296). Qui sap si l’escriptor no prefigurava ja les nostres disquisicions d’ara en aquell “Testament mural” (mural i notarial, i doncs pòstum) tan aparentment encarnat i, alhora, tan pels temps a venir que el futur sant literari imaginà i deixà escrit vint anys abans de morir al seu *Llibre de meravelles*:

*El teu nom i el meu nom, escrits en la paret,  
en aquella paret plena de cors i rúbriques,  
en aquella paret de voluntats darreres  
(...)  
El teu nom i el meu nom, més que escrits, arrapats,  
aquell amor, l’amor, amor d’ungles i dents. (1971: 250-251)*

### Bibliografia

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *Llibre de meravelles*, in Andrés Estellés, Vicent, *Obra completa, II*. Nova edició, revisada, València: Tres i Quatre, 2015, pp. 221-322.  
———(2016): *Obra completa, III*. Nova edició, revisada. Estudi introductor i edició a cura de Vicent Salvador, València: Tres i Quatre.
- BALLART, Pere (1996): «Poesia i modernitat: Una lectura de *Coral romput*», *Els Marges* 56, pp. 39-74.
- BALLESTER, Josep / Pérez Montaner, Jaume (2003): *Vicent Andrés Estellés 1924-1993. 10 anys després. Breu antologia i bibliografia*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- CARBÓ, Ferran (2019): «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre la fi dels anys cinquanta i l’inici dels seixanta: de les *tenebres* a les *meravelles*», in Andrés Estellés, Vicent, *Obra completa, II*. Nova edició, revisada, València: Tres i Quatre, pp. 7-54.
- DOVIĆ, Marijan; Helgason, Jón Karl (2017): *National Poets, Cultural Saints. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Leiden/Boston: Brill (National Cultivation of Culture, 12).

- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», in Andrés Estellés, Vicent, *Recomane tenebres. OC, 1*, València: Tres i Quatre, pp. 17-36.
- Homenatges (2018): «Vicent Andrés Estellés, la paraula viva», programa «Homenatges», À Punt Mèdia (Corporació Valenciana de Mitjans de Comunicació). Director: Carles Palau. [https://www.apuntmedia.es/programes/homenatges/vicent-andres-estelles-burjassot-1924-valencia-1993\\_134\\_1298172.html](https://www.apuntmedia.es/programes/homenatges/vicent-andres-estelles-burjassot-1924-valencia-1993_134_1298172.html)
- PARTAL, Vicent (2023): «Aprofitar-se d'Estellés per enaltir tot allò que Estellés abominava», *VilaWeb* (31.10.2023).
- PLA, Josep (1979): *Notes del capvesprol*, in Pla, Josep, *Obra completa*, vol. 35, Barcelona, Destino.
- SALVADOR, Vicent (2016): «Els primers anys seixanta i el silenci editorial: de les meravelles als esbossos de relat», in Andrés Estellés, Vicent: *Obra completa, III*. Nova edició, revisada. Estudi introductori i edició a cura de Vicent Salvador, València: Tres i Quatre, pp. 7-50.
- SEBASTIÀ, Jordi (1993): «Vicent Andrés Estellés: Tornar a Burjassot», *El Temps* 460 (12.04.1993).

# *Traducció dels poemes IX, XIII, XVII i XXI de L'Hotel París*

[Translation of the poems IX, XIII, XVII and XXI of *L'Hotel París*]

DOMINIC KEOWN

University of Cambridge / Fitzwilliam College  
dk209@cam.ac.uk / ORCID: 0000-0002-1426-0562

**RESUM:** Aquest treball conté la traducció a l'anglès dels poemes IX, XIII, XVII i XXI de *L'Hotel París*, amb la intenció d'oferir un tast de la poesia estellesiana al lector anglòfon.

**PARAULES CLAU:** Estellés, traducció, anglès, poesia valenciana, segle XX

**ABSTRACT:** This work contains the English translation of the poems IX, XIII, XVII and XXI of *L'Hotel París*, to offer a taste of Vicent Andrés Estellés poetry to readers of English.

**KEYWORDS:** Estellés, translation, English, Valencian poetry, 20th century

Recepció: 15/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

Com amb tantes altres iniciatives de promoció de la literatura catalana a l'exterior, el primer intent seriós i estructurat de transposar Vicent Andrés Estellés a l'anglès va sorgir de la ploma del poeta i traductor de Nova York David Rosenthal (1945-1992). Tot i que aquelles 80 pàgines podien oferir poc més que un tast de la voluminosa producció del valencià, l'antologia *Nights that make the Night* (Nova York: Persea, 1992), va demostrar si més no dues coses: la gran varietat de registres d'Estellés es podia comunicar adequadament en anglès; i el caos editorial de l'obra estellesiana es podia destriar per proporcionar una mostra qualificable com a representativa.

Amb aquesta idea en el pensament, coincidint amb el centenari del naixement del poeta, membres de l'institut de recerca ISIC-IVITRA de la Universitat d'Alacant han desenvolupat un projecte que aspira a donar visibilitat a l'autor en aquelles terres on l'anglès es parla i s'entén.

La primera fita d'aquesta iniciativa és oferir un relançament d'*After the Classics: A Translation into English of the Selected Verse of Vicent Andrés Estellés* (John Benjamins: Amsterdam, 2013). En aquesta edició temàtica bilingüe amb introducció acadèmica i amb notes, Dominic Keown i Tom Owen ofereixen una visió coherent de la molt original relació d'Estellés amb grans figures literàries del passat: Horaci, Ovidi, Virgili, Catul, Ausiàs March i Garcilaso de la Vega. En una configuració sorprenent que va d'una relació dialògica a la simbiosi, passant per l'esquizofrènia, la monografia cobreix de manera cohesionada un capítol important del conjunt de la producció lírica d'Estellés.

La segona línia presenta una perspectiva completament diferent: l'edició bilingüe català/anglès de *L'Hotel París*. Tot i que aquest inquietant aplec de poemes es va compondre a mitjans dels anys 50, quan la dictadura franquista estava en un dels moments més foscos, no es va publicar fins al 1973. El llibre ha estat una gran font d'inspiració per a l'escultor Jaume Plensa, entre d'altres artistes i lectors; aquest monòleg oblic amb un jo líric/narrador desvinculat que s'adreça a una misteriosa Françoise evoca la repressió,

l'exploració i la corrupció del règim en la representació d'un hotel sòrdid i els seus desafortunats residents. La nova edició està ara en premsa amb els editors Peter Lang, que han atorgat el permís per a la publicació dels textos en la *Revista*; la traducció de Dominic Keown està precedida per una introducció informativa.

De manera especial mostrem el nostre agraïment a la família del poeta per possibilitar la publicació d'aquests poemes.

## IX

Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg  
d'estupres, d'adulteris, de violacions,  
entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts,  
l'enrenou de la ploma sobre el paper grossíssim,  
i l'enrenou dels plats, les culleres, els vàters,  
els cadàvers que hi ha desfent-se en la bodega.  
Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se sap d'on és,  
i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama,  
com hi ha l'hoste que escolta el coit d'un matrimoni  
i hi ha l'hoste, cortès, que no parla amb ningú.  
Però jo dec escriure, en el llibre més gran  
i amb la lletra més clara, petita i incisiva,  
mentre una pobra jove mossega un cobertor,  
mentre una pobra vídua s'ho renta en un bidet,  
mentre el pobre poeta escriu versos indignes,  
mentre al pobre home ric li ve un dolor d'estómac,  
mentre les pobres gents van fent les pobres coses  
i el captaire es pessiga tendrament les lladelles,  
humils, d'una color de mel delicadíssima,  
i amablement les deixa en la seua mà oberta.

## IX

I am drafting a sad catalogue, my catalogue of the night,  
of stuprums, of adulteries, of rapes, of violations,  
amid groaning of beds and the groaning of coffins,  
the scratching of my pen on this rankest of paper,  
the clanking of plates, of spoons, of toilet bowls,  
the corpses decomposing in the cellar below.

There is the guest who died, no one knows where he is from  
and the guest who expects a telegramme delivered,  
the guest who lends an ear to marital sexual union,  
there is the well-mannered guest who has a word for no one.  
However, write I must in the biggest book of all  
and in the roundest hand both tiny and incisive  
while some poor young girl takes a bite out of a blanket,  
while some poor young widow wipes it clean in a bidet,  
while some poor young poet pens unbecoming lines,  
while the poor rich man is beset by tummy ache,  
while the poor folk get on with their poor old business  
and the beggar squeezes tenderly his crab lice,  
lowly but of a most delicate honeyed hue,  
and leaves them lovingly in the palm of his open hand.

### XIII

Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se n'ha adonat,  
i això que aquella mort, la seua, és personal  
i, més, intransferible, segons els documents,  
i que el trauen del llit i el duen al Dipòsit,  
i no se n'assabenta, i el despullen i el deixen  
damunt el marbre blanc, i el renten, i li fan  
certes coses, aquells tràmits que s'han de fer,  
i no se n'assabenta, de digne, de digníssim  
que és encara el seu cos, i el forense es detura  
un moment, el contempla i mira els practicants  
i es pessiga una aixella i lentament pregunta:  
«Senyors, esteu segurs que tractem amb un mort?»

### XIII

There is the guest who has died yet has not realised  
despite the fact this death, his own, is personal  
and non-transferable as documents confirm.  
They lift him out of bed and take him to the morgue  
without him noticing. He is undressed and left  
on a white marble slab. He is washed and certain things  
are done to him in line with normal practice and such.  
He remains unaware, so noble, so very noble  
his body still appears. The pathologist halts  
a moment, looks at it and, gazing at the assistants,  
he pinches at an armpit and asks ever so slowly:  
“Gentlemen, are you sure we are dealing with the dead?”



XVII

L'amant, feroç, que es venja en una amant atònita,  
absurda, amb l'estupor en els ulls i en els llavis,  
dreta, contra una tàpia; un amant venjatiu  
de mai no se sabrà quina remota cosa,  
l'enamorat discret que un dia, ancestralment,  
necessita una víctima, una víctima estúpida,  
i es venja obscurament, a grapats i trompades,  
brutalment insistint, destrossant, miserable,  
i amb la sang que així vessa entre unes cuixes té  
un fulgor instantani de selva i dalt la lluna.

XVII

The lover who wreaks ferocious vengeance on his lady,  
astonished, with stupor in her eyes and on her lips,  
upright against a wall; a lover made vengeful  
for a reason so remote it never will be known:  
that most discreet of lovers who ancestrally one day  
decides he needs a victim, any old stupid victim  
and wreaks obscure revenge with an endless welter of blows,  
so brutally insistent and wretchedly destructive;  
and with the blood he sheds between two thighs has thus  
an instantaneous glimmer of forest and moon above.

XXI

Cobra una pensió. Tots els dies de l'any  
té, també, una tertúlia en un cafè. Conversa.  
I diu: «El meu difunt Ovidi, en glòria estiga...»  
Hi ha una amiga que té formiguer en un peu;  
ella mai no ha tingut formiguer, però, en canvi,  
«El meu difunt Ovidi...» El seu difunt Ovidi  
era baix i era alt, era gros i era prim,  
era trist i era alegre, segons allò que es parle.  
No és un nom: és un món. No és un home, és el món.  
«El meu difunt Ovidi, Déu el tinga en la glòria...»  
Era bròfec i amable, era sempre fidel  
i ho feia amb la veïna de l'entresol esquerra.  
Lentament, mentrestant es parla, es diuen coses,  
ella va pessigant molles d'un tros de pa  
que duu discretament ocult a la butxaca.  
«El meu difunt Ovidi, Déu el tinga en la glòria...»

XXI

She is paid a pension. Every day of the year.  
she meets up with friends in a café and says:  
“My dear departed Ovidi, God rest his soul...”  
A friend of hers has pins and needles in her foot;  
she herself has never had pins and needles unlike  
“My dear departed Ovidi...” Her dear departed Ovidi  
was short and he was tall, he was fat and he was thin,  
he was happy and he was sad, depending on the case.  
Not a name but a world. Not a man but the world.  
“My dear departed Ovidi, God keep in in his glory...”  
He was loving and harsh and faithful to the end;  
and knocking off the neighbour on the second floor.  
Slowly as they speak, as things are being said,  
she starts picking out crumbs from a slice of bread  
that she carries discreetly hidden in her pocket.  
“My dear departed Ovidi, God keep in in his glory...”

## // MISCEL·LÀNIA



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie *A Vicent Andrés Estellés*. Retrat blau/roig (1985)  
Oli sobre llenç, 162 x 130 cm

*Claus per al desxiframent de Lo somni  
(I Llull s'hagué d'encriptar)\**

[The keys for decryption of “The Dream”  
(And Llull had to be encrypt)]

JULIA BUTIÑÁ

UNED, RALB, IVITRA

juliabutinya@gmail.com / ORCID: 0000-0002-7672-6938

**RESUM:** En *Lo somni*, Metge ens deixa testimoni del perillós contingut secret que amaga el text, el qual qualifica de “misteri”. Fa decennis que he proposat, entre les influències ocultes, la de Llull, factor que hauria pesat al damunt del secretisme. Sota aquest supòsit, el xifrat i la seva mecànica —que el notari efectua a consciència— ho haurien de reflectir. Ací en farem l’anàlisi, exposant un breu seguiment de la relació Metge-Llull al llarg de *Lo somni* i, també resumidament, atendrem les tècniques d’ocultació emprades. A l’últim, el reconeixement de certa tècnica trobadoresca, que ja observà Riquer —especialista en Metge i en lírica occitana—, sembla poder avalar la petja lul·liana i el seu desxiframent. D’altra banda, la necessitat d’ocultació de Llull ens proporciona una dada interessant quant a la seva adversitat en la cancelleria de la Corona d’Aragó al segle XIV.

**PARAULES CLAU:** *Lo somni*, Bernat Metge. *Llibre del gentil e dels tres savis*, *Lo desconhort*, Ramon Llull.

**ABSTRACT:** In *The Dream*, Medge gives us witness to the dangerous secret content hidden in the text, which he qualifies as a “mystery”. For decades I have proposed, among the hidden influences, that of Llull, a factor that would have weighed on top of secrecy. If this were the case, the encryption —which the notary carries out consciously— and its mechanics should reflect this. For this analysis, having exposed a brief follow-up of said relationship made throughout *The Dream*, we will look briefly at the concealment techniques used. In the last one, the recognition of a certain troubadour technique, which Riquer —specialist in Metge and Occitan lyricism— already observed, seems to support the lullian trace and its decipherment. So, the need to conceal the lullian doctrine provides us with an interesting fact regarding its adversity within the chancellery of the Crown of Aragon in the 14th century.

**KEYWORDS:** *Lo somni*, Bernat Metge. *Llibre del gentil e dels tres savis*, *Lo desconhort*, Ramon Llull.

Recepció: 21/12/2023. Acceptació: 08/02/2024. Publicació: 01/06/2024

Les obres artístiques eminents, com s'aprecia fàcilment en les pictòriques, tot i que presentin una perspectiva més o menys clara, com que es veuen des de molts angles, donen peu a múltiples lectures. Amb tot, l'autor sempre compta amb una/unes de primordial/s i això implica —com també he explicat quant al *Curial e Güelfa* (2023c)— que, malgrat la seva excel·lent factura, especialment notable tractant-se d'obres humanistes, hom no s'accontenti amb l'òptica més aparent, reflex de l'ambient, o bé la més brillant, fruit de la pruija estètica o culturalista, per tal com se'n veuria reduïda la seva vàlua; sinó que cal perseguir el nivell més intricat, a la recerca de la total dimensió conceptual i moral, d'acord amb la més pregona intencionalitat.

Totes dues obres —la del barceloní i la napolitana— s'han valorat i perdurat, per raons diferents però gràcies a aspectes formals, com la llengua o l'estil. I en totes dues, tant en *Lo somni* (1399) com en dita novel·la cavalleresca (ca. 1458), hi havia seriosos motius —bé que de distint ordre—, per amagar el seu contingut; motius que foren determinants de l'ocultació i àdhuc de l'encriptat de l'obra. I així com l'anònim la va deixar a bon recapte, gràcies a un encertat amagatall —en territori de llengua no catalana— que l'ha tingut sepultada durant més de quatre segles, el gran diàleg del notari, que ha estat sempre considerat una obra excel·lent, s'ha salvat per aquesta excelsitud externa, que era garantia de perduració, tot encobrint com embolcall un contingut altament perillós.

Des del començament del llibre II de *Lo somni* se'ns hi posa a l'aguait, assabentant-nos de l'estat inquietador del rei Joan, recentment traspassat, així com dels motius de la seva aparició al seu amic Bernat, amb qui es troba dialogant. Aquest fa quatre preguntes al rei, la darrera sobre la identitat dels seus acompanyants mitològics: “E qui són aquests dos hòmens qui us acompanyen?” (Metge 2007: 122); qüestió que el monarca deixa en suspens, contestant tanmateix les altres tres, indispensables i, àdhuc, d'emergència. Riquer

---

\* Als professors Fernando Domínguez Reboiras, Jordi Gayà, Albert Hauf i Pere Villalba, bons coneixedors de Lull i de Metge.

dóna raó detallada de les respostes a aquells tres interrogants en funció de les circumstàncies històriques, del procés del 1396 i de la intenció política (Metge 1959: \*87-\*149; \*169-\*182).

Ací, indagarem al voltant de la quarta pregunta, ja que quan Bernat, a les acaballes de dit llibre, entreveu que hi ha enigmes rere les paraules reials, insisteix en aquella qüestió: “Suplich-vos, donchs, senyor, pus no s’i pot àls fer, que·m vullats dir qui són aquests dos hòmens qui us acompanyen, car gran desig he de saber-ho” (Metge 2007: 156); però el rei el dissuadeix (“–Tu –dix ell– te mets en carrer qui no ha exida”, ib.), advertint-li amb tot que, filant prim, se’n podrà sortir, bé que aleshores no ho haurà de publicar. Secret tan ben guardat que ha durat més de sis segles. I ací, partint de les explicacions de la gènesi de l’obra i la seva valoració formal, a un màxim nivell (Metge 1959: \*150-\*167), per part del professor esmentat —mestre de generacions en la segona meitat del segle XX, no sols de literatura catalana sinó de romàniques en general—, aprofundirem en el trasfons de les fonts ocultes, que serví a Metge per a amagar profundament el seu missatge i la seva mecànica, en la mesura que toquen aquella incògnita.

### 1.El misteri de *Lo somni* i els personatges mitològics

La qüestió que li veda el rei Joan a Bernat no és cap nimiesa, car assenyala el tall amb el proper llibre; assumpte el de la identitat dels dos acompanyants que, pel fet de marcar la meitat d’una obra tan mil·limetrada, fa pensar que tingui força pes. De fet, seran els mateixos Orfeu i Tirèsies els que es retrataran en tots sentits i àmpliament en el llibre següent, el III.

En el passatge final del II, encara, observem que, després de la informació que li’n dóna el rei, Bernat fingeix no recordar bé les històries d’aquell parell de personatges, excusant-se pel trasbals viscut (“Bé és consonant a rahó, senyor, que ho hage oblidat, posat que ho sabés; tan gran diversitat de cogitacions ha torbat e combatut lo meu enteniment despuys que vós passàs d’aquesta vida” (Metge 2007: 156). Però que menteix quant al seu migrat coneixement es pot

inferir de la cultura que Bernat ha palesat al I llibre, així com ho ratifica una situació posterior, en què fent referència al seu assenyat enraonament, Orfeu li recrimina que fingeixi demanant-li pel nombre del gel i del foc de l'infern i si estan per sobre o dessota la terra (“E per què-t fenys pus ignoscent que no est?”, *ib.*: 182). Tot està calculat a l'efecte de donar sensació de realisme a les converses fictícies, endreçant la temàtica cap on —i com— li convé a l'autor, tot dibuixant fidelment la personalitat de Bernat —àlies de Metge— cara a la galeria; al capdavant, consolidant l'engany, amb el benentès que l'obra està escrita “con la mirada fija en Martín I y con la ambición puesta en volver a la cancillería, a la corte, al poder” (Metge 1959: \*149).

I així, tota aquesta operació literària de ficció dins la ficció al voltant de les figures mitològiques, per tal de no explicar el rei la naturalesa dels seus misteriosos acompanyants, és indicadora de tenir repercussió i ens deixa expectants. Expectativa que el rei vol que satisfacin ells mateixos (“Ara escolta bé, car jo vull, per tal que mils sies instruït de lurs fets, que cascú d'ells los te reçit”, Metge 2007: 158). Era necessari conèixer-los bé, atès que a l'entorn d'ells s'amaga una gran part del misteri: “Lexa anar l'aygua pel riu, que abans que-ns partiscam, si subtilment hi volràs specular, conexeràs gran part del misteri que y sta amagat” (*ib.*: 156).

De manera que l'oient i el lector, situats en un pla inestable entre el món real i el de més enllà —els del segle XIV— o entre la realitat i la ficció —els del XXI—, hi han d'estar molt atents, ja que ells són portadors del secret; és a dir, els qui l'enclouen. I així, en congruència, comença el III llibre amb la vida del fill d'Apol·ló.

Tot això és crucial, perquè és la causa d'escriure l'obra, la qual és un encàrrec del difunt per al temps a venir: “E si en scrits ho volies metre, ja se'n seguiria major profit en lo temps esdevenidor a molts, de què hauries gran mèrit” (*ib.* 152).

Ara bé, l'enigma que vehiculen Orfeu i Tirèsias no sols està ocult, ans xifrat, com bé ho prova que el rei ho qualifiqui de “misteri”. Ací veurem alguns aspectes referents als motius d'aquell doble interrogant i a la manera d'agen-



ciar-se literàriament l'ocultació subterrània. Perquè dits encobriments —l'ideològic i el mitològic— ocasionen tota una serie de tècniques, que Metge, havent-les usat ja al I llibre —que entre altres coses hi fa un paper iniciàtic— seguirà aplicant al llarg de l'obra; tècniques que abeura a través de les fonts, sobretot però no exclusivament, als procediments dels trescentistes italians i dels clàssics.

Així doncs, *Lo somni*, reflexió filosòficomorale amb elegant vestidura de diàleg classicista, és una mina de fonts literàries, concertades amb la funció molt principal d'amagar els continguts a causa de l'obligat secretisme, declarat per l'autor. Secret que comptant amb la delicadíssima situació del regne i els interessos i intrigues que s'hi involucren —reveladors de mentalitats més que disperss, oposades—, s'explica que s'hagi d'arrecerar sota l'emascament, ocultant per tots costats el rerefons. I així, amb un grau sublim d'estil i de culturalisme, s'hi conjuga allò que amaga l'escrit: el missatge del rei a Bernat, el qual equival al de Metge al lector.

A continuació, havent treballat durant decennis al darrere d'aquestes fonts i del seu significat —i hi puc afegir que amb les felicitacions de Riquer, ran la publicació de la meua monografia (2002a) a causa de les novetats que aportava—, analitzarem l'ascendència de Ramon Llull sobre l'autor, atès que la considero en gran part el moll del missatge secret, sent així mateix un assumpte cautelar. Tot just, aquesta prevenció ens atestaria, a més, que la doctrina del filòsof mallorquí era, en el segle XIV i a la Cancelleria barcelonina, més enllà que sospitosa, un afer molt compromès.

## 2. Un primer apunt quant a la relació secreta entre Llull i Metge

L'ombra de l'opressió i rigidesa eclesiàstica, que, havent mort Ramon Llull, obstaculitzà la difusió de la seva obra —tot i ser d'ortodòxia obertament i repetidament manifestada—, sembla alhora haver provocat que Metge hagués d'amagar el seu missatge. Segons és ben sabut, eren èpoques amb les creences impostes imperativament; fet repressor respecte del qual tots dos autors dissen-

tien (Butinyà 2023a). En conseqüència, això també pot afectar en bona part el secretisme de *Lo somni*, així com pressionar sobre els factors relacionats amb la gènesi de l'obra i, consegüentment, ens encarrera a completar la comprensió del text en profunditat.

Les fórmules d'encobriment en *Lo somni*, mitjançant les fonts literàries, tot i que s'iniciaren a desvetllar en el segle XV mercès a l'humanista Ferran Valentí (Riquer 1964: II, 466), i bé que s'han incrementat molt des de finals del segle XX, no ofereixen tot i això una lectura coherent i global, fet que aspirem arrodonir. Car Metge enginyà a fons l'operació de soterrament.

El motiu dels obstacles que hi ha hagut està clar tenint en compte que, en ple segle XX, era unànim que Metge, com que traduïa el *Griseldis* llatí, no coneixia el *Decameró* —ho atesten crítics de pes com Rubió i Balaguer o Tavani—, quan suposa la defensa de la versió decameroniana front a la petrarquessa (Butinyà 1993, 2002b, 2020b); o bé tothom llegia el *Llibre de Fortuna e Prudència* com un poema típicament i essencialment medieval (Metge 1959: \*27), quan és el primer escrit en defensa del lliure pensament a la península (Butinyà 1989-90; 2023a: 498). Per tant, *Lo somni*, tot i el seu imbatible prestigi i valoració, sense poder ser entès d'una manera íntegra pel fet de tractar-se d'una obra críptica, no ha estat una obra d'abast generalitzat i popular; i entre les causes pot trobar-se aquesta incomprensió. De fet, és avui una obra força desconeguda, encara que es tracti d'un diàleg d'excel·lència, d'un moment neuràlgic i malgrat que hom anomeni l'autor príncep de les lletres catalanes o que es bategin fundacions prestigiaades amb el seu nom. I podríem aplicar el mateix a Ramon Llull, el gran filòsof ben conegut més enllà dels Pirineus, però que ací ens és prou ignot; ja que comprovem que gent de cultura mitjana, que té una certa idea d'obres angleses o castellanes —com ara *Hamlet* o la *Celestina*—, no la tenen de les obres lul·lianes.

Ací ens hi fixarem a la connexió entre tots dos autors, Llull i Metge, que ja vaig apuntar en 1994. Relació que només es pot reconèixer a la llum del text de *Lo somni* i des d'algun grau de coneixement de Llull. I ens concretarem de manera preferent en dues obres lul·lianes rellevants, que són constituents de *Lo somni*: el *Llibre del gentil e dels tres savis* i *Lo desconhort*. Car a fi d'enfilat el

diàleg, cal centrar-s'hi en elles, tot i que sigui una altra la font més coneguda i acceptada per la crítica: el *De anima rationale*, descoberta gràcies a Nicolau d'Òlwer a inicis del segle XX (Metge 1959: 193, n. 21); font important, que tracta del fi de l'home i la necessitat de justícia, idees que en el I de *Lo somni* conformen el principal argument cara a la immortalitat, segons diu el rei Joan (Metge 2007: 82-84).<sup>2</sup>

En el *Llibre del gentil* (ca. 1274-1283), on tres savis de les tres grans religions monoteistes convencen un pagà, Llull es defineix dialogador i tolerant, a més d'eminentment racionalista, partint d'una posició extremament moderna, com és la de declarar el gentil la seva angoixa existencial front a la mort. Ara bé, si arrenca amb un personatge anguniat pel fet de desconèixer la vida perdurable de l'esperit, havent escoltat tots tres erudits, dit gentil no sols queda il·luminat, sinó que s'omple de joia i, vessant un gran entusiasme, es desvia per transmetre la seva experiència; fins al punt que la seva autenticitat serveix d'exemple per als religiosos que l'havien adoctrinat, sentint-se ells mateixos positivament sacsejats i amonestats.

D'altra banda, en *Lo desconhort* (1295), Llull expressa el seu sincer i dramàtic desconsol a causa de la indiferència de la jerarquia —l'eclesiàstica i la civil— envers la conversió dels pagans; causa per la qual tants es perden i es condemnen. Conté també, doncs, un fort sentit crític envers la cristiandat, a més d'una gran càrrega de compassió i de misericòrdia. L'atac a la seva societat, acomodaticia i corrompuda moralment, es percep de continu en Llull. En una altra obra, el *Phantasticus* (1311), és encara més ferma aquesta acusació; però està orientada al clergat i el notari no la degué conèixer.

Metge, segons hi anirem comprovant, s'identifica amb Llull a través de totes dues obres en els trets principals que acabem de veure, a la vegada que s'adhereix a la seva filosofia d'amor, en oposició i en fort contrast amb la ten-

---

2 Amb tot, és difícil d'assegurar que la idea referent al fi de l'home provingui amb exactitud d'aquesta obra, ja que és reiterada en Llull, com vaig comprovar resseguint-la entre diverses obres lul·lianes ran de l'interès que m'hi mostrà el P. Benítez. Cal ressaltar que el jesuïta (2022) desprengué la influència lul·liana en els *Exercicis espirituals* de sant Ignasi d'acord amb aquesta idea que hi advertí intertextualment en *Mil proverbis*.

dència misògina i excoient aleshores predominant, tant entre les *èlites* eclesiàstiques com entre les civils, les quals eren submisses a les primeres. Tots dos autors, doncs, mantenen actituds crítiques respecte al poder establert, raó per la qual Llull fou arraconat i prohibit i Metge hagué de recórrer a l'encobriment.

### 3. L'embullat paper i destí de *Lo somni*

Seguidament, ens situem a la cancelleria de Barcelona, on, en el Trescents —segle en què Metge coincidí amb el filòsof de Mallorca— es visqueren els primers símptomes humanistes: en *petit comité*, però amb una força i puresa inusitades precisament entorn al notari i secretari reial d'aquella institució, Bernat Metge. Fins al punt que en l'obra completa editada per Riquer (1959) llegim en un títol de capítol: “Los hombres del Renacimiento.”

La situació que determinà la gènesi de *Lo somni* i que la configurà —com estudia Riquer amb profusió (Metge 1959: \*87-\*149)— era altament conflictiva; s'esdevingué ran la defunció del rei Joan I, l'Humanista, amb qui l'autor dialoga amistosament palesant un nivell d'alta familiaritat. La seva mort sobtada incità a sospites quant a la seva dubtosa salvació, de manera que va provocar un trauma i sacsejada políticossocial fins al punt d'acabar íntims amics seus en els tribunals i en la presó; car tot un munt de greus moviments polítics i de desordres econòmics els foren de fàcil implicació i atribució. Ara bé, cal comptar que, entre les causes conegudes a través del procés jurídic, consta que ells haurien induït al monarca a una vida inclinada a plaers pecaminosos, com ara la música (Butinyà 2023b). Coses com aquesta, que per a un humanista són un disbarat, degueren empentar-li —com a notari— a donar testimoni del que s'estava vivint en aquell *impasse*. I amb un posat, potser entre el periodisme i l'historiador, ho féu de manera tan meritòria com arriscada: d'una banda sent útil per al seu temps, ajudant a la distensió i a la rehabilitació dels encartats, i d'una altra, deixant-ne constància cara al futur.

A fi de portar a terme aquesta doble finalitat temporal d'utilitat, concebí d'aprofitar la via literària per mitjà del recurs oníric, via riscosa però amb con-

sistència tot dominant l'art d'escriure i també l'art notarial. Caldria fer a mans del rei nou, Martí l'Eclesiàstic —gestió que va córrer a càrrec de Ramon Savall, amic del rei actual i del notari (Metge 1959: 169)—, una obra onírica —gènere amb ascendent i a mig camí entre la realitat i la ficció—, la qual hauria de compartir amb les següents condicions: gaudir d'una excelsa elaboració, de manera que agradés al monarca, i —dada també forçosa— de credibilitat fàcil d'empassar i sense fissures que poguessin donar lloc a percebre l'engany. Ho plasmà mitjançant una conversa viscuda en un somni i mantinguda per ell mateix amb el rei anterior —i germà seu—, aleshores a l'ultramón i que se li apareix.

Assumí, doncs, el repte de fer-ho passar per autèntic, donant testimoni doblement: per al present, adoptant les conveniències imperioses per tal d'evitar la malfiança i, per al futur, dotant-la, a més d'una gran bellesa formal, de les claus precises de seguretat. Una peça d'alt voltatge i una veritable filigrana artística, doncs. Maniobra per a la qual seguí el dictat poètic de Dante, el qual també fou víctima d'iniquitat i d'enveja (tractat I del *Convivio*) i qui explica (tractat II) que amb el sentit al·legòric es diu la veritat “sotto bella menzogna” (Butinyà 2002a: 300-301; Metge 2007: 123-125 i n. 159); obra aquesta del florentí que Metge ja havia aprofitat al *Llibre de Fortuna e Prudència*. El fet té que tots dos —Dante i Llull— per a il·lustrar i aplicar dita consigna fan servir la figura d'Orfeu.

Tot plegat, calia que el text de *Lo somni* fos excel·lent externament per tal de ser valorat, de tal manera que aspirava a perdurar, actuant alhora com mitjà de resolució favorable a l'espínós litigi. Objectiu que aconseguí donat que els afectats pel penós succés foren rehabilitats i que ell exercí de nou com a escrivà en 1402, i en 1405 com a secretari reial. Així doncs, tot comptant per endavant amb la circumstància agreujant que la seva ideologia aleshores no es podia ni entrellucar, gràcies a les diligències d'alta dissimulació i esmunyint-se entre la revelació i la conversió —faceta apuntada sovint per la crítica (Butinyà 2010: 323)—, el seu missatge tingué el doble efecte desitjat: d'una banda, obertament i per al seu moment, mitjançant la farsa, gràcies a l'autoritat de l'aparició de l'altre món i també a l'hàbil utilització dels trets verídics relatius a la seva personalitat —com ara la picardia o la ironia, que palesa sens treva el personatge

Bernat; i d'altra banda, ocultament, quant al temps a venir, deixant-lo, gràcies a la força poètica, a l'alta dosi de coneixements i a una tècnica literària sagaç, salvaguardat i blindat front a possibles infortunis. No pot estranyar que a un notari l'agradi registrar fets que reprova i abomina del seu temps, deixant-los segellats per a la intel·lecció posterior. De fet, suposaria tot un desafiament satisfactori per al provocador Metge. I quant a escriure en interès de la posteritat comptava encara amb l'ascendència d'una font seva molt apreuada: Sèneca i, en especial, l'epístola VIII a Lucili (Butinyà 2012: 75 i n.193).

I així com no costa d'entreveure —entremig d'hipòtesis— quina seria la lectura més o menys fàcil que es faria a la cort, ha costat molt de perfilar la personalíssima que l'autor ha amagat, i encara encriptat amb clau. En referència a la lectura més o menys transparent, es fa fàcil de copsar alguns passatges de valor culturalista, d'actualitat i de tota confiança moral: així passaria amb una obra llavors coneguda i traduïda al català abans del 1397 pel barceloní Narcís Franch, el *Corbaccio*, el qual hi recita al III llibre a la clara Tirèsias —l'endeví que no pot errar—,<sup>3</sup> quedant assegurada així la misogínia beneïda oficialment. Així també s'esmenta al II llibre el ja consagrat *De remediis*, dada aquesta no sols culturalista ans de solvència (tot i que existeix la possibilitat d'una lectura burlesca: Butinyà 2002a: 282, 310). I fins i tot es deixa entreveure el perfil tan encimbellat de Petrarca —l'adalil del pensament establert— al darrere del *Secretum*, obra que s'emmotlla amb la tendència misògina recentment apuntada. Personalitat la de Petrarca decisiva pel seu crèdit, el dictamen del qual queda plantat cap al final de l'obra mitjançant una frase de caire filosòfic del *De remediis* (I, 49) —en intertextualitat ben absorbida i exacta (Butinyà 1994b; 2002a: 13, 365)—; frase objectiva i inofensiva que tanmateix l'autor podia honestament i còmoda subscriure i explicar. Càrrega cultural tota aquesta no sols apta per a tothom, sinó de complaença amb l'ambient de la cancelleria.

També seria objecte d'admiraçió la galeria de dones excelses —potser fins i tot revelant la font de les *Familiars* (XXI, 8) al darrere, en pla d'ostentació i de

---

3 Aquest tret ho segella amb l'ombra de la sàtira II, 5 (v. 5) d'Horaci (Butinyà 2003a; 2002a: 356-360).

modernitat—, al IV llibre. Aquesta galeria està coronada amb les reines actuals, tot i que aquestes tenen una doble lectura: l’una d’elles, irònica (Butinyà 2006b: 35-40). Com també la tenen les epístoles petrarquesques citades, car el tractament en comporta una crítica subterrània, com es pot comprovar si hom compara el text pres de Petrarca i les fonts llatines; perquè el famós italià havia estrafet el text de Valeri Màxim, manipulant-lo segons la seva mentalitat i ajustant-lo a una moral estreta (Butinyà 2002a: 371-373), mentre que el text de Metge, més lliure i defensor de la dona (2003c), recupera els matisos de l’original amb la moral corresponent (Metge 2007: 241, 243... i notes; Gros 2021: 7-12).

Així mateix seria ben plausible l’exposició d’arguments a favor de la vida de l’esperit al llarg de la història, al I, amb exhibició dels seus coneixements. Al llibre II, però, d’arriscadíssima temàtica, havia d’apujar el seu enginy davant la possible suspicàcia del rei Martí, ja que afectava de prop el seu germà recentment traspasat i tocava coses tan candents com la salvació dels membres de la casa reial o el temps d’espera que tenien per entrar al paradís. Temes que Metge, des de la seva mentalitat, no cap dubte que deixà testimoniats jocosament.

Tot això és prou conegut. Però, per damunt de la versemblant lectura oficial, Metge es va atrevir —i hi va reeixir— a amagar el seu veritable pensament, constituint un exemple d’honestedat increïble, a causa del que s’hi jugava en un enclau d’altíssim risc. I cal remarcar que, si pogué assolir a ser cregut, fou gràcies a la sincera actitud del I llibre, en què li discuteix a l’amic i rei Joan la fe en la vida futura, i on es mostra —com devia ser en la vida real—, un racionalista acabat, un tant escèptic i epicuri declarat; de fet, l’*enfant terrible* de la cort, com prova el mateix rei i amic maliciant del seu llenguatge (Metge 2007: 78 i n. 68).

Ens hem estès al voltant d’aquest difícil equilibri degut a les circumstàncies contràries a Metge com implicat en el procés contra els consellers —tema investigat per Marina Mitjà (Metge 1959)—, perquè dita conjuntura imposava ineludiblement el grau més elevat de sigil. I si això requeria una disfressa, així mateix amb el tema lul·lià es veuria obligat a encriptar els significats. Car l’amagatall de la bellíssima i fràgil criatura escrita, que calia preservar per a la posteritat, era la mateixa gruta dels llops, quedant-hi protegida d’una manera força singular, sota l’ombra dantesca d’una formosa mentida.

Així, al dessota dels aspectes literaris tan notables esmentats, bullia la denúncia social; i, encara, al meu entendre, s’hi contenia l’adhesió envers un filòsof sospitos d’ortodòxia com era Llull. I si ja era comprometedora l’actitud d’aversió a Petrarca, encoberta per Metge des del *Griselda* —que seguia la seva versió, però usada com trampolí per camuflar l’afinitat amb el *Decameró* mitjançant les tècniques apuntades—, encara més ho era la probabilitat de poder-s’hi ensumar la simpatia lul·liana. Perquè, si totes dues coses exigien precaució, Llull era alt secret.

No cal insistir en la mentalitat del gran mentor italià, que seguia la més estricta moral retrògrada de l’època, ancorada a la medievalitzant i oposada a la filosofia d’amor que enarboren i traspuen les obres lul·lianes; moral que anunciava així mateix Dante des del *Convivio* i que havia lluit el *Decameró*. Sobre la de Llull basti donar unes succintes coordenades, com que el gran *Llibre de contemplació en Déu*, en el II volum —dedicat a l’home i a la seva limitació— acaba amb la fonamentació humana ilimitada en l’amor; o senzillament citar el títol de la seva gran obra mística, el *Llibre d’amic e Amat*, o notar que el motor de la seva trepidant biografia, com recull la *Vita coetanea* (Llull 2021: 31-35), era el proselitisme per a la conversió dels pagans.

Ara bé, el tarannà que delata Bernat és de ser addicte a la filosofia amorosa que encarna —i que explica amb la seva vida, calcada de les *Metamorfosis* ovidianes—, el mitològic poeta Orfeu, prototipus d’aquest ideari, com bé li clava Tirèsias: “Tot lo delit que trobes en les paraules d’Orfeu és com ha parlat d’amor, e són verí a la passió del teu coratge, torbat per aquella” (Metge 2007: 170). I si Tirèsias no podia errar, Metge —que al·legoritza— havia de tancar l’ascendència lul·liana, de manera que l’adhesió a Llull passés camuflada junt amb l’ovidiana; a la manera com ho havia fet amb l’adhesió decameroniana al *Griselda*, quan el que consta aparentment és que tradueix l’ennoblida versió de Petrarca. Això no vol dir que pesi més Llull que Ovidi en Metge, però sí que combina tots dos elements<sup>4</sup> sent un típic exemplar del primer Humanisme, el qual és precedent de l’Humanisme cristià.

---

4 Per exemple, barreja o fusiona Ciceró amb Cassiodor, sant Tomàs i Llull, harmonitzant clàssics amb “maestres de les lletres seculares” i “teòlechs vertaders” (Metge 2007: 80-81).



El seu entusiasme per Ovidi no resulta estrany quan també el cita a les cartes del *Griselda* (Butinyà 2002b: 58-63) i el té present a la traducció del *De uetula* (Metge 1959: 33). Amb tot, alguns textos ovidians, en certs ambients, podria permetre's destapar-los; rarament, però, els lul·lians. A l'hora de fregar les seves fílies i fòbies, bé que li planti cara, també era delicat el rebuig del notari a l'endeví, tan semblant al llorejat mentor; de manera que es movia en una àrdua inestabilitat, havent de ser prudent en contra de la doctrina aleshores dominant i amb la seva tirada envers el denostat filòsof mallorquí. Tot això ho podem testificar mitjançant la mecànica d'ocultació, que n'hi hauria de donar raó.

En resum, s'exigia una acuradíssima gestió del xifrat, a la qual atendrem més endavant. Abans, però, hem de tractar de la influència de Llull, activa des dels començos de l'obra, ja que havent vist la necessitat de dissimul degut a la difícil conjuntura ambiental, cal exposar la presència lul·liana rere el text. Oculta, però ferma i persistent.

#### 4. Breu seguiment de la influència de Llull a través de *Lo somni*

A fi de fer-hi un rastreig lul·lià, ens hem de situar ben al principi del diàleg-xerrada entre Bernat i el rei, en què aquest pretén convèncer l'autor pel que fa a la vida de l'esperit. Notem que el primer, a banda de negar-la, manifesta la seva gran angoixa per no poder comprendre la immortalitat i implora al rei que se la faci entendre: “vos suplich que·m vullats dir què és esperit e que·m donets **entendre la sua immortalitat**, si possible és; car **en gran congoxa estich** de saber-ho, per tal com no ho pux entendre”(Metge 2007: 68). Línies que afrontem al *Llibre del gentil*, quan aquest prega als savis que li expliquin la resurrecció a fi de calmar la seva angoixa: “qui **resurrecció** me podia significar ni **mostrar per vives rahons**, puria gitar de ma anima **la dolor e la tristícia** en que es” (Llull1993: 13).

A més, per a la demostració, Bernat prefereix els arguments racionals per davant de les autoritats, que invalida com a procediment; fet que és definidor

de la sistemàtica lul·liana. Així, quan comença l'exposició per part del rei, com que Bernat accepta la idea del consens universal (“si-m provats que la major part de la gent sia de vostra opinió” Metge 2007: 78),<sup>5</sup> aquell acut a les autoritats: “–Ab auctoritats, primerament de gentils, jueus, christians e sarrahins, puy ab rahons e demostracions” (ib.); però Bernat li prega de començar per les raons: “–Gran plaer n’auré, senyor. Mas si-m volíets fer tanta gràcia que de les rahons e demostracions usàssets primerament, molt pus plasent me seria” (ib.). Resposta decisiva quant al pensament lul·lià, que anteposava el raonament a les autoritats; i proposta que accepta el rei.

Reparem també en alguns aspectes que anem veient que caracteritzen aquesta primera conversa de *Lo somni*, bastida, al nostre entendre, sobre el llibre lul·lià. Ho acabem de veure amb l’avenença dels savis en la posició deïsta unànim, que continua després amb el desig d’unitat i reducció de les diferents creences; caïres molt cridaners que, com hem anotat, ja anticipà Riquer en la valoració de l’obra. L’especialista en Metge també ho advertí en altres ocasions, segons he comentat recentment: “els aspectes humans i l’actitud del gentil que Riquer copsa són els que recull Metge; així, en reflecteix la inquietud davant la mort, l’esment de les raons necessàries o la cortesia dels interlocutors” (2022b: 1027). Són trets, doncs, molt definidors de l’obra lul·liana.

Destaquem a més un petit detall: que el rei recorre als arguments de les mateixes tradicions i pel mateix ordre que havien seguit els tres savis de les tres grans religions monoteïstes. Així, el I llibre es dirigia al gentil; el II tractava “De la creença dels jueus”; el III, “De la creença dels cristians” i el IV, “De la creença dels sarraïns”. Dit ordre es manté en el diàleg metgià, remarcant-ho Bernat quan li sembla que el rei s’ho ha saltat: “–Senyor, vós me havets dit que comensariats als gentils, e veig que havets comensat als jueus. Suplich-vos que-m digats si ho fets per oblit o de certa sciència” (Metge 2007: 86).

---

5 Fem notar aquesta universalitat, que es va repetint: “l’atorgament de totes les gents virtut e força ha de ley de natura (...) lo atorgament de tots és veu de natura, Metge 2007: 78, 90). Riquer ja ressaltà la concordança de tots tres savis lul·lians car s’expressen anònimament i amb les mateixes paraules, d’una manera intencionada, mostrant la unitat del fet religiós (1964, I: 240-242). Això ocasionarà un gir en aquella obra, a causa de la sorpresa del gentil quan, més tard, li diuen els savis que tenen lleis diferents (Llull 1993: 44-45).

Més interès presenta que, havent sentit l'exposició del rei, Bernat esmenti la tan específica expressió lul·liana de les raons necessàries. Nota que cal posar de costat al *Llibre del gentil*, on diu un savi: “pus per auctoritats **no·ns podem avenir**, que asajàssem si·ns puriem avenir per **rahons** demostratives e **necessaries**” (Llull 1993: 12). I en *Lo somni*, Bernat fa:

[...] senyor, per molt que hajats dit, **no m'havets provat**, a mon juý, per **rahons necessaries**, sinó **ab persuasions mesclades ab fe**, que·l sperit de l'hom sia immortal. Ne veig coses evidents per què ho dege creure.  
—E qui·t daria **rahons necessàries** —dix ell— a provar les coses invisibles?  
(Metge 2007: 76-78)

Fixem-nos-hi en aquesta rèplica reial i al seu to, que s'insereixen molt específicament en el context de la dinàmica pròpia del col·loqui en segon pla dels nostres dos autors; car Llull —com Bernat— preferia les raons a les autoritats. Però, a part de les coincidències lèxiques, cal atendre a la subtilitat que hi mostra el diàleg de fons entre totes dues personalitats, Metge i Llull; val a dir, al to de la conversa entre l'autor i la seva font. Ací, Metge es desdobla i parla per la boca de tots dos interlocutors, alternadament; car, quan Bernat —com Llull— retreu al rei que no hagi utilitzat dites raons, el rei —com Metge— al·ludeix amb resignació a la impossibilitat de dites raons. És a dir, amb tot respecte, l'autor, per la boca del rei, obre el dubte de l'existència de tals raons universals, a demostrar les quals tants esforços havia dedicat el beat mallorquí, defensant-les no sols com eina vàlida ans indispensable a fi de convèncer a tot-hom a la fe cristiana.<sup>6</sup> El mateix desdoblament deixa veure que estan dialogant tots dos.<sup>7</sup>

---

6 *Rationes necessariae* que conta sovint Llull que demanen els mahometans com condició per a la seva conversió i que, encara, farien innecessàries les armes, segons explica, entre altres llocs, als llibres sobre el pasatge o de les creuades. Expressió, per tant, que, bé que usada alguna vegada per altres filòsofs (sant Anselm o Duns Escot), li és característica i n'és segell teòric en la seva obra; com també ho era en la pràctica, car proposava la creació de monestirs de llengües per tal de convèncer els pagans en comptes d'imposar-se per la força.

7 Riquer ja notà desdoblements semblants en altres ocasions; així, quan en el IV llibre Bernat rebutja a l'endeví: “Nos damos cuenta de que Bernat Metge no está refutando precisamente a Tiresias, sino a

Durant l'exposició de les autoritats, en arribar l'hebreu, es dona també un altre contacte simpàtic; té lloc en el passatge en què es tracta de la creació de l'home, ja que, amb record inequívocament lul·lià dins d'aquest context interactiu, Bernat fa menció de la Trinitat, dogma principal per a Llull, en el qual centra el seu afany per multitud de vies i viarans. El posat d'un humanista com Metge, des de l'afecte —és a dir, amb empatia—, però amb un cert deix d'humor, no hi té desperdici. Així, en aquesta escena, veiem que, en referir-se a la creació de l'home, el rei ressalta que Déu parla en plural: “Ffassam”, front a la creació de les altres criatures, en què deia: “Sia fet”. Detall lingüístic sobre el qual hi afegeix: “E pots pensar com ab del·liberació de la Sancta Trinitat ho féu, que dignitat li donà major que a les altres coses que havia creades” (Metge 2007: 98). La pluralitat de les persones divines, que mostra i demostra repetidament Llull, l'exposa en *Lectura Artis*, amb la mateixa circumstància i en el mateix passatge de la creació que cita Metge (Llull 2021: 163).<sup>8</sup>

Una altra connexió té lloc ran el motiu de l'expansió de la doctrina mahometana —equivalent al mal en el món per a Llull— ja que ambdós atribueixen aquella expansió a la fredor dels cristians i al seu menyspreu respecte a la veritat, així com a la seva por a morir per la religió. Podem veure els mateixos motius en *Lo somni*: “e **gran fredor** que havem en lo cor de **mantenir veritat e morir** per la religió christiana” (Metge 2007: 108) que en Llull. Per al filòsof, “convenia de necessitat que **veritat** vensés **ffalssetat**” (Llull 1993: 208), i si no succeeix així, és perquè els homes “**tebeament** e ab pocca devoció amen Deu e lur proixme; per asò no an cura de **destruir ffalssetat** e error, e **temen morir**”. (Comentari, el darrer de Metge, que, a banda del reflex literari, podria tenir en

---

Boccaccio” (Metge 1959: \*155).

8 Tot i que cal reconèixer altra font concatenada, que és l'agustiniana (Metge 2007: 99, n. 118), donat que el fet de relacionar-hi la idea trinitària també es recull al *De Trinitate* (Butinyà 2001); no és d'estranyar l'encreuament, ja que sant Agustí és autor que influeix molt en Llull i des de l'inici, amb les *Confessions* (Metge 2007: 65 i n. 34). Per a l'advertència d'algunes concomitàncies amb el sant, poden veure el meu treball (1994a). La superposició de fonts i fins i tot el joc entre elles no és un obstacle al seu reconeixement, ans, si mostren coherència, donada l'exquisit conceptual, és garantia d'encert; es tracta d'un truc literari que també advertí Riquer (1975: 461).

ment el desig de martiri de Llull o bé que en *Lo desconhort* —estrofa XXIII— s'indica la manca de disposició dels cristians per ser martiritzats).

Si bé el punt potser més significatiu és quan, havent formulat Bernat el seu pronunciament amb una frase i tarannà ciceronians, el rei se la rebut bruscament. És un moment de relleu, ja que es tracta de la conclusió sobre el tema que estaven tractant: la vida de l'esperit. Arrenca el paràgraf amb el reconeixement favorable de Bernat, qui, convençut, tranquil·litza l'ànim del seu amic:

—Senyor, no us hi cal treballar; bé-m recorde. E són content de tot ço que m'havets dit.

E a la veritat, no és hom en lo món qui de rahó vulla usar axí com deu que necessàriament no hage a-torgar, attès tot ço que m'havets dit, que les ànimes sien immortals. E axí ho crech fermament, e ab aquesta opinió vull morir (Metge 2007: 106).<sup>9</sup>

Però hi segueix la reprensió immediata del monarca, a la qual Bernat cedirà, mostrant de nou Metge la seva deferència envers Llull, per a qui la fe —creença a què s'adhereix la voluntat— es pot demostrar racionalment. I qui considerava ciència la teologia.<sup>10</sup> Així doncs, la condescendència de Bernat il·lustra la seva resposta al rei, qui s'ha exclamat bruscament i sobtada:

—Com opinió? —dix ell—, ans és sciència certa; car opinió no és àls sinó rumor, fama o vent popular, e tostemps pressuposa cosa dubtosa.

—Hage nom, donchs, senyor, sciència certa. No-m recordave bé la virtut del vocable (ib.).

---

9 La darrera frase l'ha calcada del *De senectute* (Butinyà 1994c: 186). Tot i que cal tenir present que, a més, és una constant en Llull la unió de la voluntat i l'enteniment per a creure, segons és manifest en la *Disputatio fidei et intellectus*. Parla la raó: “maior participatio est inter me et uoluntatem, sororem meam, per intelligere ueritatem Deo, quam credendo, et de hoc experientiam habere posses, si uelles. Quoniam credendo, mea natura est infirma, quia ligata est, sed est sana et libera, quando intelligo altiora” (Llull 2021: 212). I Metge, quant a la naturalitat de la mort, diu: “Ffort és rahonable, senyor, ço que deïts; e pus fàcil a la gent que segueix la sensualitat atorgar-ho que creure. Però los volents usar de rahó axí ho creurien” (2007: 130).

10 “Theologia est scientia, in quia loquitur de Deo” (Llull 2021: 250).

Aquestes dues darreres intervencions, en el seguit de la conversa escauen, respectivament, al predicador, esverat, i a l'humanista, indulgent. Convé mostrar aquests matisos diferenciadors entre tots dos autors quant a la fe i a la raó, havent-s'hi mostrat divergències en el diàleg dels interlocutors. Així, la posició metgiana s'arregleraria amb l'enteniment en la *Disputatio* lul·liana; posició que és també la de Llull, en quant entenia la raó com a base i fonament de la fe, segons sustenta aquella disputa. Així, s'hi reconeixen expressions, com ara les **persuasions**, car Bernat qualifica les demostracions del rei (en negretes a la citació que havíem vist referent a les raons necessàries) igual que l'Enteniment en la disputa (Llull 2021: 225).

És molt vistosa també una coincidència, encara en el I llibre, quan, quasi convençut del tot, Bernat sobta al rei amb una qüestió que farà alarmar al monarca:

–Ara digats-me, senyor, si en enuyg no us és, **què veets en la difinició de la ànima racional que no pogués ésser dit de les ànimes dels bruts.**

–Com què? –respòs ell–. Moltes coses!, mas specialment aquestes que-t diré. (Metge 2007: 110).

Sortida que, així mateix de manera inesperada, es donava a les acaballes del I llibre lul·lià, i que —a aquestes altures de les afinitats— es pot reconèixer fàcilment com rèplica de la que fa el gentil, havent sentit els arguments dels savis, precisament al final del llibre I. Ja que el gentil “**demanà al savy si les besties ni les aus resucitarien**” (Llull 1993: 21).

Podríem ressaltar altres petiteses, malgrat que s'apropen al cabal comú; així, la progressiva satisfacció —alegria i content— del dialogant incrèdul davant la proximitat de la fe: “Con lo gentil ach oydes estes paraules e remembrá les altres probacions damunt dites, **sa anima, qui era torbada, se comensá a esclarir e son coratge se comensá a alegrar**” (Llull 1993: 21). Línies que afrontem a: “**Ffe m'i indueix a creure, posat que algun scrúpol de dubitació m'i acórrega. Jo són content. Anem avant, senyor**” (Metge 2007: 84).

Però pot arribar a ser més expressiu ressaltar els punts de tipus semàntic, fins i tot per damunt dels formals; així quan Metge, mitjançant una flagrant intertextualitat agustiniana del *De Civitate Dei*, anteposa els gentils de l'Antiguitat com exemplars (Metge 2007: 86 i n. 83; Butinyà 2002a: 246-252). Punt aquest de l'exemplaritat de la gentilitat que és bàsic per a un humanista —qui exemplaritzava amb els heroics antics i no amb sants—; mentre que Llull —que tampoc se'n serveix normalment dels sants, bé que sense haver de recórrer als romans— també deixa assentada l'exemplaritat de la gentilitat al *Llibre del gentil*. Té lloc a l'escena del comiat d'aquest personatge, on queda com un model edificant per als savis, acomodats i avesats a una religió viscuda de manera buida o frívola. Així, diu que en la seva ànima la consciència lur remordia e los acusava dels peccats en que avien perseverat; e majorment con coneixien que lo gentil avia major devoció concebuda en tan poc de temps [...] que ells qui longament avien auda conexensa de Deu (Llull 1993: 205).

En coherència, podríem allargar l'esperit del gentil lul·lià a un fet que, bé que una mica més complicat, és clau en *Lo somni*: si aquell es desviau per transmetre la seva tan feliç experiència als veïns del seu poble, als quals reconeix quan s'hi apropaven caminant —fet que també serveix d'exemple als tres savis religiosos (Llull 2021: 207)—, Metge ha posat en l'exposició d'arguments d'autoritats a favor de la immortalitat, per la part de gentils, casos, anècdotes i textos de clàssics —amb una exposició pormenoritzada i rica, ocupant una bona pila de pàgines (Metge 2007: 86-98). Cal assenyalar-lo sobretot perquè, per contra, entre les autoritats dels cristians, el rei es limita a una citació genèrica de les “gestes dels sants, en les vides e col·lacions dels Pares, en los llibres que han fets los quatre doctors de la Sgleya de Déu e altres sants hòmens” (ib.: 104). I comparativament amb el devessall classicista és aquesta una nòmina ben migrada,<sup>11</sup> minorant encara la qual cal recordar que, des de les primeres pàgines, és ben coneguda una broma maliciosa i ridiculitzadora de sant Gregori per la simplicitat de la seva fe,

---

11 Paralelament farà el mateix, al IV llibre, entre els abundants exemples morals de les dones del classicisme (Metge 2007: 236-245) i les del cabal cristià, el qual es redueix a la citació d'una dona exemplar, que —a sobre— pertany al món de la ficció: Griselda (Metge 2007: 244).

com advertí Riquer (Metge 1959: 174-175). Llistats que són ben expressius del caràcter metgià pel que fa a la religiositat: molt propici al cristianisme<sup>12</sup> i poc al catolicisme, especialment a posicions poc fonamentades.

Finalment, el gentil, havent escoltat tots tres erudits, no sols queda consolat, sinó que vessa un gran fervor: “sa anima s’esforsa a rememorar e a entendre e a amar la divinal virtut” (Llull 1993: 204); i si abans plorava d’angoixa, ara —totalment consolat— plora de joia. I en això retira a Bernat quan, havent acabat d’escoltar al rei, confessa quedar totalment satisfet: “—Senyor —diguí jo—, fort romanch no solament il·luminat, mas íntegrament consolat per ço que m’havets dit” (Metge 2007: 118).

En resum, el llibre I esdevé una tirallonga de contactes lul·liano-metgians, que predisposen a entendre el diàleg ocult de l’astut humanista barcelonès amb el bon filòsof mallorquí.

En el llibre II basti assenyalar la defensa de la Immaculada, un tema aleshores molt discutit, que Llull defensava i que “fou durant molt de temps el motiu principal de les disputes entre seguidors del Beat i els seus adversaris” (Llull 2021: 659),<sup>13</sup> a l’igual que era polèmic en l’entorn metgià, com bé ho fa palès que li dediqui prou extensió i que, des del purgatori, el rei hagi d’avaluar-la (Metge 2007: 144-148 i notes). Tots dos autors recolzen la solució favorable als franciscans i argumenten que, malgrat que les objeccions es basin en la raó natural, Déu actuà sobre la natura, per una gràcia especial. I cal fer atenció a la gosadia de Metge establint que el pare del rei actual té privilegis en el purgatori per haver cregut en dita concepció immaculada; segons diu el rei Joan: “Bé és ver que mon pare, per tal com fo d’aquella creença que jo fuy de la dita concepció, no sofer altre pena” (ib.: 148).

---

12 Recordem que Bernat es defineix cristià en la referència al suïcidi de Lucrècia (Metge 2007: 243 i n. 382) i que el rei comença els dits i autoritats dels cristians, ple de satisfacció i plaer, amb “Jesuchrist, salvador nostre, segons que testifica la evangèlica veritat” (ib.: 104); figura la del Crist que en realitat emplena dita exposició, d’acord amb l’altra principal veritat teològica per a Llull: l’Encarnació.

13 En Butinyà 2001 (45-46 y n. 29) s’exposa la coincidència amb una font, el *Trattatello in laude di Dante* —molt freqüent en el llibre II—, que en aquesta temàtica podia haver estat intermediària amb la font del sant d’Hípona.



Tot i que potser és encara més valuosa la idea —ja agustiniana, qui també influí en el mallorquí— que cal creure per entendre, prou comuna en Llull (Llull 2021: 215, 385...); ja que poques línies més amunt, referint-se al mateix tema, el rei ha dit: “Car sens creure impossible és ben entendre ne venir a vera conclusió” (Metge 2007: 146 i n. 193). En *Lectura Artis* va seguida a la idea trinitària, contacte ja apuntat que ara es podria ratificar (Llull 2021: 165).

I acaba el II llibre amb una altra semblança entre *Lo somni* i dita font lul·liana: la petició de més aclaracions sobre els temes que els ocupen (ib.: 159), que sembla un detall poc important, però que ha de tenir força pes pel fet d’assenyalar el mig de l’obra —com ja hem indicat— i d’encarrerar les pistes de l’enigma cap a la naturalesa dels personatges mitològics, que tot just són els que han de revelar l’ocult rerefons ideològic.

La confirmació d’aquest contacte lul·lià la pot rubricar que, seguidament, en començar el III, trobem ressaltat un tret molt peculiar d’aquella obra del gentil: la cortesia dels savis a l’hora de prendre la paraula; galanteria que s’hi donava repetidament: “**Cascú dels savis honrà l’altre, e volc donar honor la un a l’altre en començar primer**” (Llull 1993: 14, 46, 88). Peculiaritat que així mateix és accentuada a *Lo somni*, ja que s’hi conformen les primeres paraules d’Orfeu, qui digué molt graciosament, amb bon gest i alegre cara:

–Entre·ls volents usar de curialitat és costum que los jóvens parlen primerament, e los antichs, suplint los defalliments d’aquells, concloen. E, per tal, si començaré a parlar, no em sia imputat a ultracuydament, car solament ho faré per satisfer a l’honor de mon companyó (Metge 2007: 162).

Trobo escadusseres concomitàncies en el III. Unes tenen lloc quan Orfeu explica l’infern, el qual havia visitat en busca d’Eurídice; es donen, en aquest cas, a prec de Bernat: “**Prech-vos que·m vullats dir, si desplaer no y trobats, què és infern, car molt ho desig saber**” (ib.: 172), i en el lul·lià, a prec del gentil: “**prec-te que·m digues inffern en qual loc es, ni qual es la pena que sostenen aquells qui son inffernats**” (Llull 1993: 86).

Així mateix sintonitzen en minúcies relatives al gel i al foc infernals; si bé en aquesta descripció, brillant i amb certa dosi de jocositat, es creuen distintes tradicions, com ja veié Lida de Malkiel.<sup>14</sup>

Però Lull està absent de la resta del llibre, que ocupa en gran part la relació del *Corbaccio* —inserir o cosit al *Secretum* de Petrarca (Butinyà 1994c: 190-195)—, el qual recita Tirèsias a tall de doctrina infrangible. L'exposició d'odi misògin reconcentrat, que en algun moment àdhuc reforça Metge de la seva mà, és de tal duresa que li fa iniciar el IV i darrer llibre amb una expressió bellíssima de desconsol;<sup>15</sup> car, havent escoltat aquells cruels comentaris, es manifesta trist i desconortat, com diu en la primera línia del quart llibre. Situació emocional de lògica correlació amb les darreres línies de tota l'obra i clausura del mateix llibre IV, en què es mostra i reafirma “fort trist e desconsolat.<sup>16</sup> Repetició aquesta que, bé que sota la careta d'un sinònim a fi de despistar, a causa de la profunda identitat del sentit, compartit, se'ns afirma el reconeixement de l'absorció de l'altra obra lul·liana, *Lo desconhort*.

De manera coherent, la deplorable i penosa diatriba de Tirèsias, que provocà el refús de Bernat envers tan amarga invectiva, farà que aquest ensalci les dones amb una egrègia galeria al més pur estil humanista i passi a rebatre asprament i còmica aquella dura dissertació amb un atac invers —molt divertit, per cert—, contra el gènere masculí. Però, malgrat l'altiva superioritat del mitològic endeví —que no es pot equivocar— en escometre la naturalesa femenina, Bernat tornarà a mantenir el subjectivisme ciceronià, com va fer a finals del I llibre, reafirmant la seva opinió voluntarista i esperançada —ara en la fe en la dona (Metge 2007: 279 i n. 467).

---

14 Per a tot el llarg passatge, poden veure l'edició de 2007: 172-181 i notes.

15 Acompanya la frase una bella imatge d'arrels clàssiques, que hi prendrà Martorell: “Trist jo lardonchs e desconortat, no en altra manera que'l laurador quant vol segar lo blat e troba l'espiga buyda” (Metge 2007: 230-231 i notes).

16 Degut a l'ús de la sinonímia, no vaig posar —al meu parer actual, per un excès de rigorositat filològica— el poema lul·lià de *Lo desconhort* com a font en els quadres al final del llibre IV; però el concepte consta ben igual, quedant el llibre emmarcat pel desconsol (2007: 283, n. 486).

Hem insistit en la repetició d'aquesta frase (n. 9 més amunt) perquè, tot i que abans la pronunciava cap a la immortalitat i ara ho fa en defensa de la bondat del gènere femení, en el context de l'obra i com fa veure la reiteració —que fa d'enllaç—, s'entén una única i benèvola disposició, extensiva en un segon pas al gènere humà. Val a dir, mitjançant la recusació de la misogínia, es pronuncia contrari a qualsevol classe d'odi, racisme, etc. Filosofia la metgiana que, com ja veïrem al llibre III, exalça la filosofia d'amor ovidiana, la qual conjugava amb la decameroniana ja al *Griselda*, i que —més a prop d'ell, però més ocultament— s'adiu amb la lul·liana. Trets congruents amb el seu arreglament com cristià (n. 12 més amunt).

Cal observar que, així com en el I llibre davant certs contactes lul·lians responia amb humor i una empàtica commiseració, a l'acabament, la identitat amb el desconsol del bon apòstol i predicador no li fa fer cap broma irònica, sinó que s'hi homologa i ho comparteix calladament i tranquil·la, tot i que ple d'indignació. Metge s'ha omplert de tal menyspreu i ràbia envers els seus malvats contemporanis, tan elevats socialment, i es troba tan enfonsat a causa de la prepotència de l'endeví que, en cloure l'obra, compara el seu estat anímic al de trobar-se mort. Conjuntura que —com hem dit— configura de nou amb l'expressió de desconsol: “E jo desperté'm fort trist e desconsolat, e **destituït** tro al matí següent **de la virtut dels propis membres; axí com si lo meu spirit los hagués desemparats**” (Metge 2007: 282 i n. 487).

Té molt significat que aquesta frase —que no comptava amb cap altra proposta de font— provingui d'un altre somni; perquè la comparació de trobar-se com mort és calcada del començ del llibre VIII del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio: “**verum michi ipsi immobilis factus mortuus fere viderer**” (Butinyà 2003b: 242), en què Petrarca s'apareix a l'autor. S'obre aquest llibre VIII queient el certaldès en el mateix i estrany tipus de somni, a través del qual el mentor convertirà l'autor.

Ara bé, arribats en aquest punt, si hom ha entès les línies soterrades d'adhesió i de refús per part de Metge, no costa copsar que el somni metgià ha invertit la funció del *De casibus* exercint l'efecte contrari, de manera que reconèixer aquesta font confirma que la conversió del certaldès fou espúria. Donat que l'autor del *Decameró*, del *Trattatello* i del *Comento* (Metge 2007: 153 i

n. 204) passà a ser-lo de l'infame *Corbaccio* a causa de l'ascendència moral de l'afamat mentor.

I havent assenyalat aquesta pluja lul·liana, de fons i de picades d'ull, i sobretot del *feeling* de conformitat o de distanciament dibuixat amb alta precisió, si queden dubtes quant als seus vincles, la seva darrera obra, l'*Apologia* —bé que conservada molt fragmentàriament— podria ajudar a desfer-los (Butinyà 1995; 2022c: 193-195; 2023d); car en aquest diàleg l'interlocutor de Bernat es diu Ramon. A més, Bernat, que es declara amic seu —fent sobre ell uns comentaris que no desentonen amb el que hem vist sobre la figura de Llull pel que fa al concepte de ciència—, al·lega haver d'amagar el seu cognom: “Vénc un gran amich meu, apellat Ramon, hom no molt fundat en sciència, mas de bon enginy e de covinent memòria. Lo seu cognom vull celar per causa” (Metge 1959: 158). Riquer, però, sense sospita de la influència de Llull, proposà que es tractés de Ramon Savall (ib.: \*78). Com passava a *Lo somni*, es poden entendre moltes coses sense haver advertit Llull; d'això es tractava justament, de no permetre reconèixer-lo.

Al prefaci de l'*Apologia*, Metge expressa obertament el seguiment formal de Petrarca quant al *dixit* del diàleg; però això no obsta a la identificació profunda amb Llull, en la mesura que és opositor en ideologia i sensibilitat al primer, àrees en què combrega amb el filòsof. De manera que el fet de trobar-hi Metge versus Petrarca i a favor de Llull no implica cap ombra medievalitzant; sinó que, a la inversa, cal deduir que Llull es troba al darrera del nou corrent. Tendència la lul·lista, en filosofia i en moral, doncs, tan moderna que arriba àdhuc a l'actualitat, com desprenç en l'anàlisi d'*El Llull de Riquer* (Butinyà 2022b: 1026-1028), qui en reconegué trets moderns; mentre que el conseller i guia que semblava aleshores —i al llarg del Renaixement— de gran modernitat, ha quedat ultrapassat i *démodée*. Perquè l'Humanisme, que quallà en gran part subterràniament, més que una revolució estètica, era ètica.

Aquesta interpretació la pot subscriure el mateix curs de la història de la cultura i del moviment, ja que més endavant trobem un Nicolau de Cusa, humanista de cap a peus, aliè a aquells paràmetres petrarquescos i, per contra, familiar als lul·lians (Butinyà 2009). I així com l'actitud de l'humanista italià

es feia u amb la jerarquia catòlica, Metge anteposava —i li oposava— el cristianisme. Cal saber veure, per tant, la primeria del barceloní a fer un gir crític precedent de la posició cusana i de l'Humanisme cristià, com ja hem comentat. Així doncs, aquestes reflexions, a més d'augmentar i aclarir els nexes amb els corrents europeus i les lletres catalanes antigues, fan integrar aquest conjunt medieval, altrament inconnex. Integració a què havia aspirat Rubió i Balaguer (Butinyà 2022c: 195-196). Les arrels metgianes en Llull, doncs, ajuden a allargar el curs de l'Humanisme (Butinyà 2006a: 67, 106 *passim*). Curs on —a banda de peces posteriors tan exquisites com el *Curial e Güelfa* i l'etapa napolitana del Magnànim, tan lligada a la valenciana— té molt a dir la Corona d'Aragó (Butinyà 2023c).

### 5. Tècniques d'ocultació quant a la influència lul·liana i un darrer aval

És coneguda la variada sistemàtica en el dissimul de les fonts, procedent de diverses tradicions, per part de Metge. L'assimilació dels trescentistes italians es dona a nivells d'alta precisió, així com també les tècniques apreses d'ells o bé dels clàssics directament; així, les retallades o bé rescats que, amb finalitat correctora, es poden resseguir amb un alt grau d'exquisiteza, segons fa al *Griselda* (Butinyà 2020a: 8, n. 4; 11, n. 12). És curiós com Metge recrimina un autor amb els seus propis textos o amb els d'altri, com havia fet Petrarca (Metge 2007: 281, n. 482; Butinyà 2002a: 73); fet que procedeix de les múltiples tècniques que davallen del concepte de la *imitatio*<sup>17</sup> i fet que, com hem dit més amunt, ja admirava Riquer.

En el cas de Llull, Metge és menys complex i s'estima més modular el parentiu o la dissemblança en situacions dialogístiques; així, més que jugar

---

17 És un compte pendent de fer-hi amb Metge una indagació exhaustiva. La pobra concepció d'aquest recurs artístic —és a dir, la seva incomprensió, ja que fins fa èpoques no gaire reculades es titllava pejorativament de plagi—, s'ha pogut veure incrementada de resultes d'haver-s'hi qüestionat aquest Humanisme a finals del segle XX.

amb les pistes de reconeixement, com fa amb les intertextualitats de clàssics i moderns, permet al lector iniciat de sintonitzar amb la seva comunicació directa. Però, com que el mallorquí era una figura no sols esotèrica sinó sobretot malvista, requeria molta cura en el camuflatge. Un bon indicatiu el podem trobar en el fet d'esquivar el vocable desconhort al final del llibre IV, sent tan precís i vistós al principi del mateix i participant d'igual estat anímic; elusió que amb tot podria comptar amb una raó de ser afegida, segons veurem seguidament. Car, del rigor de les tècniques d'ocultació depenia no sols el desprestigi social sinó també la seguretat de l'obra.

I si tant en mentalitat com en tècniques, el precedent de *Lo somni* és el *Griselda*, abans hi ha encara una obra que mostra aquestes aplicacions literàries, tan artístiques com ignotes i intrigants. Així, el *Llibre de Fortuna e Prudència*, que es considerava ben bé un calc boecià fa uns 40 anys enrere, resulta que en la primera escena darrere el preàmbul, introdueix elements del *Convivio* en la figura de l'ancià amb un tros de pa la mà; obra que alhora li proporciona un parell de versos fonamentals (vv. 90-91), que serveixen a l'autor per a adentrar-se en el mar del lliure pensament, navegació amb la qual, encara, emula un passatge de la *Farsalia* (Butinyà 1989-90; 2002a: 91-146). I si en aquesta obra, del 1381 —com diu solemnement al pròleg i a l'estil petrarquesc—, ja s'havia parat esment a la presència de Lull (Marco 2010: 36-38), havent analitzat la seva ombra al damunt de *Lo somni* i les formes d'ocultació, escau més encara el seu reconeixement.

Recentment, hem trobat un altre artifici que li permetria tancar amb pany i clau la figura de l'encriptat. Anant als quadres de les fonts (Butinyà 2022a: 186-198; Metge 2007: 40-52), hom pot observar que hi ha un joc en el lligam dels quatre llibres; val a dir, que enllacen, repetint-se la font del final d'un llibre amb la del començ del següent. He de dir que d'aquest truc no m'havia adonat al moment de confeccionar dits quadres (2002a); però s'hi pot verificar que, si entre altres ombres de l'inici, el I porta com ull de l'huracà el *Corbaccio* —que el tanca també, ja que la seva presència és *sine qua non*, car altrament no tindria raó de ser *Lo somni*—, al llarg del mateix I es repenja a Lull mitjançant el *Llibre del gentil*. Obra amb la qual tancarà el II i iniciarà el

III, passant de la mà de Llull,<sup>18</sup> al IV, a *Lo desconhort*, el qual —com resposta en discòrdia envers el *Corbaccio*— clourà tota l'obra. Llull hi té molt a dir, ocultes, que cusen, fins i tot en l'engranatge.

Tot plegat, aquestes tres grans fonts ocultes, que cusen i traven tots els llibres de l'obra, mostren com al *Corbaccio*, obra exitosa però denostada per l'autor per ser eloqüent d'odi, Metge contraposa dues lul·lianes: el *Llibre del gentil* lul·lià, des del començ, i, després de la rèplica indignada i explícita de Bernat al III llibre —i havent ensalçat en franca oposició el *Griselda* al IV—, en coherència anirà a parar a *Lo desconhort*. Com que l'influx lul·lià l'he anat incrementant, és novedós fins i tot pel que fa a les meves anteriors lectures (2010: 322).

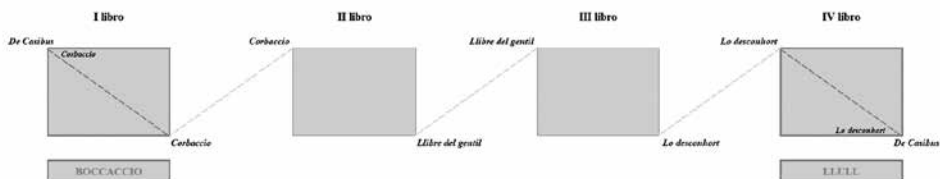
Aquests grans trets i la seva successió deixen veure la censura de Metge al gir que va fer Boccaccio i del qual responsabilitzà a Petrarca (segons es percep a la clara en les *Senils* XVII, 2, que contenen el *Griselda*), com bé ho especifica al III per l'enfilall crític que fa entre el *Corbaccio* i el *Secretum* (Butinyà 2002a: 345-351). Així doncs, el mentor pervertí el pupil, calamitat que enregistra i deixa fixada Metge amb el *De casibus virorum illustrium*, comptant que al passatge del contacte —l'aparició del mentor— també hi hauria escaïences amb la del rei Joan, com ara pel mant reial que portava Petrarca. Per tant, a tall de fermall de seguretat, dit somni i aparició lliguen el principi i el final de *Lo somni*. Per acabar, el desconsol amb el qual s'identifica Llull en un grau superlatiu de disgust i enfonsament, com si estigués mort, rebla l'obra, tot reblant a la vegada la seva adhesió a la filosofia lul·liana. Que és raó d'enciptar *Lo somni*.

Aquestes fonts cabdals i el seu joc o dibuix, les he presentades en un esquema recentment (2022a: 201) amb ocasió d'advertir que formen un dibuix que respon a la rima de les cobles capcaudades dels trobadors, en les quals dit

---

18 En l'edició de *Lo somni* vaig apuntar (p. 227, n. 354), la font de la *Vita solitaria*, on es rebutja el llinatge femení per la seva maldat, però, segons hem vist, hi quadra la coincidència amb *Lo desconhort* (estrofes 31-34), on l'ermità manté el menyspreu envers els mahometans front a Llull. Font final del III que he afegit després, donat que Metge i Llull hi mostren el mateix sentiment defensor i, encara, donada l'absorció del poema lul·lià.

nexe o enllaç servia per tal d'unir les estrofes com a mètode de solidesa i seguretat a fi d'impedir-hi alteracions. Heus-lo ací:



Després, encara, he trobat quelcom que sembla una nimiesa, però que pot avalar aquest dibuix i que, per tant, podria subscriure la ferma influència lul·liana; ja que el fet de donar fiança a l'enllaç entre les fonts pot assentar la lectura realitzada. I resulta que el meu mestre, el Dr. Riquer, gran especialista en Metge i en literatura trobadoresca, ja s'havia adonat que el notari barceloní recorria a l'artifici de les cobles capcaudades, advertint que l'utilitzava en la concatenació del diàleg (1959: \*160; 1964, II: 429). He de dir que m'és molt gratificant aquesta coincidència per haver reconegut l'ús del mateix recurs —sis decennis després de les seves classes—, en trobar-lo aplicat per a concatenar els llibres; fet que tanmateix no estranya quan la base de la meva interpretació de *Lo somni* —bé que hi hagi afegit algunes coses— és l'estimació riqueriana del gran diàleg.

Amb aquestes claus s'hauria desencriptat —o gairebé— aquesta gran obra, del 1399, data en què es lliurà al rei Martí, qui —sense esclatxes de sospita gràcies als enginyosos subterfugis— esdevindria el seu conservador. Salvador, de fet, del missatge que Metge transmetia pensant en una utilitat en la posteritat; i això ens aporta una nota metgiana potser nova: la de creient al progrés humà, línia que sembla que valorà —seguint Cassiodor— al llibre I.<sup>19</sup> Ja que si Metge confiava que l'espectacle del *stablishment* opressor i anticristià

19 L'ànima, dotada de raó, "ha trobades diverses figures de letres, utilitat de diverses arts e disciplines: ha çenyides ciutats de mur, los fruyts de la terra ha millorats, e ab indústria discorre les terres e la mar, forada grans muntanyes, fabrica ports a utilitat dels navegants e ordona la terra ab bells edificis. Donchs, qui pot dubtar de la sua raó com, il·luminada per lo seu Creador, fa ésser vistes coses tant meravelloses fetes per art?" (Metge 2007: 76).



d'aquell moment, així com la penalització del plaer (Butinyà 2023b), amb el pas del temps, podrien escandalitzar i se superarien, hi tenia un bon motiu per a deixar-lo registrat de manera ferma, a l'estil notarial.

L'encàrrec d'escriure el llibre per al profit de molts en l'esdevenidor que fa el rei Joan a Bernat té lloc poc abans de prevenir-li del secretisme, a causa de no ser-li beneficiós aleshores la coneixença de dit missatge; bé que li adverteix que, filant prim, s'hi podria copsar:

E si en scrits ho volies metre, ja se'n seguiria major profit en lo temps esdevenidor a molts, de què hauries gran mèrit. [...] Tu –dix ell– te mets en carrer qui no ha exida. Lexa anar l'aygua pel riu, que abans que'ns partiscam, si subtilment hi volràs specular, conexeràs gran part del misteri que y sta amagat; però no't faça cura de publicar aquell quant lo sabràs, car risch de gran perill te'n seguiria e de poch profit a present (Metge 2007: 152... 156).

Un secret que avisa que amaguen els personatges mitològics, Tirèsias — endeví— i Orfeu —cantor i músic—, els quals —segons hem anat veient— encarnen les filosofies de Petrarca (l'eclesiàstica) versus la filosofia d'amor (òrfica-ovidiana-lul·liana-boccacciana).

### Bibliografia

- BENÍTEZ, J. M<sup>a</sup> S. J. (2022), "Presencia textual de Ramon Llull en Ignacio de Loyola. (La guía magisterial del padre Batllori)", en *Ramon Llull i els lull·listes (segles XIV-XX)*, Ramis, R. (coord.), "Col·lecció de l'Institut d'Estudis Hispànics en la Modernitat", Madrid/Porto: Sínderesis, pp. 995-1016.
- BUTINYÀ, J. (1989-90), "Un nou nom per al vell del *Llibre de Fortuna e Prudència*", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 42, pp. 221-226.
- (1994a) "Metge, un bon lul·lista i admirador de Sant Agustí", *Revista de Filologia Romànica*, 11-12, pp. 149-170.
- (1994b), "Dues esmenes al *De remediis* i dues adhesions al *Somnium Scipionis* en el prehumanisme català", *Revista de l'Alguer*, 5, pp. 195-208.

- (1994c), “Cicerón, Ovidio, Agustín y Petrarca tras *Lo somni* de Bernat Metge”, *Epos. Revista de Filología*, 10, pp. 173-201.
- (1995), “El diálogo de Bernat Metge con Ramón Lull. Dos nuevas fuentes tras *Lo somni*”, en Paredes Núñez, J. S. (coord.), *Actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1993) I, Granada: Universidad de Granada, pp. 429-444.
- (2001), “Las ideas del *De Trinitate* agustiniano tras un reconocido ‘epicúreo’: Bernat Metge”, en Rubio Flores, A., Dañobeitia Fernández, M. L. i Alonso García, M. J. (coords.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada: Universidad de Granada, pp. 35-52.
- (2002a), *En los orígenes del Humanismo: Bernat Metge*, Madrid: UNED.
- (2002b), *Del “Griselda” català al castellà*, “Minor” 7, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Disponible en: [http://www.boneslletres.cat/publicacions/Altres\\_publicacions/b29314331.pdf](http://www.boneslletres.cat/publicacions/Altres_publicacions/b29314331.pdf)
- (2003a), “Una nova font de *Lo somni* de Bernat Metge: Horaci, en *Memòria, escriptura, historia. Professor Joaquim Molas*, I, “Homenatges” 19, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 215-234.
- (2003b), “La font més amagada i més externa de *Lo somni*: un altre somni”, *Estudis Romànics*, 25, pp. 239-251.
- (2003c), “Bernat Metge, defensor de la dona i l’ideal de la pau”, *Revista de Filología Románica*, 20, pp. 25-40.
- (2006a), *Detrás de los orígenes del Humanismo: Ramón Lull*, Madrid: UNED.
- (2006b), “Técnica y arte del retrato y del autorretrato en Bernat Metge”, *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 12, pp. 27-44.
- (2009), “De la recepció de Lull a Alemanya. (El *Liber de Ciuitate mundi* front al *De pace fidei* de Nicolau de Cusa”, *Lluc*, 867, Planas, R.(cord.), pp. 33-36.
- (2010), “Bernat Metge”, en *Panorama Crític de la Literatura Catalana. Edat Mitjana I*, Hauf, A. (coord.), Barcelona: Vicens Vives, pp. 311-353.
- (2012), *Metge, buen traductor de Séneca*, en *Reflexions sobre la traducció arran de les lletres catalanes medievals*, Projects. Monographs. Publications of eHumanista. Disponible en: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/publications/monographs/libro\\_julia\\_butinya-martines.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/libro_julia_butinya-martines.pdf)
- (2020a), *El “Griselda” de Bernat Metge en español*, Projects. Publications of eHumanista, Monographs. Disponible en: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/publications/monographs/GRISELDA.pdf>
- (2020b), “Deu petiteses que magnifiquen la *Griselda* catalana”, *Mirabilia Medtrans*, 12, pp. 48-66.
- (2022a), “Descifrando *Lo somni* y sus técnicas literarias”, *Mirabilia Journal*, 34, pp.180-219.

- (2022b), *L'aportació de Martí de Riquer a Ramon Llull*, en *Ramon Llull i els lull·listes (segles XIV-XX)*, Ramis, R. (coord.), “Col·lecció de l’Institut d’Estudis Hispànics en la Modernitat”, Madrid/Porto: Sínderesis, pp. 1017-1030.
- (2022c), *Estructurant la tradició en les lletres catalanes antigues: de Llull a Metge*, en *El mundo de la tradición*, *Mirabilia Journal*, 35, pp. 177-198.
- (2023a), “Dos grandes autores de la Corona de Aragón, líderes en libertad de conciencia: Ramón Llull y Bernat Metge”, en Lértora Mendoza, C. A.; Pérez Constanzó, I. (eds.), *Actas del XIX Congreso Latinoamericano de Filosofía Medieval. Buenos Aires: Ámbitos de libertad en el pensamiento medieval. Expresiones e imágenes*, pp. 493-504. Disponible en: <http://mediaevalamericana.org/editorialRLFM/Actas%20XIX%20CLFM.pdf>
- (2023b), “La dignitat del cos, de la dona, de l’amor i del plaer. (Breu anàlisi dels inicis humanistes en la Corona d’Aragó, arribant a Dante)”, en *Ritmes, expressions i representacions del cos. Del món Antic al Barroc*, *Mirabilia Journal*, 36, pp. 164-186.
- (2023c), “El Magnánimo, el Marqués de Santillana y el III libro del *Curial*”, en *Acosataments al “Curial e Güelfa”: literatura, llengua i traducció*, *Scripta. Revista internacional de Literatura i cultura medieval i moderna*, 22, pp. 603-639.
- (2023d), “Books as company during a medieval pandemic: an approach to Bernat Metge’s *Apologia*”, en Cortijo, A., i Garcia, J. V. (eds.), *Transferencia y conocimiento: Humanidades, Educación y construcción del saber en la red*, València: Tirant lo Blanch, pp. 93-119.
- GROS, S. (2021), “Libidinoso amor. Sobre algunes fonts llatines en *Lo somni*”, *Scripta. Revista internacional de Literatura i cultura medieval i moderna*, 18, pp. 1-14.
- LLULL, R. (1993), *Llibre del gentil e dels tres savis*, Bonner, A. (ed.), “NEORL” 2, Patronat Ramon Llull: Palma de Mallorca.
- (2012), *Cuatro obras de Llull (Lo desconhort, Cant de Ramon, Liber Natalis y Phantasticus)*, Butinyà, J. (ed.), “Clásicos Atenea”, Madrid: Atenea.
- (2021), *Enchiridium Theologicum Lullianum*, Gayà, J. (ed.), Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. (Trad. al castellà en premsa, Butinyà, J. (coord.).
- MARCO, M. (2010), *El “Llibre de Fortuna e Prudència”*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- METGE, B. (1959), *Obras de Bernat Metge*, Riquer, M. de (ed.), Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2007), *Lo somni. El sueño*, Butinyà, J. (ed.), Madrid: Atenea.
- RIQUER, M. de (1964), *Història de la Literatura Catalana*, I i II, 3 vol., Barcelona: Ariel.
- (1975) “Boccaccio en la literatura catalana medieval”, *Filología Moderna*, 55, pp. 451-471.



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie *A Vicent Andrés Estellés*. Tomaca (1985)  
Oli sobre llenç, 97 x 130 cm

# *Anàlisi comparativa entre els sermons de sant Vicent Ferrer De sent Jordi i el Panegíric de sant Jordi*

[Comparative analysis between sant Vicent Ferrer sermons  
*De sent Jordi and Panegíric de sant Jordi*]

ALMA CAPAFONS LÓPEZ

Universitat de València  
almacapafons1@gmail.com

**RESUM:** Sant Vicent Ferrer va predicar en diverses ocasions sobre sant Jordi, el qual en aquella època era patró de València i de la cavalleria. En aquest estudi s'estableix una anàlisi comparativa entre dos sermons que tracten d'ell: *De sent Jordi* i *Panegíric de sant Jordi*. Aquestes dues mostres permeten construir una idea aproximada de com el dominic exaltava la vida del màrtir a fi de destacar les virtuts que hi posseïa gràcies a haver-se conservat de les "màcules". Els sermons estan adreçats principalment als cavallers de l'època, als quals volia advertir de les perillositats dels set pecats capitals i els ofereix com a referent sant Jordi, que per damunt de ser un bon cavaller, va ser un bon cristià. Addicionalment, s'han establert comparacions entre la història del sant que compartia Vicent Ferrer i la que es recull en la *Llegenda àuria*, és a dir, la font d'on va extreure ell mateix les coneixences sobre sant Jordi.

**PARAULES CLAU:** Sant Vicent Ferrer, sant Jordi, sermó, *Llegenda àuria*, màcula, anàlisi comparativa.

**ABSTRACT:** Sant Vicent Ferrer preached on several occasions about sant Jordi, who at that time was València city and chivalry protector. This study establishes a comparative analysis between two sermons that are addressed to him: *De sent Jordi* and *Panegíric de sant Jordi*. These two samples allow us to build a rough idea of how dominicans exalted the martyr's life in order to highlight the virtues he possessed thanks to having preserved himself from the sins. The sermons are mainly addressed to the knights of the time, to whom he wanted to warn of the dangers of the seven deadly sins and he offers them as a reference sant Jordi, who was not only a good knight but also a good Christian. Additionally, comparisons have been made between the story of the saint that Vicent Ferrer shared and the one collected in the *Legenda aurea*, that is to say, the source from which he himself extracted the knowledge about Sant Jordi.

**KEYWORDS:** Sant Vicent Ferrer, sant Jordi, sermon, *Legenda aurea*, sin, comparative analysis.

Recepció: 18/12/2023. Acceptació: 26/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Sant Jordi, cavaller de referència

Sant Vicent Ferrer va aconseguir convertir-se a través de la predicació i dels miracles en un dels personatges més populars de l'hagiografia medieval. En els seus sermons, entre altres coses, recordava la vida de sants a través d'exemples o semblances, però en algunes ocasions, centrava la prèdica sencera en aquests. És el cas dels sermons que va dedicar a sant Jordi, dels quals s'han conservat diferents versions gràcies a la tasca dels reportadors. En aquest article farem una anàlisi comparativa entre els sermons *De sent Jordi*<sup>1</sup> i el *Panegíric de Sant Jordi*,<sup>2</sup> a més del contrast d'aquests dos amb la *Llegenda àuria*, amb l'objectiu de conèixer la visió del màrtir que difonia sant Vicent Ferrer i construir també, en conseqüència, una imatge aproximada de la concepció de sant Jordi en l'edat medieval.

Poder estudiar aquests sants en conjunt és, si més no, tot un privilegi, ja que abans que el patró de València fora sant Vicent Ferrer, ho va ser sant Jordi, a més de patró de la Corona d'Aragó i de la cavalleria. La devoció del màrtir a la Corona està indistriablement lligada a la conquesta cristiana. Segons les llegendes, sant Jordi va aparèixer i ajudà en les conquestes dirigides pel rei Jaume I. Com es recull al *Llibre dels fets* o *Crònica de Jaume I* en la part de la conquesta de Mallorca:

E, segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estòries trobam que en altres batalles l'han vist de cristians e sarraïns moltes vegades (2007:179).<sup>3</sup>

---

1 FERRER (1988: 77-82).

2 FERRER (1973: 188-194).

3 SOLDEVILA (2007, I).

Una altra llegenda, aquesta al territori valencià, va ser la intervenció miraculosa de sant Jordi en la batalla del Puig de Santa Maria l'any 1237, on Jaume I va aconseguir la victòria contra els moros valencians, un fet que va permetre l'entrada del conqueridor a València el 9 d'octubre de 1238. Aquesta llegenda apareix a les *Cròniques dels reis d'Aragó e Comtes de Barcelona* o *Crònica de Sant Joan de la Penya* i, a més, també hi figura en el famós *Retaule del Centenar de la Ploma*, que actualment està al Victoria and Albert Museum a Londres.

Tanmateix, uns segles abans de la conquesta de València, com explica Ferrando (2011:122),<sup>4</sup> una tradició arrellegada en la historiografia medieval aragonesa conta que l'aparició de sant Jordi en la conquesta d'Alcoraz va fer possible que Pere I (1094-1104) aconseguira guanyar Osca. La devoció i el culte al sant van continuar vius en la formació de la Corona d'Aragó fins que, amb el regnat de Pere el Cerimoniós es va institucionalitzar el patronatge de sant Jordi:

Concloua la conquesta catalanoaragonesa amb la incorporació del Regne de València, va ser Pere el Cerimoniós (1336-1387) el rei que va adoptar més iniciatives encaminades a difondre la devoció a sant Jordi en els seus regnes. [...] Va ordenar que la festivitat de sant Jordi fóra preceptiva a València, que el proclama patró (1343) prou abans que Catalunya (1456) [...]. Va crear institucions de suport a la veneració del sant patró reial, com són la Confraria dels Cavallers de l'orde de Sant Jordi (1353) i la Companyia des Ballesters de Sant Jordi de la ciutat de València (1365) (2011:123-124).

La veneració al cavaller va començar a perdre força amb «la reforma tridentina, que va prioritzar el culte a sant Vicent Ferrer com a nou patró del Regne i a altres sants del segle XVI» (2011:120), però no va ser fins el 1707, amb el Decret de Nova Planta i la consegüent annexió del Regne de València

---

4 FERRANDO (2011: 119-133), p. 119-133.

a Castella, quan es va suprimir la seua representativitat entre els valencians, de la mateixa manera que va ocórrer amb l'eliminació de tots els drets forals. Actualment, en herència de l'edat medieval en algunes localitats com Alcoi, en les festes de moros i cristians, o Sant Jordi, al qual el màrtir li dona el nom del poble, a més de ser-ne el patró, recordem el sant cada 23 d'abril.

## 2. Anàlisi comparativa dels sermons<sup>5</sup>

Com ja s'ha esmentat adés, l'anàlisi comparativa se centra en els sermons *De sent Jordi* i el *Panegíric de sant Jordi*. D'una banda, *De sent Jordi*, com indiquen David J. Viera i Jordi Piqué,<sup>6</sup> sant Vicent Ferrer el va predicar el 23 d'abril, el dia de Sant Jordi, probablement a primeries del s.XV (1996:275). D'altra banda, el *Panegíric de Sant Jordi*, conservat en un manuscrit valencià i recollit per Sanchis Guarner en *Sermons de Quaresma*, es va predicar amb motiu de la celebració de sant Jordi, tot i que, en aquest cas, no va ser el dia 23, sinó «el 25 d'abril de 1413, dos dies després de la seva festa que aquell any s'esqueia en el diumenge de Pasqua» (1996:276) i, a més, va ser l'últim sermó predicat per Sant Vicent a la ciutat de València.

Com recull el teòleg i historiador català Josep Perarnau i Espelt a *Aportació a un inventari de sermons de Sant Vicenç Ferrer: temes bíblics, títols i divisions esquemàtiques*, a banda d'aquests dos sermons n'hi ha més de dedicats a Sant Jordi, així com els següents: «*Dominica tertia, de beato (Georgio) [...]; Georgii martyris [...]; In eadem villa, feria V, de sancto Jorgio [...]; Sermo factus Valentie feria III post Pascha, sancti Georgii [...]; Sermo beati Georgii [...]; De sancto Georgio, martyre [...]*» (1999:506).<sup>7</sup>

---

5 No vull començar aquest apartat sense mostrar el meu sincer agraïment a Josep Enric Rubio Albaracín l'ajuda que m'ha prestat com a tutor en el treball del qual ha derivat aquest article.

6 VIERA-PIQUÉ (1996: 275-285).

7 PERARNAU (1999: 478-811).



Per a elaborar l'anàlisi comparativa entre el sermó *De sent Jordi* i el *Panegíric de Sant Jordi*, s'ha fet, a més, un ús rigorós de la *Llegenda àuria* de Jacopo della Voragine o Jacopo da Varazze,<sup>8</sup> perquè com també apunten David J. Viera i Jordi Piqué «segons els autors de l'*Acta Sanctorum*, la *Llegenda àuria* fou, efectivament, la font del sermó que Vicent Ferrer lliurà al poble» (1996:279). Aquests sermons tracten sobre les virtuts de sant Jordi i sant Vicent Ferrer dirigeix la predicació especialment als cavallers. Així ho explica Vicent Martines:

Aquest exemple de sant Jordi és un dels hams de l'oralitat (literària) de sant Vicent Ferrer. Els fets de sant Jordi són l'esquer perquè els cavallers de l'inici del XV no perden la perspectiva no ja de la realitat —sembla que ja no en formava part..., si no no hi predicaria—, sinó d'un ideal que hom vol redreçar (1996:105).<sup>9</sup>

Començant amb la comparació entre el *Panegíric de sant Jordi (P)*, i *De sent Jordi (D)*<sup>10</sup> tots dos comparteixen el mateix *thema*, el versicle<sup>11</sup> 31:8 del Siràcida (*Eclesiàstic*)<sup>12</sup> «*Beatus vir qui inventus est sine macula*», tot i que Vicent Ferrer no respecta la citació original de la *Vulgata*: «*Beatus dives qui inventus est sine macula*». A *P* la citació no apareix “completa”, «*Beatus qui inventus est sine macula*», però de totes maneres més avall se cita el principi del tema «*Beatus*

---

8 VORÁGINE (2014).

9 MARTINES (1996).

10 Per tal de proporcionar un ritme de lectura més fluït s'utilitzaran les abreviacions (*P*), que fa referència al *Panegíric de sant Jordi*, i (*D*), que fa referència al sermó *De sent Jordi*. Pel que fa als fragments que s'hi citaran constantment dels dos sermons es poden trobar en les edicions de Schib (*De sent Jordi*) i de Sanchis Guarner (*Panegíric de sant Jordi*), que es poden consultar en les notes a peu de pàgina 1 i 2. En el moment de redactar aquest estudi, no s'havia publicat encara la recent reedició del *Panegíric* que es pot trobar ara a RUBIO - AGUILAR - HAUF (2023: 475-515).

11 Les citacions bíbliques en valencià s'han extret de: BVI (1996) *Bíblia valenciana, traducció interconfessional*, bvi, València, Saó. Les citacions bíbliques en llatí provenen de: SOCIETAT BÍBLICA (2001) *Biblija.net- La Bíblia a Internet*. Societat Bíblica de Catalunya; Societat Bíblica d'Eslovènia. <<https://www.biblija.net/biblija.cgi?biblia=biblia&cl=ca>> [Consulta: 26/12/2023].

12 A la *Vulgata* «*Beatus dives qui inventus est sine macula et qui post aurum non abiit, nec speravit in pecunia et thesauris*». A la BVI: «Feliç el ric que ha estat trobat irrepreensible i que no ha anat darrere de l'or!».

*vir*» i es fa èmfasi en la paraula que hi faltava abans, ja que és important per a entendre el significat complet del versicle: «no diu “*homo*”, mas “*vir*”, “*a virtute*”». Sant Vicent utilitza aquest *thema* per a parlar sobre els set pecats capitals dels quals s’ha lliurat l’home virtuós, que en aquest cas és sant Jordi.

A continuació, en la *introductio*, en el cas de *P* sí que està més desenvolupada, ja que es justifica per què anualment se celebra la festivitat de Sant Jordi: «Esta solemnitat anual que es fa de mossènyer sent Jordi, és per les grans ajudes que féu en la conquesta de la ciutat e regne de València». Com que només fa referència a la ciutat i Regne de València, es pot interpretar que sant Vicent al·ludeix a l’ajuda miraculosa que va oferir sant Jordi, acompanyat d’un seguit de cavallers, a Jaume I en la batalla del Puig.<sup>13</sup> En aquest petit detall es pot observar la capacitat del dominic d’adaptar el sermó a l’auditori que l’escolta. En la *introductio* de *D* només hi ha anunciat que és la festivitat de Sant Jordi i que sobre ell tractarà el sermó. Seguidament, per a tancar la *introductio*, en ambdós casos, i com en la resta de sermons, es fa el res, «Ave Maria».

La part que segueix és la *introductio thematis*, on sant Vicent aprofita per a desenvolupar el *thema* i, particularment, se centra en per què els sacrificis a Déu s’han de fer sense màcula, i ho explica de diferent manera en cada sermó. En el cas del *Panegíric* exposa el sacrifici a partir de la llei positiva i la llei negativa, introduint la primera amb el versicle 22:21 del *Levític* «*Homo qui obtulit victimam Domino, omnis macula non erit in eo*» (*P*), que és una citació incompleta com es pot comprovar si es consulta la *Vulgata*: «*Homo qui obtulerit victimam pacificorum Domino, vel vota solvens, vel sponte offerens, tam de bubus quam de ovibus, immaculatum offeret ut acceptabile sit omnis macula non erit in eo*»<sup>14</sup> (Lv 22:21). Com que els sermons, majoritàriament,

---

13 Segons se cita a les *Cròniques dels reis d’Aragó e Comtes de Barcelona* o *Crònica de Sant Joan de la Penya*.

14 Lv 22:21: «Si algú, en compliment d’un vot o com a ofrena voluntària, vol oferir al Senyor un sacrifici de comunió per a obtenir el seu favor, ha d’oferir un animal del bestiar gros o del menut, sense cap defecte, sense cap tara».

eren dirigits a un auditori analfabet, Vicent Ferrer primer enuncïava l'autoritat, en aquest cas bíblica, i després la desgranava amb les seues paraules i la traduïa del llatí perquè tots ho compregueren.

Així doncs, empra el mateix procediment amb la llei negativa, introduïda per la citació del *Deuteronomi* 17:1 «*Non immolaberis domino Deo tuo*» (P), que tampoc es va recollir completament: «*Non immolabis Domino Deo tuo bovem et ovem in quo est macula aut quippiam vitii: quia abominatio est Domini Dei tui*»<sup>15</sup> (*Vulgata*, Dt, 17:1). Una vegada, fet l'aclariment de l'autoritat, i després d'exemplificar-la, «Així com si et donaven vianda que et provocàs a vòmit, diràs: Lleva-la d'avant», el predicador relaciona aquestes lleis divinals amb el sacrifici que va oferir el màrtir sant Jordi a Déu, sense màcula, i recondueix el fil del sermó al *thema* en qüestió, recalcant la virtut del sant, «*Beatus vir*».

En el cas de *De sent Jordi* explica com es feia el sacrifici antic dels animals comparant-lo amb la Passió de Jesucrist. A diferència del *Panegíric*, en aquest cas no hi ha cap autoritat, és a dir, procedeix directament a exposar els cinc passos que s'havien de seguir per a efectuar el sacrifici d'una ovella:

La primera, que prenien la ovella e portaven-la. La 2<sup>a</sup>, presentaven-la als preveres, si serie bona per a sacrifici a Déu. La III<sup>a</sup>, escorchaven-la. La IIII<sup>a</sup>, escampaven la sanch a darredor. La V<sup>a</sup>, cremaven la carn. (D)

Aquestes lleis de sacrifici apareixen en l'Antic Testament, concretament al *Levític* 1, on es parla sobre els rituals dels sacrificis, els holocaustos.<sup>16</sup> A

---

15 Dt 17:1: «No sacrificues en honor del Senyor, el teu Déu, cap bou ni cap anyell que tinga una tara o un defecte: fóra una cosa abominable davant del Senyor, el teu Déu».

16 El sacrifici particular de les ovelles està recollit en Lv 1:10-13: «<sup>10</sup>Si l'ofrena és un holocaust d'un cap de bestiar dels ramats d'ovelles o de cabres, el qui la presenta prendrà un mascle sense cap defecte. <sup>11</sup> El degollarà al costat nord de l'altar a la presència del Senyor, i llavors els sacerdots descendents d'Aaron aspergiran amb la sang els quatre costats de l'altar. <sup>12</sup> El qui porte la víctima, la tallarà a trossos i separarà el cap i el greix, i un dels sacerdots ho posarà sobre la llenya del foc de l'altar. <sup>13</sup> Després l'oferent rentarà amb aigua els budells i les potes de la víctima, i el sacerdot ho oferirà tot al Senyor i ho cremarà a l'altar. És una ofrena consumida tota pel foc, una ofrena d'olor agradable al Senyor».

continuació, es narra la Passió de Jesucrist,<sup>17</sup> estructurada també en cinc parts i es justifica que el sacrifici ha de ser sense màcula de la mateixa manera que «Jesuchrist fo sense màcula tots temps» (*D*). Finalment, introdueix la mateixa citació que al *Panegíric* en la llei negativa i que ja s'ha explicat adés «*Non immolabis Deo tuo [ovem et bovem in quo est macula, ... quia] abhominacio est*» (Dt 17:1).

La següent part del sermó és la *divisio thematis*, on per fi s'enumeren les set màcules de pecats mortals de les quals sant Jordi va defugir. En els dos sermons es desenvolupen els mateixos pecats «La primera, de peccat de ergull. La 2a, de peccat de luxúria. La 3a, de peccat de avarícia. La 4a, de peccat de ira. La V<sup>a</sup>, de peccat de gola. La VI<sup>a</sup>, de peccat de perea. La VII<sup>a</sup>, de peccat de invidia» (*D*) i només hi ha petites diferències en l'enunciació d'aquests com per exemple en *D* «ergull» vs. *P* «supèrbia e vanitat». En el sermó de sant Jordi recollit en el manuscrit d'Aiora<sup>18</sup> es presenten els pecats de forma més esquemàtica, rica i, addicionalment, amb homeotelèutons:

*Prima est macula superbie et vanitatis.*  
*Secunda est macula luxurie et carnalitatis.*  
*Tercia est macula avaricie et cupiditatis.*  
*Quarta est macula ira et malignitatis.*  
*Quinta est macula gule et voracitatis.*  
*Sexta est macula de perea et occiositatis.*  
*Septima est macula de enveja perversitatis.*

Una vegada exposades les parts se'n dona pas al desenvolupament, és a dir, al cos o *prosecutio*. Així doncs, per començar, sant Vicent exposa el pecat «de ergull» o «de supèrbia e vanitat». En *De sent Jordi* desenvolupa aquesta màcula a partir de tres conceptes: la noblesa de llinatge, el gran poder i la victòria. Al *Panegíric*, que és una narració més detallada, ho fa a partir d'aquestes

---

17 La Passió de Jesucrist es pot consultar als evangelis canònics de Mateu (Mt 26-27), Marc (Mc 14-15), Lluc (Lc 22-23) i Joan (Jn 18-19) al Nou Testament.

18 FERRER (1995).

tres, amb un nom diferent (noblesa de sang, senyoria d'homes i victòria d'ene-mics) i, a més, hi afegeix una de nova, la bellesa del cos.

En primer lloc, per a introduir el punt de les nobleses, i com explica en tots els sermons sobre aquest màrtir,<sup>19</sup> hi contextualitza qui va ser: «era major noble de tota aquella terra de Capadòcia, més noble de tots, e ja per això no hac supèrbia» (*P*). En el cas de *D* se centra en la noblesa de llinatge «que infla lo cor e done orgull» i justifica que es va conservar d'aquest pecat citant el que sant Jordi pensava: «Axí matex me só yo fill de Adam, de aquell laurador, e axí matex m'é a morir e n'han a menjar vèrmens». Malgrat això, la *Llegenda àuria* no inclou aquesta mena de presentació de sant Jordi, és a dir, sant Vicent, adapta la història a la seua conveniència per tal d'aconseguir més credibilitat entre la massa. Després, cita una autoritat, un salm de David,<sup>20</sup> de la mateixa manera que a *P*, i acaba aquesta part, a tall de resum, dient que sant Jordi apreciava el llinatge espiritual i que era fill de Déu per gràcia.

En canvi, amb la lectura de *P* s'entén més el que volia expressar el predi-cador amb el tema de les nobleses. A *P* explica que hi ha dos tipus de nobleses: noblesa de sang i noblesa d'ànima. La noblesa de sang fa referència a la noblesa de llinatge, que a la fi no tenia cap mena de transcendència espiritual, només podia abocar al pecat (sentir orgull i supèrbia) i, consegüentment, a la corrupció de l'ànima. El que és i el que té una persona a la terra (béns materials, títols nobiliaris...) no té transcendència en el cel (que és el que realment importa) i la vida terrenal de cada ésser humà té un final escrit: servir de «vianda de vèrmens».

Quan sant Vicent introdueix aquesta afirmació entra en joc que, com explica Josep-Miquel Sobrer, «L'oposició carn/esperit, tan traginada en la

---

19 *D*= «*Nobilissimus in Capadocia, regis magni...*»; En el manuscrit d'Aiora: «*Sanctus Georgius erat de nobilioribus terre Capadocie, et nunquam intravit in eo ista superbia. Primo, quia habebat duas nobilitates: prima in anima, secunda in corpore. Et de nobilitate anime licebat se, quia erat de sanguine Iesu Christi, et de Regina Ecclesie per bap-tismu*» (1995).

20 *D*= «*Que utilitas in sanguine, non dum descendo i corrupcione*». *P*= «*Exaltabo te: "In sanguine", id est, "in corrupcione"*». El versicle complet a la BVI, Sl 30 (29):10: «*Què hi guanyaràs que perda la vida i baixa a la fossa? ¿És la pols que et lloarà, que proclamarà que ets fidel?*». A la *Vulgata*: «*Quae utilitas in sanguine meo dum descendo in corruptionem numquid confitebitur tibi pulvis aut adnuntiabit veritatem tuam*» (Sl 29:10).

tradició cristiana, és una internalització de l'oposició pecador/Déu: l'una té valor individual, l'altra col·lectiu» (1984:179).<sup>21</sup> La contraposició cos/ànima també podria recordar a la dualitat platònica, però el predicador no estava a favor dels filòsofs clàssics com fa constar en els seus sermons.<sup>22</sup> Així doncs, la noblesa d'ànima fa referència al fet que sant Jordi era «fill de rei, de Jesucrist, e de regina, de santa mare Església» (*P*), que era el que realment preava, la noblesa espiritual, a diferència de la resta de persones o de l'auditori que l'estava escoltant, que tenien una sang corrompuda i no valoraven les gràcies de Déu.

En segon lloc, Vicent Ferrer parla sobre la bellesa del cos (aquesta part només apareix al *Panegíric*) que tenen els cavallers i aplega a comparar la bellesa de sant Jordi amb la de sant Miquel. Explica que el sant tampoc preava la bellesa del cos, però sí la de l'ànima, i per això es va salvar també de la màcula de supèrbia. A més, el dominic hi afegeix una altra autoritat, en aquest cas dels *proverbis*, «*Fallax et vana pulchritudo*»,<sup>23</sup> i després la tradueix perquè tots n'entenguen el significat: «Falsa e vana és la graciositat del cos, mas aquella de l'ànima és digna de llaor» (*P*).

El sermó del manuscrit d'Aiora<sup>24</sup> també inclou la bellesa del cos i, a banda de parlar de la pulcritud corporal dels soldats i de la mateixa autoritat, tam-

---

21 SOBRES (1984: 173-182).

22 Tomàs Martínez en *Aproximació als sermons de sant Vicent Ferrer* dedica un capítol a establir relacions entre el sant, els clàssics i la història literària (2002:31). Hi recull la següent cita de Miguel Llop, que explica que «Una de les raons bàsiques per les quals Vicent Ferrer critica obertament la doctrina dels antics és pràcticament tan remota com la formalització de la doctrina cristiana: ells no han tingut l'oportunitat d'accedir a la doctrina revelada, no han estat il·luminats i, per tant, la seua saviesa no prové de Déu, sinó que és tota natural: "E per ço la doctrina dels philòsofs és tota natural, que no puge del cel amunt, e per ço no pot muntar les ànimes sobre'l cel, perquè ells dagnats són ab sa doctrina e qui-ls segueix. E açò dien sent Thomàs e sent Agustinus in libro «De fide christiana». Mas lo sent Evangeli, qui és exit del cel, aquell munte les ànimes al cel. (S III 144)"/ "La IIª lum és lum de doctrina espiritual, on antigament los philòsofs solament se regien per enteniment natural. E tal lum no bastave a vida eternal. (S IV 294)". Tota la veritable filosofia, el coneixement del món i de l'ànima, s'identifica directament amb el cristianisme. Vicent Ferrer manté, doncs, la concepció de la *universitas* cristiana, on tot s'inclou o està al servei de l'Església i de tots els cristians» (1995:79).

23 Pr 31:30: «*Xin* l'encís és enganyós, la bellesa s'esvaeix; la dona que venera el Senyor mereix de ser alabada». *Vulgata*: «*Sin fallax gratia et vana est pulchritudo mulier timens Dominum ipsa laudabitur*».

24 «*Item, dat Militibus pulchritudo corporis superbiam et vanitatem, intantum quod inveniunt tunicam, nec caligas, que bene veniant eis*. Fan-se, anant a les albardans *cum* campanetes, et treperes,

bé conté un exemple on menysprea la vestimenta dels soldats i la ridiculitza a través d'una comparació amb la que duen els bufons. Amb l'ús d'aquest exemple, i amb les marques d'oralitat que hi desprenen les paraules, el predicador deguera aconseguir rialles entre els assistents.

En tercer lloc, (i en segon en *De sent Jordi*) parla sobre la supèrbia que creava ser senyoria d'homes, i en efecte, tindre un gran poder. En *D* demostra no només com sant Jordi no va tacar-se d'aquest tipus de supèrbia, sinó que, a més, li deia a Jesucrist que si algú de la seua companyia abusava del seu poder, hauria de ser ell mateix, qui li hauria de donar explicacions. És per això que tenia por, perquè segons la *Bíblia* els judicis són severos.<sup>25</sup> Aquesta última pregària<sup>26</sup> tampoc es troba a la *Llegenda àuria*. A *P* sant Vicent Ferrer interpel·la el públic amb una pregunta retòrica: «per esta senyoria penseu que se n'inflàs ne fes ultratge a negú?». Després hi cita un versicle del Siràcida que a *D* se citarà per a concloure la màcula de supèrbia com a moralitat: «*Quanto magnus es, humilia te in omnibus*».<sup>27</sup>

Pel que fa a la victòria, en ambdós sermons hi explica que sant Jordi no entrava en batalla si no sabia que havia de guanyar, però no ho feia així per supèrbia, sinó que pensava que era un do que li atorgava Déu, i ho justifica amb una autoritat de David: «*Non nobis, Domine, non nobis set nomini tuo da gloriam*» (*D*).<sup>28</sup> A *P* tanca aquest apartat rememorant el *thema*: «*Beatus vir*».

---

*demonstrando se yo, jo, yo, scilicet orat. Sanctus Georgius, quamvis pulcher in corpore, non licebat de ista pulcritudine, sed de anima alba propter passionem Iesu Christi. Amabilis per prudentiam, et sanctus in suis operibus, non de campanetes, que a homens folls no-ls cal campanetes al coll...», dins de San Vicente Ferrer. Colección de sermones de cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora, (1995).*

25 Utilitza una cita bíblica per a explicar-ho, Sv 6:5: «Per això, de sobte s'alçarà esglaiador contra vosaltres, perquè als poderosos els espera un juí més sever».

26 Fent referència a sant Jordi: «Mas no n'havia supèrbia, mas deya: “Senyor Jesuchrist, e de tant vos só tengut, que si degú de la mia companya furte o fa deshonestat, que us ne haja a dar compte”, *De sent Jordi*.

27 Sir 3:18: «Com més important sigues més humil t'has de fer, i llavors el Senyor et donarà els seus favors».

28 Sl 115 (113B):1: «No ens dones a nosaltres la glòria, no ens la dones, Senyor; dóna la glòria al teu nom, perquè ets fidel en l'amor».

La segona màcula, la luxúria, és una de les més interessants, ja que en aquesta part sant Vicent Ferrer invoca el fragment més conegut de la llegenda de sant Jordi, on apareixen la princesa i el drac. Comença en ambdós sermons comentant que sant Jordi era pur i verge i que quan entrava a les ciutats havia de vigilar les dones que li deien «Senyor, siam guardades sots vostra guarda» (P), uns fets que no consten en la *Llegenda àuria*. D'aquest fragment es pot fer la següent reinterpretació: volia fer entendre que les dones se li insinuaven a sant Jordi, però com ell era un home pur i bon cristià no queia en les temptacions, així com sí que ho va fer Adam quan Eva el va temptar, és a dir, en el pecat original.<sup>29</sup>

Després d'aquesta breu presentació el predicador procedeix a contar la llegenda. Com que l'estil i la història varien entre els dos sermons, s'ha cregut convenient comentar la resta de la màcula de luxúria per separat i una vegada analitzades les dues versions se n'extrauran les conclusions.

En primer lloc, es comentarà *De sent Jordi*. Comença la narració explicant «que lla en aquella terra havia hun lach gran, e havia-y hun gran drach», que correspon amb la *Llegenda àuria*, però tot seguit es bota part de la història<sup>30</sup> —el drac cada dia es menjava dues ovelles- fins al tros on el drac ja menja persones i el rei ha d'entregar a la filla: «e menjava's moltes persones. E havia

---

29 Gènesi 3:1-23, *El pecat i les seues conseqüències*.

30 A la *Llegenda àuria* de Varazze entre la descripció del drac i quan el drac s'ha de menjar la princesa es narra la següent part: «pues quantas veces intentaron capturarlo tuvieron que huir despavoridas a pesar de que iban fuertemente armadas. Además, el monstruo era tan sumamente pestífero, que el hedor que despedía llegaba hasta los muros de la ciudad y con él infestaba a cuantos trataban de acercarse a la orilla de aquellas aguas. Los habitantes de Silca arrojaban al lago cada día dos ovejas para que el dragón comiese y los dejase tranquilos, porque si le faltaba el alimento iba en busca de él hasta la misma muralla, los asustaba y, con la podredumbre de su hediondez, contaminaba el ambiente y causaba la muerte a muchas personas. Al cabo de cierto tiempo los moradores de la religión quedáronse sin ovejas o con un número muy escaso de ellas, y como no les resultaba fácil recebar sus cabañas, celebraron una reunión y en ella acordaron arrojar cada día al agua, para comida de la bestia, una sola oveja y una persona, y que la designación de ésta se hiciera diariamente, mediante sorteo, sin excluir de él a nadie. Así se hizo; pero llegó un momento en que casi todos los habitantes habían sido devorados por el dragón. Cuando ya quedaban muy pocos, un día, al hacer el sorteo de la víctima, la suerte recayó en la hija única del rey», (2014:107-108). A partir d'ací es narra com el rei intentà subornar als seus súbdits per a que no fora la seua filla qui morira, però aquests es revelaren i, finalment, arribaren a un pacte d'ajornament de la mort de vuit dies.



ýdoles en aquella terra, e deyen que la ciutat devia ésser devorada per aquell drach, si ja lo rey no li donava sa filla» (*D*). A partir d'ací, s'hi respecta prou la *Llegenda àuria*, això sí, resumidament. Coincideix, tant en un text com en l'altre, que el rei vesteix a la princesa amb les millors gales i es lamenta entre plors, i li diu a la filla el que ell volia fer: «Ara, ma filla, yo vos havia el cor de dar-vos a hun gran rey per muller, mas pus que axí és, no s'i pot alre fer».<sup>31</sup>

La princesa es dirigeix cap al llac i, en el sermó de sant Vicent, es troba a sant Jordi una vegada allí, però en la llegenda se la troba ell mentre ella es dirigeix a la seua destinació. El diàleg entre el cavaller i la donzella també és prou respectuós amb la *Llegenda àuria*, com apareix el drac i com sant Jordi descavalca del cavall. El que canvia és la matança del drac, perquè a *D* el mata sant Jordi *ipso facto* i a la llegenda el lliguen entre els dos i l'arrosseguen fins a la vila. És allí on el sant proposa un tracte: si tots es bategen i creuen amb Crist els promet que matarà al drac. Una vegada es van convertir al cristianisme sant Jordi els va alliberar de la bèstia com havien acordat. Tot i això, pel següent fragment que apareix a la *Llegenda àuria* es pot deduir que Vicent Ferrer va extraure aquesta part de la història d'un altre llibre:

En algunos libros la historia del dragón se narra más compendiosamente, diciendo meramente a este propósito que, cuando uno de estos monstruos trataba de devorar a una joven, san Jorge se santiguó, empuñó su espada, atacó a la bestia y la mató (2014:112).

A continuació, en *De sent Jordi* es conta que el rei, agraït, li volia oferir a sant Jordi la filla com a esposa i ell li va dir qui li l'entregara a Jesucrist, un acte que no apareix a la *Llegenda àuria*. Seguidament, es diu que va ser per això que es va batejar tota la ciutat, i com ja s'ha esmentat, aquesta escena es va desenvolupar abans de matar el drac. Finalment, interpel·la el públic, concretament als

---

31 A la *Llegenda àuria*: «y bañándola con sus lágrimas [...] ¡Ay, hija mía queridísima! Creía que ibas a darme larga descendencia, y he aquí que en lugar de eso vas a ser engullida por esa bestia. ¡Ay, dulcísima hija! Pensaba invitar a palacio a tu boda a todos los príncipes de la región...» (2014:108).

cavallers, i els acusa que ells no hagueren seguit els passos del sant i hagueren deshonorat la donzella. Per acabar, hi afegeix la moralitat per al tancament de la màcula «que siau cast, vosaltres de matrimoni e vídues e vàrgens», acompanyada de la versió llatina,<sup>32</sup> però sense anunciar a qui pertany l'autoritat.

A diferència de *De sent Jordi*, al *Panegíric* sant Vicent Ferrer comença ubicant d'on era el sant «En una província, prop de la terra de Capadócia, en Líbia... », de la mateixa manera que comença la *Llegenda àuria*: «San Jorge fue un tribuno, oriundo de Capadocia. En cierta ocasión llegó a una ciudad llamada Silca, en la provincia de Libia» (2014:107), però a més hi afegeix que «en aquella ciutat adoraven ídols» (P). Així continua parlant sobre els ídols i els dimonis «E los demonis no són contents que la persona faça pocs pecats, mas molts» i explica que el dimoni els va demanar als ciutadans que oferiren els fills (al drac) i cita una autoritat bíblica: «*immolaverunt filios daemonibus*».<sup>33</sup>

A continuació, comença una nova versió de la llegenda, i és que en aquest cas el predicador conta que els vilatans adoraven al drac com un Déu, de la mateixa manera que ho feien els babilonis, i cita (Nn, 13), suposadament un llibre bíblic, però la referència n'és incorrecta. En aquest estudi s'ha considerat que possiblement sant Vicent Ferrer volia referir-se al llibre deuterocanònic *Daniel grec*, concretament a *Daniel i el dragó*:<sup>34</sup> «Els babilonis veneraven també un gran dragó» (Dngr 14:23).

---

32 «*quia bona est castitas conjugalis, melior vidualis, optima virginalis*». / VEGEU BRINES (1984: 11): «Referint-se als diversos nivells de castedat, parla de castedat conjugal, castedat vidual i castedat virginal: “Diu Beda ací una doctrina: que matrimoni és bona obra si casta és. E són tres graus de castedat: *castitas conjugalis, castitas vidualis et castitas virginalis*. La primera és bona, la segona és millor, la III<sup>a</sup> és òptima. E totes aquestes volgué figurar e aprovar Jesuchrist. Primo, com fo nat e volgué nàixer de la Verge Maria, e ací se mostre la castedat virginal. Secundo, com fo nat, volch ésser beneyt de una santa dona vídua, no la mare de la Verge Maria, mas altra dona, e ací-s mostre la castedat vidual. Tercio, la volgué mostrar en aquestes bodes in Cana Galilee, ço és castedat matrimonial”».

33 La cita, com bé s'indica al sermó és el Salm 105: 37: «*Et immolaverunt filios suos et filias suas daemoniis*»/ Sl 106 (105):37 «immolant els dimonis els seus fills i les seues filles», que juntament amb els altres versicles pren més sentit: «<sup>36</sup>Van donar culte als seus ídols, van caure en els seus paranys, <sup>37</sup>immolant als dimonis els seus fills i les seues filles.<sup>38</sup> Escamparen així una sang innocent, la sang dels fills i de les filles sacrificats als ídols cananeus, i aquella sang va profanar el país». Els fets que es relaten a la *Bíblia* són els que cometen els ciutadans de Silca amb els seus fills immolant-los al drac.

34 Dngr 14: 23-27: «<sup>23</sup> Els babilonis veneraven també un gran dragó. <sup>24</sup> El rei va dir a Daniel:/-No

Arran d'aquest canvi en la història, ara és el rei que entrega com una ofrena la filla al drac. Sant Jordi apareix igualment per revelació divinal i pregunta a la donzella què hi fa al llac, a la qual cosa li fa una contesta molt pareguda a de la *Llegenda àuria* i *De sent Jordi*: «Valent cavaller, anats e fugits; no vullats morir, que no em poríeu ajudar[...] e era llur déu, e havia demanat que ella fos vianda sua» (*P*). Sant Jordi creu que Déu li donarà la victòria i entra en batalla, però primer se senya, igual que a la *Llegenda àuria*, i dient «¡Jesús!» el va ferir i el va matar.

De la mateixa manera que ocorre a *De sent Jordi*, el rei li va oferir a sant Jordi la princesa<sup>35</sup> (i el regne), però aquest la rebutjà i li demanà al rei que l'entregara a Jesús perquè era ell qui l'havia salvat, i així va ser com es van batejar vint mil hòmens. Finalment, recalca que el sant no tenia temptacions per la luxúria, i posa un exemple del que haguera fet un cavaller que no fora ell: «“Jo us deliuraré del drac de l'estany, mas venits-ne ab mi, e jo seré lo drac que us devoraré”».

Així doncs, una vegada analitzades les dues versions de la màcula de luxúria es pot veure com en *De sent Jordi* es respecta més la història original recollida en la *Llegenda àuria*, però, tot i això, no concorden totes les parts. La versió del *Panegíric* és una versió bastant diferent a la llegenda, però sant Vicent presenta algunes parts introduïdes per autoritats bíbliques que li aporten un to veraç al discurs i, a més, d'aquesta manera aconseguia ressaltar les virtuts cristianes del sant, que era el seu objectiu principal. De totes maneres, com expliquen David J. Viera i Jordi Piqué:

---

podràs dir que aquest no és un déu viu. Adora'!!<sup>25</sup> Daniel li replicà:/ -Jo adore el Senyor, el meu Déu. Ell sí que és el Déu viu! <sup>26</sup> Però aquest dragó -només que tu, oh rei, m'ho permetes-, jo el mataré sense espasa ni garrot. /El rei li va dir:/ -Et done permís. /<sup>27</sup> Daniel va agafar pega, greix i pèls, ho va bullir tot, en va fer boles i les tirà a la gola del dragó. El dragó se les va engolir i va rebenjar. Llavors Daniel exclamà:/ -Mireu quines coses adoreu!».

35 Com explica Joan Borja i Sanz en *L'imaginari popular en sant Vicent Ferrer: semblances i exemples en els Sermons vicentins*, «Aquesta resolució del relat, que fa palesa la tensió amatòria latent entre l'heroi redemptor i la donzella rescatada, delata la convergència existent entre la llegenda de sant Jordi i el motiu rondallístic de l'heroi que venç el drac, allibera la donzella i, al final, s'hi casa. Ens referim, òbviament, al tipus ATU 300, “The Dragon-Slayer”» (2019:62).

Hem de considerar també com a fonts de sant Vicent les peces teatrals sobre sant Jordi que es representaven sobretot a Catalunya, França i Anglaterra. A Mallorca es troba, a més a més, un manuscrit i edició de la *Consueta* i de la *Passió de Sant Jordi* en català, editades per Josep Romeu. Vicent Ferrer pot haver vist una *Consueta de Sant Jordi* semblant a la mallorquina. Recolza aquesta opinió el fet que el diàleg s'assembla a la versió catalana més que al manuscrit llatí. La gent que seguia i escoltava sant Vicent era generalment senzilla i ignorant. És per això que sovint se servia de diàlegs i episodis populars, extrets del drama popular català i d'altres lectures en llengua vernacle, amb la qual cosa els seus oients comprenien millor les seves lliçons morals (1996:280).

Reprement l'anàlisi dels dos sermons, el pecat que segueix la luxúria és l'avarícia. En el cas de *D* és molt breu en aquesta part i sant Vicent prossegueix contant la llegenda, concretament, que el sant no volgué casar-se amb la princesa<sup>36</sup> i el rei li va oferir or, però sant Jordi el va rebutjar i li va dir que el donara per a fer esglésies i hospitals. A la *Llegenda àuria* no consta exactament igual aquest procés, ja que el rei, mana construir només una església i sense que sant Jordi li ho demanara abans «El rey, agradecido, hizo construir una iglesia dedicada a Santa María y a san Jorge» (2014:112).

No obstant això, potser sant Vicent inclou en el sermó la construcció d'hospitals perquè com continua la *Llegenda àuria* «al pie del altar de la citada Iglesia comenzó a manar una fuente muy abundante de agua tan milagrosa que cuantos enfermos bebían de ella quedaban curados de cualquier dolencia que les aquejase» (2014:112). Per tant, no s'hi va construir un hospital, però sí que es curaven els malalts. Finalment, el predicador adverteix de la moralitat «no vullau ésser avariciosos de ço que no és vostre» (*D*).

Al *Panegíric* el dominic comença explicant que sant Jordi, haguera pogut tindre «infinites tresors» perquè «prenia algunes ciutats», però ell no volia les riqueses i amb els diners els pagava el sou als cavallers. A continuació, retorna

---

36 Com ja s'ha esmentat adés, en la *Llegenda àuria* no consta que el rei li oferira la filla a sant Jordi per a casar-se.

a la “llegenda” i estableix un diàleg entre sant Jordi i el rei, on aquest li ofereix or al sant i, en aquest cas, sí que l’accepta ell mateix «Jo en prendré, mas per a nostre senyor Déu Jesucrist, a fer esglésies, e a òrfens a maridar, e per altres obres pies» (P).

Seguidament, Vicent Ferrer torna a fer al·lusió als cavallers, i diu que van buscant guanys en secret i per aconseguir-ho forcen als vassalls en contra de la seua voluntat. Després d’haver fet l’acusació pretén fer reflexionar l’auditori a través de dues autoritats bíbliques. En primer lloc, cita el versicle dels *Filipencs* 3:8 «*Aestimabatur omnia in detrimentum esse*»<sup>37</sup> i en fa pròpia interpretació, «Totes les coses terrenals estimem així com a fem», amb la finalitat d’exemplificar-ho per tal que els oients ho entengueren. Així doncs, explica que el fem a casa put, però si s’escampa per terra dona fruits, i amb això estableix una analogia amb la moneda, perquè no se n’ha de tindre massa, sinó que s’ha de repartir, així com ho fa sant Jordi, a diferència dels cavallers, a qui torna a acusar d’avars.

Per acabar amb el pecat, cita el versicle 12:15 de Lluc «*Cavete ab omni avaritia*»<sup>38</sup> i, seguidament, fa una enumeració «de tort hi ha moltes maneres, ço és, rapina, llogre, simonia, furt secret, engan, calúmnia, vexar la gent per haver diners» (P), i repeteix un altre tros del mateix versicle «*Ab omni avaritia guardate*» i d’aquesta manera recorda que sant Jordi, virtuós, es va salvar del pecat d’avarícia. Així doncs, com s’ha pogut comprovar, la versió del *Panegíric* és més completa en comparació a la *De sent Jordi*, perquè a banda de compartir el fragment de la llegenda incorpora autoritats de la *Bíblia*, les

---

37 Fl 3:8: «Més encara, tot ho considere una pèrdua, comparat amb el bé suprem que és conèixer Jesucrist, el meu Senyor. Per ell m’he avingut a perdre-ho tot i a considerar-ho escòria, a canvi de guanyar-lo a ell». La versió de la *Vulgata* és: «*verumtamen existimo omnia detrimentum esse propter eminentem scientiam Iesu Christi Domini mei propter quem omnia detrimentum feci et arbitrator ut stercora ut Christum lucri faciam*».

38 Lc 12:15: «Llavors digué a la gent:/-Estigueu alerta, guardeu-vos de tota ambició de riquesa, perquè, encara que nade en l’abundància, la vida d’un home no prové dels seus béns». La versió de la *Vulgata*: «*dixitque ad illos videte et cavete ab omni avaritia quia non in abundantia cuiusquam vita eius est ex his quae possidet*».

quals aprofita per a fer exemplificacions i aconseguir l'alliçonament, dirigit especialment als cavallers.

La quarta màcula de la qual sant Jordi es va lliurar va ser la ira i la maliginitat. Tant en un sermó com en l'altre, sant Vicent destaca la paciència que disposava el màrtir per a introduir el desenvolupament del pecat. A més, també en els dos casos aprofita la *Llegenda àuria* per a demostrar que realment sant Jordi es va reservar de pecar, tot i que no ho va tenir fàcil. Així doncs, en *D* i *P* exposa que a l'època que va viure el sant hi havia dos emperadors, Dioclecià i Maximità, i que el governador Dacià va desencadenar una cruel matança contra els cristians. En el cas de *P*, sant Vicent afegeix on va ocórrer, ja que Dacià va ser prefecte romà d'Hispània i aquest fet deguera escandalitzar més el públic per la proximitat: «Dacià fón tramés en aquestes parts d'Espanya, e matà més de vint milia cristians», mentre que Varazze a la *Llegenda àuria* no localitza la massacre a cap lloc concret, però sí que puntualitza que van ser dèsset mil cristians els que van morir.<sup>39</sup> A *D*, en canvi, es limita a dir que Dacià perseguia els cristians i un dia sant Jordi va anar a la ciutat on era l'emperador romà.

Seguidament, a la *Llegenda àuria* es narra que sant Jordi commocionat per aquestes accions bèl·liques va renunciar a la seua carrera política i militar per a predicar la fe cristiana.<sup>40</sup> Al *Panegíric* el dominic manipula aquesta narració i la transforma en veu de sant Jordi: «Dix sent Jordi: “Fins ací jo he batallat ab cavall; ara vull batallar a peu”. Ell ho donà tot per amor de Déu, e deixà lo hàbit de la cavalleria, e pres l'hàbit simple de cristià». A *De sent Jordi*, en canvi omet aquest fragment i passa a citar el que sant Jordi va dir en arribar a la ciutat de l'emperador: «*Omnes dii gencium demonia, Dominus autem celos*

---

39 «Por aquel tiempo, siendo emperadores Diocleciano y Maximiano, el presidente Daciano desencadenó una horrorosa persecución contra la Iglesia, con tal saña que en cosa de un mes fueron martirizados diecisiete mil cristianos; y no se produjeron más víctimas porque muchos de los perseguidos, vencidos por las torturas, renegaron de Cristo y consintieron en ofrecer sacrificios a los ídolos» (2014:112).

40 *Llegenda àuria*: «Dícese que san Jorge, interiormente afligido por el espectáculo de aquellas matanzas y por las defecciones que entre los fieles se producían, renunció a su carrera política i militar; distribuyó sus bienes entre los pobres, y, visténdose como solían vestir en aquella época los cristianos, se echó a la calle y empezó a predicar a las multitudes repitiendo frases como éstas: “Los dioses de los paganos son verdaderos demonios. El único Dios auténtico es el que creó el cielo y la tierra”» (2014:113).

*fecit*»,<sup>41</sup> autoritat bíblica que també se cita al *Panegíric*. En els dos sermons, després d'aquesta citació, introdueix el diàleg entre Dacià i sant Jordi, que també hi figura de manera semblant en la *Llegenda àuria*:

E l'emperador que u hoí dix: “Què diu aquell hom?” “Senyor, diu que tots los déus de les gens són dimonis, mas que-l seu senyor ha fet los cels”. “Feu-lo'm venir davant”, e vench, e l'emperador lo enterogà: “Qui és tu?” “Yo so aquell cavaller Jordi”. “E donchs, com vols morir a mala mort?” E sent Jordi dix: “Yo vull morir per amor de Jesuchrist, car tal mort no és mala, ans és bona” (D).

Després del diàleg, en ambdós sermons es narra la tortura a la qual Dacià va sotmetre sant Jordi. En certa manera recorda a la Passió de Jesucrist, primer l'interrogatori a Jesús davant el Sanedrí i Pilat i després les tortures i, en el sermó D, s'hi fa una analogia explícita a la crucifixió de Jesús: «E féu-lo posar sobre hun turment appellat aculeu, a manera de tisora: X, e quan sos saygs lo estiraven, ell pensava en lo estirament de Jesuchrist quan lo clavaren en la creu». Al *Panegíric* sant Vicent exagera més la tortura a través d'un to teatral i, a més, hi afegeix en veu de sant Jordi diferents cites bíbliques per a justificar que es va salvar per la fe i la gràcia de Déu: «*Non sunt condignae passiones, etc.*” (Rm, 8,18)»,<sup>42</sup> (aquesta també apareix a D), «*Stultum interfecit iracundia*” (Jb, 5, 2)»<sup>43</sup> i «*Qui odit fratrem suum, homicida est*” (1Jo, 3, 15)».<sup>44</sup>

---

41 Sl 96 (95):5: «perquè els déus dels pobles no són res, però el Senyor ha fet el cel». A la *Vulgata*: «*quoniam omnes dii gentium daemonia at vero Dominus caelos fecit*» (Ps 95:5). Com es pot observar, la traducció al català potser distorsiona la cita bíblica, la qual es reproduïx, si més no, quasi igual a la *Llegenda àuria* «“Los dioses de los paganos son verdaderos demonios. El único Dios auténtico es el que creó el cielo y la tierra”» (2014:113).

42 Rm 8:18: «Jo pense que els sofriments del món present no són res comparats amb la glòria que s'ha de revelar en nosaltres».

43 Jb 5:2: «Mira, el despit mata el neci, l'enuig fa morir l'estúpid».

44 1Jn 3:15: «Tot aquell que odia el seu germà és un assassí, i ja sabeu que cap assassí no té vida eterna dins d'ell».

Finalment, la moralitat que extrau als sermons no és la mateixa. A *D* presenta una estructura circular, ja que torna a parlar sobre la paciència que havia exposat al principi i que ara ja ha estat demostrada: «Moralment: que vullau haver paciència e que perdoneu a vostres enemichs, e pregar per aquells, etc». En canvi, a *P* se centra en què sant Jordi es va salvar a si mateix i remet al *thema*: «Sent Jordi, així com a savi e discret, no matà si mateix. Ergo: “*Beati*”, etc».

La cinquena màcula és el pecat de gola i voracitat. Al *Panegíric* sant Vicent comença advertint sobre les inconveniències de la gola: «Fa mal al cos e a l'ànima per la vista e l'alè, tap de barral; ítem, perden la força, que fa tremolar, e fa perdre l'enteniment e fa venir poagre e mal de caure». Seguidament, i en conseqüència de les raons exposades, afirma que «Una bèstia no prendrà sinó ço que li serà necessari de menjar e de beure», i hi afegeix una citació bíblica que encara aporta més solidesa al dit: «“*Ne forte graventur corda vestra in crapula*” (Lc, 21,34)».<sup>45</sup>

A continuació, de la mateixa manera que ja ha fet en l'explicació d'altres pecats, es dirigeix als cavallers i els acusa una altra vegada de luxuriosos:

E ara dient los cavallers: “No ens donem dejunis, car havem mester la força”. En Cavaller, jo us diré com perdeu la força: per luxúria, car castedat dóna ardiment, e luxúria tol la força. Així, sent Jordi guardava-se'n e dejunava (*P*).

A *De sent Jordi*, en canvi, s'estalvia la primera part i comença directament enaltint el virtuosisme del màrtir:

Quan venia en la XL<sup>a</sup>, ell la dejunave tota, e los III<sup>e</sup> témpores». Tot seguit, s'adreça als cavallers també: «Mas ara los cavallers, què dien? “Dejúnon los capellans!” E què vol dir açò? Que·ls capellans dejunant vagen a paraís, e los cavallers no dejunant a infern. (*D*)

---

45 Lc 21:34 «Vosaltres estigueu alerta: que l'excés de menjar o l'embriaguesa o les preocupacions de la vida no siguen un pes per al vostre cor, perquè de sobte, com un llaç, vos trobaríeu al damunt aquell dia».



Tot plegat, sant Vicent reenganxa el fil de la *Llegenda àuria* en ambdós sermons. No obstant això, divergeixen les versions i, en aquest cas *De sent Jordi* és més fidel a la llegenda que recull Varazze.<sup>46</sup> Així doncs, el dominic explica que Dacià, després d’haver torturat sense èxit sant Jordi, va parlar amb un encantador perquè li torbara l’enteniment. A *D* l’encantador intenta enverinar sant Jordi dues vegades, però aquest se senya abans de beure i el Senyor el protegeix. Quan el metziner s’adona que sant Jordi manté l’enteniment, fet miraculós, es converteix al cristianisme i, tot seguit l’emperador el mata.

A *P*, l’encantador no parla d’enverinar, sinó d’embriagar, fet distintiu entre *D* i la *Llegenda àuria*: «Lo encantador hac vi, no per matar-lo, mas per embriagar-lo, que el torbàs que no es poria defensar». El desenllaç és el mateix, la mort de l’encantador. A *P* sant Vicent fa una síntesi molt breu, «E així, hajats temprança. Ergo, tema», però a *D* s’esplaia més. Hi destaca la virtut de sant Jordi de no poder morir per la boca perquè no era golafre i, explícitament, exposa la moralitat que recopila també en estructura circular: la importància del dejú durant la quaresma i la responsabilitat dels cavallers d’abstenir-se de la luxúria.

La sisena màcula és la de peresa i ociositat. En els dos sermons fa una breu explicació d’allò que feia sant Jordi durant el dia a dia per a demostrar que no era peresós i, a més, que era bon cristià. A *De sent Jordi* diu:

---

46 «Convencido Daciano de que por el procedimiento seguido por aquel hombre no podría conseguir de él lo que pretendía, hizo venir a una hechicero y le dijo: /-Los cristianos, valiéndose de artes mágicas, toman a broma los suplicios a que los sometemos y se niegan a ofrecer sacrificios a nuestros dioses. / El hechicero le propuso: /-Deja a ese sujeto de mi cuenta; si no logro vencer su resistencia, córtame la cabeza. /Inmediatamente el mago comenzó a planear sus brujerías; preparó una pócima de vino envenenado e, invocando el nombre de sus dioses, dióselo a beber a Jorge. Éste se santiguó, tomó en sus manos la redoma del vino, bebió hasta la última gota de aquel licor emponzoñado, y se quedó tan campante; aquella bebida no le produjo daño alguno. /El mago preparó un veneno mucho más fuerte que el anterior. Jorge, tras santiguarse, se lo bebió de un trago. Tampoco en esta ocasión sintió la menor molestia. En vista de ello el hechicero postróse a los pies del santo y, con muchas muestras de arrepentimiento, llorando, le pidió perdón por haber tratado de envenenarlo, y se convirtió al cristianismo. En cuanto el gobernador se enteró de que el mago se había hecho cristiano, lo condenó a muerte y momentos después el nuevo convertido fue decapitado» (2014:114).

Car tots jorns per lo matí fahye sa oració, e al vespre també, e anava hoir missa en l'alba e hoye aquella sens parlar, devotament e complida. *Item*, tots dichmenges reconciliave e combregave. E per ço, com ell ere tan diligent, dir-vos-n'è una maravella.

A *P* hi fa una descripció molt semblant, però més adreçada als cavallers:

No fo en sent Jordi, que ell fo molt diligent en obrir béns espirituals. Quan no havia batalla contra enemics, que era en temps de pau, ell portava cilici, e batia's ab disciplines, e dormia en terra, e feia oració en la nit, e per lo matí oïa sa missa, e cada dicmenge confessava e combregava. Així, los bons cavallers no deuen fer guerra contra dones, mas dejunar e portar cilici e disciplina.

Cap d'aquestes descripcions apareix a la *Llegenda àuria*, però després d'aquesta breu introducció es recupera en els dos sermons la llegenda per on s'havia quedat. En la següent part Dacià decideix tornar a torturar sant Jordi. En aquest cas ho fa a través de dos mecanismes: primer el lliga a una roda amb punyals, sobreviu i, després, el fa entrar dins d'una tina amb plom brusent i, gràcies a les pregàries a Déu, surt il·lés en els dos casos.

A diferència de la *Llegenda àuria*,<sup>47</sup> el predicador fa ús d'un to teatral en què improvisa diàlegs entre Dacià i sant Jordi i, també, d'aquest encomanant-se a Déu: «E Dacià li fa paor de aquell turment, e lo beneit sent Jordi li diu: “¿De això me fas por? Jo m'hi metré”. E senyà's primer, e dix: “Senyor Jesucrist, a tu me coman!”» (*P*). A més, sant Vicent Ferrer modifica alguns aspectes de la narració com a *De sent Jordi*, on explica que el màrtir es va salvar de les rodes perquè els àngels les van desfer<sup>48</sup> i que van morir molts homes, o que la tina

---

47 «Al día siguiente Jorge fue atado a una rueda que giraba en una órbita llena de espadas de doble filo; pero nada más poner en marcha el cruel artefacto la rueda se quebró y Jorge salió de la prueba totalmente ileso. Presa de inmenso furor, el juez mandó que frieran al santo en una descomunal sartén llena de plomo derretido. Entró Jorge haciendo la señal de la Cruz, tendióse en ella y se sintió tan a gusto como si estuviese tomando un baño delicioso» (2014:114-115).

48 «E veus que àngels desferen les rodes, e axí com les trenquaven, los troços mataren tants mília

en compte de plom era d'oli. Finalment, n'extrau la moralitat: «*Moraliter*: que no vullau ésser pereosos. Fets axí com ell» (D); «Doncs, prengam exemple del beneit sent Jordi: no siam negligents en fer bones obres» (P).

Per acabar, el dominic exposa el sèptim pecat, el d'enveja i, en aquest cas a penes hi ha introducció. És per això que procedeix a contar el final de la *Llegenda àuria*,<sup>49</sup> en els dos casos, d'una manera prou sintetitzada, i com en la resta de sermó, transformada en les seues paraules. Dacià desisteix de la tortura per segona vegada i intenta convèncer sant Jordi perquè adore els seus ídols. Sant Jordi irònicament ho accepta i Dacià, content, engalana la ciutat i tots els veïns van al temple. Una vegada tots dins sant Jordi fa un senyal als cristians perquè s'aparten i el temple es derroca amb tots els infidels a dins. És així com en el cas del *Panegíric* intenta demostrar-li a Dacià que no pot pretendre que els seus deus els protegissen si no saben protegir-se a si mateixos. A *De sent Jordi* directament quan s'assabenta dels fets Dacià li pregunta a sant Jordi «“E no havies dit tu que tu adoraries?” “Sí, mas no ýdola.”» i, seguidament, li sentència la mort: «E feu-lo rocegar per la ciutat, e puix feu-lo escapçar.<sup>50</sup> E ve'l-vos en paraís ab tants mília àngels».

Al *Panegíric* la versió de la mort també coincideix amb la *Llegenda àuria*, tot i que en aquest cas sant Vicent Ferrer hi afegeix descripcions per impactar més l'auditori:

---

hòmens» (D).

49 A la *Llegenda àuria* el final és més extens i descriptiu. Dacià i sant Jordi també mantenen un diàleg, com en els sermons, Dacià decora la ciutat, sant Jordi demana al senyor que derroque el temple, etc. A més, a la *Llegenda* hi ha una escena que sant Vicent omet: la dona de Dacià es converteix al cristianisme després d'haver vist el poder de Déu, i el marit mana la seua mort. Quan aquesta acaba el patiment l'emperador mata a sant Jordi. Més detalladament, es pot consultar entre les pàgines 115 i 118 de *La leyenda dorada* (2014).

50 A la *Llegenda àuria* també arrastren a sant Jordi per la ciutat i el decapiten: «Daciano, en cuanto expiró su esposa, condenó a san Jorge a ser arrastrado por la ciudad hasta llegar al sitio en que había de ser decapitado; al día siguiente se ejecutó la sentencia. El santo, antes de morir, rogó al Señor que se dignara a conceder a cuantos le pidieran algo por mediación suya lo que solicitasen, y mereció oír una voz que decía des de lo alto: “Ten la seguridad de que este ruego tuyo ha sido escuchado en el cielo y será tenido en cuenta”. Acto seguido el verdugo segó la cabeza del invicto mártir. Su muerte ocurrió en tiempo de los emperadores Diocleciano y Maximiano, que iniciaron su gobierno hacia el año 287 de la era cristiana» (2014:118).

Dacià lo feu rossegar, e a coa de cavall lo féu estirassar; e tots los carrers estaven plens de sang. E com fón al lloc on lo havien a escapçar, ell fa oració e fa gràcies a nostre senyor Déu que li havia dada victòria en totes aquelles batalles, e pregà a nostre senyor Déu Jesucrist que volgués ajudar als cavallers que en armes justes lo invocarien; e així fon escapçat, e morí.

És la part final de *P* la que no hi consta a la *Llegenda*, ni tampoc a *De sent Jordi*:

L'ànima de sent Jordi impetrà ab nostre senyor Déu que trametés llamp que matàs a Dacià, e, així, morí tantost, e diables lo se'n portaren; e lo màrtir gloriós mossènyer sent Jordi és col·locat en glòria eterna, e advocat especial per los cavallers virtuosos.

Tanmateix, al sermó del manuscrit d'Aiora sí que apareix aquesta part: «*Et sicut fuit decapitatus, Dacianus volens redire ad domum, precibus anime beati Georgii venit llamp del cel, et occidit Dacianum, et sic finivit Dacianus vitam suam malam*».

Finalment, *De sent Jordi*, a diferència del *Panegíric*, conclou amb un breu *epilogus* on sant Vicent tanca el sermó recordant que sant Jordi es va conservar de tots els pecats i, a més, per acabar cita una autoritat bíblica: “*Qui prescincxit me virtute et posuit immaculatam viam*”: «És ell qui m’ha armat de valentia i m’ha mostrat el camí just» (Sl 18 (17): 33).

## Conclusions

Gràcies a l’anàlisi comparativa entre els dos sermons i, addicionalment, dels sermons amb la *Llegenda àuria*, s’han pogut extreure les següents conclusions. En primer lloc, tot i que els sermons no són exactament igual, es caracteritzen perquè presenten la mateixa estructura i contingut, ja que sant Vicent es podria dir que els “reciclava” i els predicava, en alguns casos com és aquest, més d’una vegada. Tots els sermons dedicats a sant Jordi es despleguen sota el

*thema* «*Beatus vir*», amb el qual pretén exaltar les virtuts d'aquest màrtir. Sant Vicent en els dos casos marca la *divisio thematis* segons els set pecats capitals i els desenvolupa sovint amb una breu introducció, el fragment corresponent de la *Llegenda àuria* i, finalment, la moralitat.

En segon lloc, s'ha pogut constatar que sant Vicent extrau la llegenda de sant Jordi de la *Llegenda àuria* i que, freqüentment, modifica, o manipula la narració a la seua conveniència, ja fora per a despertar interès i diferents emocions entre el públic o, simplement, perquè s'ha de tindre en compte que, tot i que els textos s'han conservat per escrit, van ser predicats oralment, i l'espontaneïtat del moment potser conduïa a distorsionar certes parts del sermó.

En tercer lloc, gràcies a la comparació dels sermons es pot extreure una idea sobre la imatge que s'hi tenia, i sant Vicent Ferrer volia transmetre, de sant Jordi en la societat medieval. D'aquesta manera, es pot construir l'evolució de la concepció del cavaller, com era al segle XIV i quina és la que hi ha a hores d'ara, com ha canviat la interpretació de la llegenda. A l'època medieval es ressaltaven els valors i les virtuts cristianes del sant i ara, en canvi, només es manté viva la part de la llegenda en què sant Jordi salva a la princesa i mata el drac.

Tot plegat, s'ha pogut comprovar a través d'aquests sermons com sant Vicent Ferrer, com sant Jordi, també posseïa una gran virtut: el gran domini de l'oratòria que li permetia predicar, de vegades durant hores, amb finalitats didàctiques que aconseguien adoctrinar les masses mitjançant el missatge moral i la invocació de la por. És així, com a través dels sermons sobre el màrtir sant Jordi deixa ben clar el que volia transmetre: la humanitat és pecadora, i per això diu el tema «*Beatus vir qui inventus est sine macula*».

## Bibliografia

- BORJA I SANZ, Joan (2019) «L'imaginari popular en sant Vicent Ferrer: semblances i exemples en els Sermons vicentins», *Revista Valenciana de Filologia*, núm. III, p.51-76.
- BRINES I GARCIA, Lluís (2004) *La filosofia social i política de Francesc Eiximenis*, Sevilla, Nova Edició, p. 219.
- BVI (1996) *Bíblia valenciana, traducció interconfessional, bvi*, València, Saó.
- FERRANDO, Antoni (2011) «Sant Jordi en la simbologia històrica, el culte i la literatura al Regne de València», E. MIRA ed., *Joanot Martorell i la tardor de cavalleries*, València, Generalitat Valenciana, p.119-133.
- FERRER, Vicent (1973), *Sermons de Quaresma*, vol. II, ed. SANCHIS GUARNER, Manuel, València, Albatros, p. 188-194.
- (1984) *Sermons*, vol. V, ed. SCHIB, Gret, Barcelona, Barcino.
- (1988) *Sermons*, vol. VI, ed. SCHIB, Gret, Barcelona, Barcino, p.77-82.
- (1995) *San Vicente Ferrer: Colección de Sermones de Cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*, ed. ROBLES SERRA, Adolfo, Ajuntament de València.
- LLOP CATALÀ, Miquel (1995) *San Vicente Ferrer y los aspectos socioeconómicos del mundo medieval*, Ajuntament de València.
- MARTINES, Vicent (1996) «Sant Jordi en sant Vicent Ferrer», *Paradigmes de la història, I*, Actes del Congrés «Sant Vicent Ferrer i el seu temps» (València, 13-16 maig, 1996), València, Saó.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (2002) *Aproximació als sermons de sant Vicent Ferrer*, Paiporta, Denes.
- PERARNAU I ESPELT, Josep (1999) «Aportació a un inventari de sermons de Sant Vicenç Ferrer: temes bíblics, títols i divisions esquemàtiques», *ATCA*, núm. 18, p. 479-811.
- SOBRER, Josep Miquel (1984) «Les veus de sant Vicent Ferrer», coord. SMITH, Nathaniel, MASSOT I MUNTANER, Josep, VIDAL TIBBITS, Mercedes, SOLÀ-SOLÉ, Josep Maria, *Actes del quart col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica*, Washington, p.173-182.
- SOCIETAT BÍBLICA (2001) *Biblija.net- La Bíblia a Internet*. Societat Bíblica de Catalunya, Societat Bíblica d'Eslovènia. <<https://www.biblija.net/biblija.cgi?biblia=biblia&l=ca>>[Consulta: 26/12/2023].
- SOLDEVILA, Ferran (2007) «I. Llibre dels feyts del rei En Jaume», SOLDEVILA, A. Ferran. *Les Quatre grans Cròniques*, vol. I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- VIERA, David i PIQUÉ, Jordi (1996) «Vicent Ferrer i el sermó del dia de Sant Jordi. Tècnica i fonts», BOVER I FONT, August, MARTÍ-OLIVELLA, Jaume i ANN NEWMAN, Mary: *Actes del setè col·loqui d'estudis catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat, p. 275-285.
- VORÁGINE, Santiago (2014) *La leyenda dorada*, trad. de fra José Manuel Macías, Madrid, Alianza.

# *El poeta valencià Leopold Trénor Palavicino* (1870-1937)

[The Valencian poetry Leopold Trénor Palavicino (1870-1937)]

VÍCTOR PASTOR BANYULS

Universitat de València  
v.pastorbanyuls@edu.gva.es

**RESUM:** Leopold Trénor Palavicino (1870-1937) fou un escriptor parent de la nissaga Trénor, una de les famílies aristocràtiques més influents del País Valencià d'ençà del primer terç del vuit-cents, caracteritzada per una marcada tradició militar, comercial i industrial. Els pares jesuïtes, l'exquisida formació doctoral en Dret i enginyeria elèctrica i el cercle literari de Lo Rat Penat el varen influenciar notablement. Com a conseqüència, va consolidar una obra poètica costumista, conservadora i expressiva tota conduïda mitjançant una llengua catalana convergent amb la resta de territoris de la mateixa parla.

**PARAULES CLAU:** Poesia; Renaixença; català; Lo Rat Penat; Centre Escolar i Mercantil; catolicisme; aristocràcia

**ABSTRACT:** Leopold Trénor Palavicino (1870-1937) was a writer related to the Trénor family, one of the most influential aristocratic families of the Valencian Country since the first third of the nineteenth century, characterized by military, commercial and industrial tradition. The Jesuit fathers, the exquisite doctoral training in Law and electrical engineering and the literary circle of Lo Rat Penat had a significant influence on him. As a result, he consolidated a poetical, conservative and expressive poetic work all conducted through a convergent catalan language with the rest of territories of the same language.

**KEYWORDS:** Poetry; Renaissance; Catalan; Lo Rat Penat; Centre Escolar i Mercantil; catholicism; aristocracy

Recepció: 11/01/2024. Acceptació: 21/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Introducció

Entre el darrer terç del segle XIX i principis del segle XX el moviment cultural de la Renaixença va contribuir decisivament a engrandir la història, la llengua i la literatura dels territoris catalanoparlants. De València estant, un degoteig d'escriptors varen seguir l'estela dels imprescindibles Teodor Llorente, Vicent W. Querol o Constantí Llombart i elaboraren aportacions líriques en llengua catalana d'interés rellevant, la majoria de les quals relacionades amb l'ambient jocfloralesc de Lo Rat Penat.

Un d'aquests exemples fou Leopold Trénor Palavicino (València, 1870-1937), poeta bilingüe i circumstancial que va produir una lírica discontinua perllongada durant més de quaranta anys. L'autor a penes ha estat estudiat —tan sols hem comptat amb una biografia elaborada per Amèlia Comba en 1965 i un article de Pérez de Castro l'any 1983— tot i que Teodor Llorente, a inici del segle XX, el considerà entre els vint poetes valencians de qualitat destacable. Una de les possibles causes que explicaria el seu desconeixement potser seria la mateixa magnitud del cognom: la reputada contribució social i econòmica de la seua família bandejaria la contribució literària del Trénor escriptor.

L'autor estava emparentat amb una de les famílies més influents de la València de l'època: els Trénor, de marcat perfil comercial, castrense i aristocràtic. A finals del vuit-cents va contraure matrimoni amb Rosario Pardo de Donlebún, d'origen asturià, amb qui va construir una extensa descendència. Gràcies a la branca familiar dels Palavicino, va aprendre valencià i al col·legi jesuïta del cap-i-casal va accedir als primers textos poètics. La formació possibilità que es convertira en un fervent propagandista catòlic, a més de declarat regionalista: entre altres accions, conegut per esdevenir president de Lo Rat Penat (1908-1910) i signatari de les Normes de Castelló de 1932.

Al Col·legi de Sant Josep de la Companyia de Jesús de València, Trénor esdevingué un activista del moviment catòlic valencià: va formar part de bona part de les iniciatives promogudes per aquests, com ara la fundació del sanatori de Fontilles o la Casa de la Caritat. Ara bé, el seu treball incansable com a



congregant jesuïta va reeixir sobretot per la fundació del Centre Escolar i Mercantil de València (1912-1931) i l'edició de la revista *Oro de Ley* (1916-1931), en la qual va aportar un gruix considerable de textos literaris de valor rellevant.

La inclinació pels idiomes i el contacte directe amb el moviment renai-xencista va fer augmentar el seu interès per enllestir literatura en valencià. Tenim notícia d'un dels seus poemes, «A una oroneta» (1887), publicat quan comptava tan sols dèsset anys. La versatilitat fou tal que en 1893, amb vint-i-tres anys, va ser reconegut amb la distingida Flor Natural de Lo Rat Penat pel poema «Nit d'albaes».

L'expressió dels versos valencians evidencia la conseqüència de la seua ideologia lingüística i cultural. L'escriptor no sols va usar el català com a mitjà d'expressió lírica, sinó també com a via deliberadament persuasiva: Trénor —format en llengües espanyola, francesa, italiana o alemanya— entenia que amb dels seus versos posava en valor la llengua dels valencians.

Això prova la seua excepcionalitat: no és freqüent —si més no en l'àmbit cultural valencià de dos segles ençà— que algú d'aquest perfil no sols contribuïra al foment de la literatura i llengua catalanes, sinó que, més aïna, representara, significativament i deliberada, el pensament regionalista. Per tal de delimitar-ne la contribució, actualment està en premses un volum en què analitze la producció cultural i literària de Leopold Trénor Palavicino, com a conseqüència de la tesi doctoral que vaig elaborar: «L'obra valenciana de Leopold Trénor Palavicino (1870-1937)», defensada el passat estiu de 2023 a la Universitat de València.

## 2. L'aportació cultural de Leopold Trénor

Leopold Trénor era un home de negocis al servei de les empreses industrials de la família; tanmateix va destinar gran part de les hores d'esbarjo a l'activisme cultural. Durant tota la seua etapa vital estigué relacionat amb Lo Rat Penat, cooperant-hi des de diverses seccions, juntes directives i presidència. En aquell casal es va desenvolupar en l'ambient jocfloralesc i va articular el pensament regionalista tot assumint l'apoliticisme llorentí, el qual era compartit per la

immensa majoria de l'entitat dels amadors de les glòries valencianes. Així ho resumia el mateix Trénor (Roca 2011: 624):

Eixe es el nostre regionalisme, sense tares d'exclusivismes perillosos, de polítiques ambicions, buscant sempre el recobrar la nostra ánima netament valenciana, pera que les arrels y les branques qu'ens pertóquen del gran abre nacional se colguen ben fondes pera conservar la sava tradicional y el such d'amor a nóstra térra y s'estenguen pomposes, pujant al espay en vol altiu de progrés y d'ideals, unintse en cordial germanor á les altres, apoya-des en el tronch comú y nutritlo per lley d'amor, no de cruentes podes.

El període de presidència de Lo Rat Penat fou sols de dos anys (1908-1910). Les obligacions laborals i familiars li impedién dedicar el temps que l'entitat requeria. Tot i la brevetat, el mandat de Trénor va destacar per la coincidència amb l'Exposició Regionalista de 1909 i l'Exposició Nacional de 1910. El seu cosí, de cognoms homònims, Tomàs Trénor Palavicino, era el president de l'Ateneu Mercantil de València, des del qual va organitzar aquells esdeveniments tan encertadament que reberen l'acollida de la societat (Sanchis 1972: 481).

En aquell mandat, Trénor va voler reviscolar l'activitat ratpenatista. No pretenia esdevenir un president accidental; ans al contrari: les seues paraules reflectien un regionalisme desacomplexat que feia glatir l'adulta entitat (Comba 1965: 19-20):

Lo Rat Penat ix fora del niuet en plé mitjdía per a recórrer les províncies germanes del Gran Reialme de València i a la llum engegadora del cel d'Alacant i dels ulls engisadors de les alacantines, brolla, no més al veure-lo, un incendi d'entusiasme, com no n'ha vist un altre i baix les arcades trionfals de les palmeres d'Elx, alacantins i valencians ouen en un mateix glatit del cor, la visió gegantesca del pervindre de la nostra Regió.

Hi reïxen iniciatives com ara la creació de la Taula de la Secció de Teatre, per tal d'impulsar la dramaturgia valenciana. De més a més, a fi d'afavorir-ne l'hàbit lector, va fundar l'Escola d'Estudis Valencians i l'Escola de Lectura, amb

l'ajut de Roc Chabàs, que gaudia de prestigi en el camp de la catalanística. Ara bé, el programa ambiciós de Trénor no va arrelar a causa de la manca d'interés dels governants per aportar-hi recursos econòmics (Comba 1965: 14).

D'altra banda, com hem exposat, un dels objectius de l'escriptor era exportar la paraula de Déu al si d'una societat vibrant cada vegada més allunyada dels preceptes cristians. Entre altres accions, això explica l'adquisició de la impremta «Tipografia Moderna». Un dels projectes més lluïts fou l'edició de la revista *Oro de Ley* que, en la pràctica, esdevingué l'òrgan d'expressió del Centre Escolar i Mercantil de la comunitat jesuïta de València, mitjançant el qual pretenien mobilitzar i conduir l'ideari polític dels joves universitaris adinerats i conservadors valencians (Valls 1992: 31).

*Oro de Ley* era conseqüència directa de Leopold Trénor: n'era el financer, l'editor i, alhora, l'autor de gran part del contingut mitjançant diversos pseudònims. La implicació en el Centre Escolar i Mercantil fou total, fins al punt que va aprofitar la plataforma per col·laborar en la fundació de l'Acadèmia Valencianista (secció de l'entitat), a partir de la qual difondre l'ideari catòlic conjuminat amb el regionalisme valencià que llavors, a inici del segle XX, començava a proliferar-hi. En poc de temps, aquesta acadèmia va desenvolupar una labor digna de ressenyar: inclús decoraren els murs d'una part de l'entitat imitant una barraca valenciana i es rodejaren de referents propis: la Mare de Déu dels Desemparats i sant Vicent Ferrer en presidien cada sessió.

Aquests catòlics valencianistes, amb Trénor com a referent, difongueren el seu ideari mitjançant l'excursionisme, les conferències i les publicacions literàries. Així doncs, versaren sobre la història del Regne de València: sant Vicent Ferrer, Jaume I o la Taula de Canvis. Al mateix temps, seguint el model excursionista de Lo Rat Penat, visitaren monuments destacats de València i part de patrimoni històric i natural del País Valencià (Garcelan 2021: 87). Prova d'aquest valencianisme d'arrel catòlica el plasmaren a l'«Himne eucarístic», que s'encarregaren d'adaptar i propagar pels cercles catòlics valencians:

Cantém al dolç amor plé de delícies  
cantém al Redentor

¡Deu está así! Aném tots a adorarlo  
i entreguémlí sancer lo nòstre còr.  
¡Gloria eterna a Jesús! Tota la terra  
beneixca al Senyor.  
Honor i glòria a Tú, Rey de la gloria,  
amor per sempre a Tú, Deu del amor.  
¡Oh Foc qu'els còrs inflama!  
¡Oh Rey de les victories!  
¡Oh Vida de la vida, amor de tot amor!  
A Tú cantém gojosos, ¡oh Deu de nòstres glories!  
Ton nòm que mel destila, adora el nòstre cor  
¿Qui com Tú, Deu altíssim? Tú reines i Tú imperes,  
l'espai es ton domini; lo cèl, Tú'l vares fer.  
¡Senyor de les altures! Tú eres el que eres,  
Sublim es ta grandea; inmens, el teu poder.<sup>1</sup>

### 3. La lírica valenciana de Trénor (1890-1930)

L'escriptor va produir poesia tant en castellà com en valencià. Des de finals de la dècada dels vuitanta del segle XIX fins als anys trenta del segle XX va publicar un gruix considerable d'obres, entre les quals comptem les següents: *Ramellet de versos* (1895), *Flors de paper* (1898), *A María Guerrero* (1907), *Para nosotros solos* (1908), *Poesies* (1915), a més d'un conjunt notable de poemes esparsos a la premsa de l'època.

La poesia valenciana de Trénor és sobretot costumista, encara que els versos incorporen algunes innovacions conceptuals i discursives. Lluny d'esdevenir modernista (Simbor 1988: 72), la veu trenoriana guarda la memòria de les tradicions del seu poble, la pàtria, la fe i l'amor. El seu discurs és preferentment circumstancial i testimonia l'estada estudiantil per Europa, l'amor primerenc, la família, l'associacionisme, la pena i la mort. Tot i que l'origen del

---

1 «Himne eucarístic», *Valencia Mensual*, any 1, núm 11, (XI-1917), p. 2.

motiu sol ser difús, Amèlia Comba (1965: 8) atribueix l'interés de Trénor per la poesia arran de l'època escolar:

nen encara, ingresá al Col·legi dels PP. Jesuïtes, on sa gran afició a la poesia es va notar de primeries, lo que féu qu'el seu Mestre, el savi P.[are] Sauret, s'en adonas, descobrint en ell un extraordinari poeta juvenívola, promesa d'un pregon i ferm puntal de renaixença, per lo que l'instruí als secrets de la mètrica i la rima.

L'autor seria coneixedor de la llarga tradició literària d'ençà dels clàssics del Segle d'Or, en gran part gràcies als escriptors coetanis renaixencistes que s'encarregaren de pouar aquella tradició. Existeix un exemple simptomàtic: el 1927 va publicar una de les seues obres castellanés, *Juan de Yepes, medio fraire y doctor de la Iglesia: una peregrinación por los paisajes de San Juan de la Cruz* i va encapçalar un dels capítols amb el títol «Lirio entre espinas», traducció literal del famós vers ausiasmarquià, «llir entre cards».

### 3.1. La influència de Jaume Collell, Teodor Llorente i Vicent W. Querol

La influència cultural del col·legi jesuïta feu que Trénor coneguera la lírica de Llorente i Querol. D'aquest darrer, a més, en tenia consciència per la relació laboral i amical que mantenia amb son pare Ricardo Trénor Brucelli.

En plena adolescència, quan estudiava idiomes a Montpeller i Feldkirch, va escriure un dels seus primers poemes en valencià: «Á una oroneta» (Montpeller, 1887). Poc de temps després, va publicar dos articles anomenats, «De Ripoll á Ribas»<sup>2</sup> al periòdic *La Ilustración católica*, en què relatava una excursió per l'alta muntanya catalana en 1890. En aquella estada va coincidir amb Jaume Collell, eclesiàstic i escriptor aleshores reputat per haver obtingut la preuada Flor Natural dels Jocs Florals de Barcelona (1888). Prompte mantingueren relació fins al punt que Trénor va escollir que el català li escriguera el

---

2 TRÉNOR, Leopold, «De Ripoll a Ribas. Una excursión por la alta montaña de Cataluña», *La Ilustración católica*, núm. 28, (5-X-1890), pp. 333-334 i núm. 30 (25-X-1890), pp. 363-364.

pròleg del seu primer poemari, *Ramellet de versos* (1895). Tenia tal confiança que li trametia els versos primerencs, així ho recordava Collell: «una mostra que al cap de poch temps m'envià, me refermà en mon pensament, y més tart vingueren los Jochs Florals del Rat-Penat de Valencia, de 1893, á dar-me plena rahó y confirmar mos pornostichs» (Trénor 1895: 4).

Poc de temps després, en 1892, aparegué el poema «La papallona» al periòdic barceloní *La il·lustració catalana*. La publicació llavors era dirigida per Francesc Mateu Fornells, el qual mantenia amistat amb Collell. Amb tota probabilitat el mossèn català li presentaria els versos del jove lletraferit. Aquell poema significava una carta de presentació al món cultural català carregat amb una imatge lírica que evocava el destí incert i alhora esperançat del jove poeta:

-D'ahont vens, papallona,  
papallona blanca de les ales d'or?  
No ho sé, entre les roses m'emporta exa ona,  
m'emporta exa ona de llum y flayror!  
M'emporta! Què importa,  
què'm fá lo camí?  
Flors ne tenen l'orta,  
lo bosch, lo jardí!

El pas més significatiu de Trénor en el camp literari arribà molt prompte. Com hem comentat, en 1893 fou guardonat amb la Flor Natural de Lo Rat Penat pel poema «Llunt de la patria», perquè, com ell mateix afirmava: «llunt de la patria esclatá un jorn l'anyorança en mon llavi sanglotador en ardentes estrofes en llengua valenciana». La relació cada vegada fou més estreta en l'àmbit ratpenatista, d'igual manera que cresqué el contacte amb Teodor Llorente.

Durant la darrera dècada del vuit-cents, a l'*Almanaque «Las Provincias»* es pogué llegir amb regularitat poemes de Leopold Trénor. Llorente va elogiar les seues aptituds líriques. En 1908 recordava el poema «Lluny de la pàtria», un dels més llegits del nostre escriptor: «harà una veintena de años, oí una voz muy dulce y algo triste, que venía del extranjero. Era un lamento de nostal-

gia, dirigido á la Patria ausente [...] ¡Ya tenemos otro poeta!». És més, línies després, Llorente afirmava que Trénor fins aleshores [1908] «continuó siendo poeta, porque quien lo es de veras, nunca deja de serlo», ja que, a parer seu, els seus versos tenien «carácter y significado propio», per la qual cosa conclouia: «versos como estos entran, por derecho propio, en el brillante imperio de las Bellas Letras, y entran también [...] en el de las Buenas Letras».<sup>3</sup> Tal era la bona consideració que el patriarca de la Renaixença valenciana va incorporar Leopold Trénor entre els vint *Poetes valencians contemporanis* de l'antologia que va publicar l'editorial Avenç en 1908: junt amb Trénor, que n'era el més jove, s'hi varen incloure versos de Teodor Llorente, Vicent W. Querol, Constantí Llombart, Jacint Labaila, Rafael Ferrer i Bigné, Fèlix Pizcueta, Eduard Escalante, Josep Bodria, Josep Arroyo, Josep Aguirre Matiol, Antoni Palanca, Joan Baptista Pastor Aicart, Víctor Iranzo, Lluís Cebrian Mezquita, Joan Espiau, Josep Maria Puig Torralva, Francesc Badenes Dalmau, Josep Maria De la Torre i Ramon Andrés Cabrelles.

### 3.2 El *Ramellet de versos* de 1895

Fou el seu primer poemari, publicat quan encara comptava vint-i-cinc anys. En aquesta obra era presentat com a «soci del Rat-Penat» amb el patrocini del pròleg de l'escriptor català Jaume Collell. Solament s'hi recullen tretze poemes sense cap agrupació temàtica. Per ordre, s'hi podien llegir: «Endressa», «A una oroneta», «Llunt de la patria», «La spasa del templari», «Espigolant», «A Maria», «Nit de albaes», «La gateta blanca», «Al mesanger de Castella», «El consell de les fades», «En la Caldereria», «Inyors» i «Los dos amichs».

Amb l'«Endressa» anunciava aquell ramell de versos: unes «mustigues flors, omils y avergonyides» destinades a honrar els seus pares (Trénor 1895: 7):

¡Qu'em fá que ses coròles sòls duraren  
bledanes un instant,

---

3 Valentino (Teodor Llorente Olivares): «De re literaria. Para nosotros solos, poesías íntimas, por Leopoldo Trénor, Valencia, 1908», *Las Provincias* (18-I-1909).

si pera que mos pares les miraren  
satisfets, eixe instant ja fon bastant!

Els poemes «A una oroneta» i «Llunt de la patria» —recopilats de la seua estada estudiantil a Europa— i «Inyors» desprenen l'amor del poeta envers la pàtria que l'ha vist nàixer (Trénor 1895: 10):

Y si tròbes la blanca caseta  
de mos pares, hont tinch lo meu còr,  
de mi párlals joliua oroneta,  
pòsa el níu en ses teules sens pòr.

Aquesta estima envers el seu país també és traslladada a partir de l'historicisme i costumisme propi de la poesia jocfloralesca que llavors promovia Lo Rat Penat. En aquest sentit, al recull poètic s'adjunten poemes com ara «La spasa del templari», una llegenda història per honrar el rei Jaume I (Trénor 1895: 18):

¡Lluytéu ab plomes ó glavis,  
agermanats com llavors  
per les tradisións dels avis,  
son dols parlar en los llavis  
y son esprit en los còrs!

D'altra banda, l'expressió lírica del jove poeta reïx pel seu espiritualisme com ara a «Los dos amichs» quan agermana els símbols del «fumeral» i el «campanari»: és a dir, el catolicisme i l'obrerisme, mitjançant la fraternitat cristiana (Trénor 1895: 45):

Sense la fe y l'esperansa,  
que mos van aconhortant,  
¡qué trista tròba la vida  
y qué dur ton tròs de pa!  
¡Germáns! Sense pòr crideuli  
al que vos vullga enganyar



del camí rècte apartantvos:  
«¡som pòbres, mes som honorats!  
»Anem calats d'espardenes,  
»lo mocador en lo cap,  
»lo prech en lo còr y el llavi,  
»la ferramenta en la ma.  
»Anem en gòig y esperansa  
»encara qu'estem cansats;  
»anem camí de la patria,  
»qu'es lo cèl. ¡Germáns, avant!

### 3.3 *Les Flors de paper* de 1898

Fou el seu segon i darrer poemari en la nostra llengua. El recull marcaria la fi de l'etapa de joventut de Leopold Trénor, ja que l'any següent, el 1899, es va casar amb Rosario Pardo de Donlebún i Rojas. L'obra, doncs, va suposar una acció de gràcies a tots aquells companys de joventut vinculats a Lo Rat Penat. Així ho transmetia al pròleg (Trénor 1898: 7-8):

¡Avant, companys!

Lo nostre cel sempre clar riu d'esperances, la patria llemosina palpita per tot arreu d'amor y d'ermosura, el llenguatge dels avis viu encara en los llavis, y l'ànima lleal y honorada, sofrida y coratjosa de nostra raça, no morirá jamay mentres bategue un cor desde Penyagolosa al Mongó y florixcan clavells y lliris en los conreus de l'horta, mentres corone la darrer barraca la henchida creu.

Aquesta obra, d'una banda, incorpora 288 «cantars» breus de to festiu i popular i, d'altra, aplega dotze poemes, de caràcter més líric, alguns dels quals emesos en les sessions literàries ratpenatistes: «Recorts de la plaset», «En el album de la senyoreta D. Rafaela Andreu i de la Cerda», «Floretes de la serra», «Lo primer dent», «La gateta blanca», «Floretes sens nom», «Jo soch valenciá», «La cansó de la església», «La mort del poeta», «¿Pera Querol?», «A Eduart Escalante», «Quadret de l'horta» i «Á la colla de l'arrós de Barcelona».

Als «Cantars» expressa sentiments circumstancials i amorosos. Semblen apunts quotidians en la vida de l'escriptor (Trénor 1898: 3):

Pera cants el rosinyol,  
les roses pera perfums,  
pera cel el de ma terra,  
pera enamorar tos ulls.

La segona part de la publicació inclou versos costumistes centrats en el paisatge i la nostàlgia i els poemes jocfloralistes confegits al caliu de Lo Rat Penat. Pel que fa als primers, destaca el poema «Lo primer dent» (Trénor 1898: 90):

Amorosa volguera en tota l'ánima  
que no creixquera may,  
y qu'enjamay sos llavis s'apartaren  
de son pit maternal;  
y al mateix temps volguera que ja fora  
tot un fadrí templat,  
y en lo primer dent mira joyosa  
com fá lo primer pas.

El pairalisme, motiu recurrent als poemes valencians del vuit-cents, es fa notablement present en poemes com ara «Á la colla de l'arròs de Barcelona», «Floretes de la serra» o «Quadret de l'horta». Trénor, en un moment determinat, assumeix el referent costumista de la construcció de la barraca com a metàfora del matrimoni. De tal manera, ens hi situa en una conversa entre dos enamorats que somnien compartir la vida junts (Trenor 1898: 113-114):

Damunt de la encanyá te bon asiento  
la embrosá de pallús y de senill,  
y aixina en palla fluixa y fortes canyes  
la barraca del agua se cobrix.  
Aixó es el casament, si be se mira:  
l'horne es la fortaleza del canyís,

la dona la embrosá de tendres plantes,  
y junts fan un trespol fet y complit.

D'altra banda, les composicions poètiques circumstancials aporten informació sobre la labor de l'escriptor en l'entitat ratpenatista. «En el album de Rafaela Andreu y de la Cerda» és dedicat a la regina dels Jocs Florals de 1893 en el qual el conegut polític Josep Canalejas actuà com a mantenidor. La senyoreta era neta de Joan Evangelista de la Cerda, comte de Parcent i, embolcallat d'aquella flaire aristocràtica, Trénor, la vespra d'aquells jocs florals, va decidir dedicar-li una composició destacada pel to historicista «dels vells temps gloriosos» i per alguna consideració política: «deu ser valenciana de cor y hermosura» (Trénor 1898: 84).

Així mateix, i com a conseqüència del caliu de les commemoracions del ratpenatisme, hi adjunta la composició «Per a Querol» i «A Eduart Escalante». En la primera desplega una evident falsa modèstia quan sentència «per a cantar les glòries dels poetes/ ses glòries bastarán», amb la qual cosa tractava d'engrandir encara més la figura del poeta (Trénor 1898: 106). El segon poema, igualment llegit en sessió solemne, demostra, en canvi, una semblança molt sentida en la qual subratlla d'Escalante com posà en solfa «lo cant dels rossinyols», així com el valor de la seua obra: «l'esperit valencià encarnares/ en tes genials creacions» (Trénor 1898: 110).

### 3.4 Les *Poesies* patrocinades per Josep Maria Bayarri en 1915

Dèsset anys després del darrer poemari de Trénor, el jove valencianista Josep Maria Bayarri havia fundat l'Agrupació Pro-Poesia Valenciana i, entre 1915 i 1916, va publicar la col·lecció anomenada «Biblioteca de poetes valencians contemporanis». Amb aquella iniciativa, Bayarri pretenia promoure l'obra dels nostres escriptors com a resposta a Lo Rat Penat, València Nova i Joventut Valencianista, les quals, a parer seu, no difonien suficientment els autors valencians.

Bayarri reconeixia que Trénor «dolsificava grásil la metàfora» (Bayarri 1966: 10-11). Aquesta antologia reeditava poemes que havien vist la llum vint anys enrere, tant al poemari *Ramellet de versos* (1895) com a *Flors de paper* (1898). De

més a més, hi inclogué la publicació de dos poemes inèdits: «La dona valenciana» i «Alma mater», a més d'una versió posterior dels «Cantars» publicats a *Flors de paper*. Acte seguit, el periòdic *Las Provincias* se'n feu ressò tot elogiant el poeta Trénor «cuya facilidad en los versos corre parejas con lo íntimo de su sentimiento valenciano». <sup>4</sup> Així ressonava «Alma mater» (Trénor 1915: 4-5):

Vòra'l camí sentats, deixém en tèrra  
les armes robellades i els escuts,  
no canta'l caragol son crit de guerra,  
som els vells aymadors fugint vensuts.  
Aymadors de la patria valenciana,  
aymadors de la fe, flor de los cors,  
aymadors de la dolsa sobirana  
qu'es entre tantes flors pomell d'amors.

### 3.5 Els poemes esparsos (1892-1923)

L'autor va publicar quinze poemes a les pàgines de la premsa de l'època, dels quals onze els va signar: «La papallona», <sup>5</sup> «La barraca», <sup>6</sup> «Olivetets», <sup>7</sup> «La cansó dels àtoms» <sup>8</sup>, «Cap a Alacant» <sup>9</sup>, «Á la patria» <sup>10</sup>, «Als mallorquins» <sup>11</sup>, «Gloria á

---

4 Trénor, Leopold, «Notas literarias. Poetas valencianos contemporáneos», *Las Provincias* (10-IV-1915).

5 Trénor, Leopold, «La papallona», *La Il·lustració catalana*, (15-VIII-1892), pp. 236-237.

6 Trénor, Leopold, «La barraca», *Almanaque «Las Provincias»* para 1898, pp. 139-141.

7 Trénor, Leopold, «Olivetets», *Almanaque «Las Provincias»* para 1899, pp. 281-282.

8 Trénor, Leopold, «La cansó dels àtoms», *Almanaque «Las Provincias»* para 1901, p. 93.

9 Fou publicat a *Las Provincias* (16-11-1908) i a l'*Almanaque «Las Provincias»* para 1909 (1908: 289-190). Ha estat reportat per Rafael Roca (2011: 595-599). Originalment, està signat en novembre de 1908 «a la vora de la riera de l'Eo (Astúries)».

10 Poema extret del parlament de Leopold Trénor ofert en homenatge a mossén Joan Baptista Cardona Vives el 28 de novembre de 1909. Reportat per Carles Sarthou: «Lo Rat Penat en Castelló. Honrant la memòria de Mossén Joan Cardona Vives» (*Lo Rat Penat. Revista Mensual*, núm. 3, 1911, 126-134). Publicat recentment per Rafael Roca (2011: 623).

11 Poema inclòs al recull poètic, *Mallorca a València. Fiesta de la poesía a bordo del Miramar* (1909: 21-22), que es va publicar a partir de la celebració literària organitzada pel periòdic mallorquí *La Almudaina* la nit de l'11 de juliol de 1909 al Grau de València «en homenaje á los autores de la Exposición [Regional] y á la poesía valenciana, en la persona de su ilustre representante D. Teodoro Llorente».

Viciana»<sup>12</sup>, «Tres falles del añ 50»<sup>13</sup>, «Al Motiló»,<sup>14</sup> i «¿Si't volem?»<sup>15</sup>. I quatre els elaborà sota pseudònim: «Nadal»<sup>16</sup>, «A María»<sup>17</sup>, «Salve»<sup>18</sup> i «Díes d'hivern».<sup>19</sup>

Aquestes aportacions líriques circumstancials perseveren el discurs costumista, catòlic i patriòtic. Tanmateix, s'hi observa una veu poètica madura, pausada i directa. En «Olivetets» centra la mirada al fruit, des que naix, creix, fins que forma part de la gastronomia pròpia. Aquest paisatge rural reïx per la seua idealització: «sembla un jardí plantat de rams de plata/ pomells alegres de esperança en flor».<sup>20</sup>

D'altra banda, sobta el poema «La cansó dels àtoms».<sup>21</sup> L'autor, que havia esdevingut enginyer elèctric, incorpora el concepte científic mitjançant reiterades personificacions. Els àtoms creen el món:

Jo soch la goteta que penyes forada;  
i jo la espurneta que'ls boscos encén,  
nosaltres los àtoms, que no veu la vista,  
formém mar y terra, y al llamp vibrar fem.<sup>22</sup>

«Al Motiló»<sup>23</sup> observem un Leopold Trénor adult, de quaranta-set anys, conscient de la devastació de la Primera Guerra Mundial, és per això que va aprofitar l'avinentesa per pregar a un frare motiló perquè:

---

12 Poema publicat a *Lo Rat Penat. Revista Mensual*, núm. 10. (octubre de 1911) reportat per Carles Sarthou Carreres: «Lo Rat Penat en Burriana. Homenaje al historiador Viciana (Conclusió)», a través de Rafael Roca (2011: 657-658).

13 Trénor, Leopold, «Tres falles del añ 50», *Pensat i Fet* (març, 1914), p. 9.

14 Trénor, Leopold, «Al Motiló», *Oro de Ley*, núm. 51 (15-IV-1917), p. 182.

15 Aquest poema fou una de les composicions de la *Corona oferta per la Societat Lo Rat Penat a la Mare de Déu dels Desemparats amb motiu de la seua canònica coronació* (1923: 19).

16 M, «Nadal», *Oro de Ley*, núm. 129 (21-XII-1919), p. 488.

17 M, «A Maria», *Oro de Ley*, núm. 130 (28-XII-1919), p. 508.

18 M, «Salve», *Oro de Ley*, núm. 132 (11-I-1920), p. 30.

19 F. M. «Díes d'hivern», *Oro de Ley* núm. 135 (1-II-1920), p. 75

20 Trénor, Leopold, «Olivetets», *Almanaque «Las Provincias»* para 1899, pp. 281-282.

21 Trénor, Leopold, «La cansó dels àtoms», *Almanaque «Las Provincias»* para 1901, p. 93

22 Trénor, Leopold, «La cansó dels àtoms», *Almanaque «Las Provincias»* para 1901, p. 93.

23 Trénor, Leopold, «Al Motiló», *Oro de Ley*, núm. 51 (15-IV-1917), p. 182.

Desvetlleu al Sant Pare depresa,  
que s'alse de terra, del somni de mort  
y mostreuli les guerres qu'astellen  
als pòbles del món.

L'autor pretenia sembrar llavors de concòrdia, de pau i consol al bell mig del cor europeu, per la qual cosa, com activista jesuïta, trasllada un accentuat sentiment fraternal per damunt del mundà conflicte bèl·lic:

«Que retrone de nou poderosa  
entre'ls crits de guerra y els trons dels canóns,  
y predique als Caíns sanguinaris  
la pau del Senyor.»

Això sí, no s'està de recordar al frare que, «cuant calme la lluyta enconada [...] s'acòste un poquet a Valencia/ y ens unixca a tots [...] «que ens ensenye de nou a sentirnos/ valenciáns de parla, valenciáns de cór».

D'altra banda, convé subratllar els versos de l'autor durant el període de presidència de Lo Rat Penat. El poema «Als mallorquins» dirigit als literats d'aquella terra que visitaren l'Exposició Regional (1909); la composició per homenatjar mossén Cardona Vives (1911); «Cap a Alacant» (1911) arran del reconeixement al Comte Lumiares, així com «Glòria a Viciàna» (1911), que recità durant la visita dels ratpenatistes a Borriana. Tots aquests traspuen un deliberat sentiment patriòtic Roca (2011: 623):

Vuy t'oferím la sanch de nóstres barres,  
suplant sava lleal de cada cór,  
el plorós sacrifici de les mares  
l'ór fruyt del nóstre esforç.

Per últim, hi consten els poemes «A Maria», «Nadal», «Salve» i «Dies d'hivern». Tots aquests foren publicats sota pseudònim entre 1919 i 1920 a *Oro de Ley*. «A Maria», «Nadal» i «Salve» comprenen el to costumista i religi-

ós que tant caracteritza Trénor. El primer, d'estil plenament marià, destaca pel diàleg entre el jo poètic i la deïtat. Igualment succeeix amb «Salve» i «Nadal», aquest darrer més costumista i fins historicista.

Ara bé, «Dies d'hivern»,<sup>24</sup> aporta una notable evolució estètica. El poeta evoca la naturalesa, que pren protagonisme, i aprofita per traslladar al lector un pregon *tempus fugit*:

Els arbres despullats se miren solitaris;  
escolten de la vida els muts cants funeraris  
que passa entre les pluges i vents del mal orage  
moguent les seques fulles que foren lo vèrt trage.

L'expressió poètica trasllada la cruesa de la vida de la tardor vital. Dos anys abans de la publicació, havia mort Maria Luisa, una de les seues filles: aquell prematur traspàs va colpir l'escriptor. L'encertada imatge de la fulla ca-duca ben bé resumeix el seu estat vital:

I l'aire les meneja des d'un costat a l'altre;  
éll és d'aqueixes fulles encarregat de batre;  
les que un día donaren de l'ombra beneïda,  
per tèrra les arrastren, remat trist de sa vida.

#### 4. A tall de conclusió

Comptat i debatut, Leopold Trénor esdevé un exemple d'escriptor valencià d'entre segles. L'obra, discontinua i circumstancial, es perllonga des de finals de la dècada de 1880 fins a la segona dècada del segle XX. S'identifica amb les bases estètiques de la Renaixença, la producció poètica de la qual conjumina amb les obligacions laborals, tot i que, aïlladament sense evolucionar al Mo-

---

24 F. M. «Dies d'hivern», *Oro de Ley* núm. 135 (1-II-1920), p. 75

dermisme, incorpora algun concepte científic pròxim a les seues obligacions laborals. Al remat, la veu poètica de Trénor evidencia una voluntat expressiva juvenívola que és subordinada a l'estètica jocfloralista i als interessos del propagandisme catòlic.

### *Bibliografia*

- BAYARRI, J. M. (1966), *Bayarri Autoviogràfic. A trenq de 80 anys*, València: Edicions Bayarri.
- COMBA, A. (1965), *Biografia d'un president de Lo Rat Penat, ja mort, amb descripció de les seues activitats relacionades amb aquest centre*, València: Lo Rat Penat (Inèdit).
- GARCELÁN, J. (2021), *La cultura a la Universitat de València*. València. Publicacions de la Universitat de València.
- LO RAT PENAT (1923), *Corona oferta per la Societat Lo Rat-Penat a la Mare de Deu dels Desamparats ab motiu de la seua canònica coronació*. València. Imprenta Josep Olmos.
- PÉREZ, J. (1983), «Don Leopoldo Trenor Palavicino (notas para su bio-bibliografía)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 108, pp. 221-224.
- ROCA, R. (2011), *La Renaixença Valenciana i el redescobriment del país: el Centre Excursionista de Lo Rat Penat: (1880-1911)*, Paiporta: Denes.
- SANCHIS, M. (1972), *La ciutat de València: síntesi d'història i de geografia urbana*, València, Publicacions de l'Ajuntament de València.
- SIMBOR, V. (1988), *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, València: Institut de Filologia Valenciana.
- TRÉNOR, L. (1895), *Ramellet de versos*. València: Josep Ortega.
- (1898), *Flors de paper*, València, Imprenta M. Alufre.
- (1907), *A María Guerrero*, València: Asociación Valenciana de Caridad.
- (1908), *Para nosotros solos. Poesias íntimas*. València: Pubul y Morales.
- (1915), *Poesies*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- (1927), *Juan de Yepes, medio fraire y doctor de la Iglesia: una peregrinación por los paisajes de San Juan de la Cruz*. València: Tipografía Moderna.
- VALLS, R. (1992), *La Derecha Regional Valenciana: el catolicismo político valenciano (1930/1936)*. València, Alfons el Magnànim.



*Apunts per a la reconstrucció biogràfica  
d'un renaixencista valencià: Josep Bodria i Roig  
(1842-1912)*

[Notes for the biographical reconstruction of a valencian poet:  
Josep Bodria i Roig (1842-1912)]

HÈCTOR SANCHIS MOLLÀ

Universitat de València  
hecsanmo@gmail.com

**RESUM:** Josep Bodria i Roig (1842- 1912) és un dels poetes millor valorats per la crítica literària a la València de finals del Vuit-cents. No obstant això, la informació que disposem de la seua vida és escassa. La finalitat del present treball és realitzar una aproximació a la biografia de l'autor tant a partir de la informació coneguda com de l'aportació de noves dades obtingudes i procedents de dues fonts d'informació: els poemes de caràcter autobiogràfic i la premsa del moment.

**PARAULES CLAU:** Josep Bodria, biografia, Renaixença, València.

**ABSTRACT:** Josep Bodria i Roig (1842-1912) is one of the poets who is best valued by literary criticism in Valencia at the end of the Eighteenth Century. However, little we know about his life. The purpose of this work is to make an approach to the biography of the author both from the already known information and from the contribution of new data obtained from two sources of information: the poems from an autobiographical nature and the printed press of the moment.

**KEYWORDS:** Josep Bodria, biography, Renaixença, Valencia.

Recepció: 07/01/2024. Acceptació: 26/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. Introducció

Josep Bodria i Roig va nàixer a la ciutat de València el 25 de novembre de 1842 i va morir l'1 de maig de 1912 a la ciutat d'Alcoi. A pesar que és, d'acord amb la crítica literària (Verger 1984: 18; Simbor 1988: 12), un dels poetes més reeixits de la València a les darreries del s.XIX, la informació que disposem de la seua vida és escassa. Llombart a *Los fills de la morta-viva: apunts bio-bibliogràfics per la historia del Renaixement lliterari llemosí en València* (1879), aporta un conjunt de dades interessants, però solament al voltant de la primera meitat de la vida de l'autor a causa de l'abast temporal del compendi llombartianà. Pel que fa a la segona, gràcies a les aportacions de distints treballs, sabem que el poeta exercí de corresponsal de *Lo Gay Saber* al País Valencià entre 1880 i 1882 (Marcet 1992), dels diferents guardons obtinguts als Jocs Florals celebrats a la ciutat de València fins l'any 1902, així com les publicacions que se'n deriven (Roca 2011a) i de les participacions en les excursions organitzades pel Centre Excursionista de Lo Rat Penat (Roca 2011b).

La finalitat del present treball és realitzar una aproximació a la biografia de l'autor tant a partir de la informació coneguda com de l'aportació de noves dades obtingues procedents de dues fonts d'informació: els poemes de caràcter autobiogràfic i la premsa del moment. A partir de la poesia, concretament en el primer poema redactat en català de Bodria, intitulat «Perles del cor» —publicat al número corresponent al 20 de desembre de 1872 a *La Ilustración Popular Económica*—, per exemple, esbrinem les distintes pèrdues familiars que el poeta ja havia sofert l'any 1872. La premsa, en canvi, dona notícia de la vinculació de l'autor amb els orfeons valencians coetanis, sobretot amb la Societat Coral el Micalet, i les distintes gestions dutes a terme per tal de conservar i protegir el patrimoni cultural valencià.

A causa de la limitació d'extensió, no hem incorporat alguns aspectes de la vida lletraferit com ara la participació en les vetllades literàries que organitzava la societat Lo Rat Penat i les relacions humanes i intel·lectuals fixades amb uns altres renaixencistes. Organitzem la informació en diferents períodes per tal de facilitar la lectura del treball.

## 2. La vida de Josep Bodria i Roig entre 1942 i 1880

Josep Bodria i Roig va nèixer el 25 de novembre de 1842 a la ciutat de València, concretament «dins mateix de l'edifici exconvent del Carme d'esta ciutat» (Llombart 1879: 643). Els progenitors del poeta eren Miquel Bodria i Casades i Teresa Roig i Mellado. Miquel Bodria combinava la professió de conserge amb la de tallista de fusta. Com a tallista, per exemple, elaborà els distints retaules de l'església de sant Joan Baptista, «que se pusieron nuevos en el Templo en 1851 en las fiestas del Primer Centenario de su inauguración», al municipi de Manises (Moreno Royo 1969). A partir de «Dedicatòria» de *Fulles seques: aplech de versos valencians* —a partir d'ara *Fulles seques*— (1900) a la seua germana menuda, Teresa Bodria i Roig, arribem a la conclusió que els progenitors s'uniren en matrimoni abans de 1840, «a tu, darrer cimbal d'aquell arbre que fa més de sisanta anys arrelà» (1900: I). Josep i Teresa, però, no foren l'única prole del matrimoni. En total, la parella tingué set fills, malgrat que, l'any 1900, solament vivien els dos esmentats suara: «Ja no queden més que dos branques de aquelles set que donà l'arbre» (1900: II).

El poeta cursà estudis primaris a l'escola d'en Macari Asensi, juntament amb un dels personatges clau de la Renaixença a València, Constantí Llombart. Una vegada finalitzada aquesta etapa, continuà la formació a les Escoles Pies<sup>1</sup> d'aquesta ciutat. La vinculació de Bodria a aquesta institució és un dels arguments que fa servir el poeta Valero i Ronda a «La sempreviva» —publicada a *Almanaque «Las Provincias» para 1897*— per tal d'enaltir la figura de Bodria. En reproduïm un fragment (1896: 271):

En l'hort de la Escola Pia  
hi a sempre una planta en flor.

---

1 Segons Rafael Roca (2023: 14-15), les Escoles Pies de València va ser el «centre educatiu que es convertí en la porta d'entrada del romanticisme europeu a la Ciutat del Túria» i el lloc on reberen formació, sota «el mestratge d'intel·lectuals com ara Vicent Boix i Ricarte, Antoni Aparisi i Guijarro i Pasqual Pérez i Rodríguez», «nombrosos membres de la primera generació de la Renaixença» i, per tant, alguns dels poetes més reeixits del moviment a València, com ara Llorente, Querol i Ferrer i Bigné.

N'he trovat una a mitg dia,  
y la duch al bon Bodria  
ab un sospir de mon cor.

Trovador de nostres hortes,  
tu esta planta has vist molt bé:  
té unes fulles tan refortes,  
que jamay se'n porta mortes  
del vent el impur alé.

Posteriorment, l'acomiadament del seu pare com a conserge i l'escassa feina com a tallista condicionaren el futur de l'autor, ja que l'economia familiar no li permeté «seguir carrera nenguna» (1879: 644). A causa de l'«extremada afició a les belles arts», els pares decidiren que exercira d'aprenent de pintor d'escultura i daurador al taller de Josep Grollo. La formació de Bodria continuà durant sis anys a l'Escola de Belles Arts al Cap i Casal, en què va rebre instrucció de Rafel Montesinos, Miquel Pou i Vicent Castelló, entre d'altres. Els resultats obtinguts durant aquest període de formació són qualificats de «sobresalient». Fins i tot, la Societat Amics del País el guardonà amb una medalla i un diploma per uns dibuixos a tinta xinesa i acolorits «a l'exposició celebrada per dita corporació l'any 1860».

A principis de la dècada dels seixanta, concretament l'any 1863, Bodria encetà la seua trajectòria professional com a daurador i pintor d'encarnat, de manera autònoma, «en los magnífichs salons y demás dependències de la casa propietat del senyor en Joseph Gascó (situada en lo carrer de Quart)» (1879: 645). Durant aquest decenni, també redactà la primera composició poètica, en castellà, «Un recuerdo a Setabis» —datada en 1865—. La formació artística es va complementar amb la instrucció musical, en particular, amb «llisons de cant y piano ab lo profesor en Pau Anaya». L'any 1866 va contraure matrimoni amb Carlota Labaila i Peris, germana de Rosenda i de Joana Labaila i Peris, esposa de Francesc Palanca i Roca.

Els infortunis, però, es feren presents amb promptitud a la vida del poeta. De fet, l'enyorança esdevé el motiu de creació literària de la seua primera

composició en català, «Perles del cor» —publicada al número corresponent al 20 de desembre de 1872 a *La Ilustración Popular Económica*—. En el poema, l'autor es mostra abatut per l'absència de la seua mare, que va morir aquest mateix any, segons certifica el mateix Bodria al poema «Recort de ma mare» —datat el 18 de setembre de 1906—: «Trenta-quatre anys, mare meua,/ que baixares a la fossa». Gràcies al caràcter autobiogràfic de «Perles del cor», es fa palés que, a més de la figura materna, Bodria ja havia perdut alguns germans i, sobretot, el seu únic descendent:

Allí hauràs vist, ma mare,  
als teus infants,  
al costat de la Verche,  
rient, cantant;  
també·l meu nen  
unit a la seua àvia  
tindrà plaer.

La pèrdua de l'albat provocà l'aflicció del matrimoni, especialment, en la muller del poeta, tal com s'evidencia a la tornada de «Recort d'un àngel» —publicada a l'*Almanaque «El Correo de Valencia» para 1888*— peça dedicada a la mateixa Carlota Labaila:

Aymada mia, d'aquesta història  
bé prou que u saben nostres dolors;  
vostra anyorança, quantes espines  
té a l'esmentar-ne tan greu record!

Perpinyà i Puig (2015: 8) sentència que «els primers escrits coneguts de Josep Bodria van ser en llengua castellana, però, tanmateix, en començar a escriure en valencià, ja no tornà a usar aquella altra». Aquesta informació no és exacta, ja que són distintes les composicions que Bodria redactà en castellà amb datació posterior a l'any 1872. A tall d'exemple, podem citar la composició «Siempre viva» —datada en març de 1873—, i el poema «Mi patria» —datada

a València l'any 1895—, publicada a l'antologia *Álbum de poesías de escritores valencianos* del mateix any.

Durant aquests anys, es porten a terme les tertúlies que s'organitzaven a les dependències de Bodria situades al barri del Carme, «allà, en sa antiga casa y obrador, en lo carrer del Pou y a les espatles de l'històrich palau de mosén Sorell» (Cebrian i Mezquita 1906: XII). Els assistents a aquestes reunions eren «Carmelo Navarro (Constantí Llombart), Víctor Iranzo y Simon, Josep Francesc Sanmartín y Aguirre, lo mestre de primeres lletres Maties Llorca, vos-té [Bodria] y yo [Cebrian i Mezquita]». A banda d'aquests, Sanchis Guarner (1985: 55) hi afegeix Antoni Palanca i Hueso, Ricard Cester i Josep Maria Puig i Torralva. És, precisament, en aquests cenacles en què s'impulsà, sota el lideratge de Llombart, la publicació *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí* (1875-1884) i l'espai on s'idearen la creació de la societat Lo Rat Penat i la posterior recuperació dels Jocs Florals (1906: XIII):

D'elles va sortir promptament lo *Calendari* de Lo Rat Penat, mantengut en los primers anys a tota despessa y ab vers sacrificis pecuniaris per aquella petita colla de fadrinets (...) y en elles naixqué aviat lo pensament dels Jochs Florals y de la Societat de Amadors de les Glòries Valencianes, que havia de portar-los a la pràctica.

No obstant això, aquests no foren els únics projectes llombartians que hi fructificaren. Caldria afegir els reculls *Niu d'Abelles* (1876), *Tabal y donsayna* (1878) i *Tipos d'auca* (1878), juntament amb la publicació *Lo Rat-Penat. Periòdich Lliterari Quincenal* (1884-1885). En tots aquests, s'hi constata la col·laboració de Josep Bodria (Estrela 2015: 98-99). De fet, segons es desprén de les paraules que el mateix Llombart li dedica a *Los fills de la morta-viva*, aquest esdevingué el seu primer cooperant en la causa renaixencista (1879: 646):

ab major entusiasme y decidida afició ve cultivant la poesia llemosina, dende lo punt mateix en què comunicàrem ab ell lo pensament de dur a cap la restauració de l'abandonat idioma dels Marchs y dels Corelles, puix acàs lo Sr. Bodria fon lo primer que s'adherí al projecte, y per la

mateix un dels socis que contribuïren en primer lloch a la creació de Lo Rat-Penat, societat d'amadors de les glòries valencianes.

Una de les conclusions que podem formular fins al moment és que Bodria, a pesar de no ser un personatge decisiu per a l'eclosió de la Renaixença, esdevingué un dels col·laboradors més assidus de les distintes empreses llombartianes. En canvi, Llombart sí que resulta una personalitat clau per a Bodria pel que fa a l'ús del català com a llengua de conreu literari. Així ho certifica Bodria mitjançant una anotació al poema «A la Mare de Déu» —publicat a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí corresponent al present any 1876*— (1875: 143):

Impulsat per mon condeixeble d'escola Carmelo Navarro, demprés estimat y distinguit poeta, conegut en lo camp de les lletres per Constantí Llombart (propagador del renaixement llemosiniste en València y fundador de l'actual societat Lo Rat Penat), que venia donant a llum l'esmentat *Calendari* en nostra dolcíssima parla, escriguí la present composició, una de les primeres que vaig fer en valencià.

Les posteriors composicions literàries de Bodria en català veuen la llum a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí corresponent al present any 1875*: «Serenata» —datada en setembre de 1873— i «Una flor!» —datada en octubre de 1873—, una coral i una balada, respectivament, dos dels gèneres pels quals Bodria mostrarà interès al llarg de la seua trajectòria. Les successives poesies de Bodria es publicaran també en aquest mitjà, gràcies al qual l'obra del poeta es donarà a conèixer tant a Catalunya com a les Illes Balears. A banda de la difusió, caldria remarcar el paper motivacional que suposaria no solament per a Bodria, sinó per als poetes de la seua generació, disposar d'un mitjà en què es veurien publicades «llurs primeres temptatives» (Estrela 2013: 23). Bodria, però, col·laborà en els deu exemplars que constitueixen *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí* no solament amb poemes, ja que a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí corresponent al present any 1881* documentem el text, en prosa, «Breus apunts sobre la època fundadament en què se creà València», en què justifica l'origen de la Ciutat del Túria a partir d'una colònia grega trenta-sis anys abans de Crist.

Com a poeta, participarà, sobretot, a les vetllades que organitzarà la societat Lo Rat Penat. Abans de la seua fundació, però, documentem la intervenció del lletraferit en distintes vetllades com ara la celebrada a l'Ateneu de València l'1 de febrer de 1877, en la qual recitaren poesies distints poetes com Bodria, Rodríguez Guzman, Llombart, Vives Liern i Llorente, entre d'altres (*La Academia: Revista de Cultura Hispano Portuguesa* 4/III/1877). Bodria prengué part, almenys, en una altra vetllada literària durant aquest any. Concretament a la celebrada el diumenge 16 de desembre a Barcelona arran de la inauguració de la societat Jocs Florals de Catalunya, en què participaria possiblement gràcies a la intercessió de Llombart, que «ja era considerat aleshores un escriptor destacat entre els renaixencistes catalans» (Estrela 2015: 90). Al número corresponent al 30 de desembre de 1877 de *Valencia Ilustrada*, llegim que (*Valencia Ilustrada* 30/XII/1877):

El domingo 16 de los corrientes, celebrese en el teatro del Circo de Barcelona, la solemne sesión inaugural de la nueva sociedad que con el título que sirve de epígrafe a estas líneas, acaba de establecerse en la capital del Principado. En ella fueron leídos excelentes trabajos de los señores Don Jacinto Verdaguer, Don Cayetano Vidal y Valenciano, Don Constantino Llombart, Don Teodoro Baró, Don José Bodría y otros socios, que merecieron ser muy aplaudidos de los concurrentes.

Aquesta esdevé, per tant, la primera ocasió en què documentem la presència de Bodria a l'altra banda del Sénia. Nogensmenys, la participació de lletraferits valencians en les activitats culturals desenvolupades al Principat era constant, ja que, segons explica Rafael Roca (2011: 24), «durant la dècada dels anys seixanta del segle XIX, els jòvens poetes valencians», entre els quals inclou Teodor Llorente, Querol i Labaila, entre d'altres, «dirigiren la seua atenció i activitat literària cap a les capitals catalanes [...] on —tot siga dit— varen ser rebuts amb els braços oberts». Aquestes pràctiques es mantindran, per tant, al llarg del XIX, a les quals s'hi sumaran els poetes més jòvens com ara el mateix Bodria i Llombart.



L'any 1878 veié la llum l'antologia *Flors d'enguany: aplech de poesias escullidas dels principals autors llemosins* de Rodríguez i Masdeu. El compilador agrupa poesies de trenta-tres poetes de distinta procedència i prestigi. Així, compila tant peces de lletraferits proclamats mestres en gai saber com Víctor Balaguer, Adolf Blanc, Pelagi Briz, Geroni Roselló i Frederic Soler, com de poetes que encara no havien assolit aquest reconeixement com Joaquim Maria Bartrina, Milà i Fontanals i Jacint Verdaguer, entre d'altres. Entre els valencians recopilats, trobem Lluís Cebrian i Mezquita, Ricard Cester, Víctor Iranzo, Jacint Labaila, Constantí Llombart, Josep d'Orga i Josep Bodria, els quals ja havien publicat anteriorment a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí* i, per tant, eren coneguts per una part dels lectors tant de Catalunya com de les Illes Balears. El poema recopilat de Bodria és «La nina del castell» —dedicada «a mon ver amich lo constant restaurador de nostra antiga parla, lo poeta en Constantí Llombart».

Durant aquest any, concretament la nit del 31 de juliol, es portà a terme la fundació de la societat Lo Rat Penat, institució en què Bodria s'implica des d'un primer moment formant part de la Junta Directiva com a vocal. Durant l'acte d'inauguració es llegiren «discursos dels senyors Llombart y Pizcueta» («Novas», *La Renaixensa*, 15/VIII/1878), a banda de la recitació de composicions de distints lletraferits. Bodria participa amb la peça, elaborada expressament per a l'acte, intitulada «La cançó del Rat Penat» —dedicada «al molt digne president de Lo Rat Penat, Societat d'amadors de les glòries de València y son antich realment, lo senyor en Fèlix Pizcueta». Un dels objectius de la societat i, el més important, segons es desprén al pròleg de *Llibre d'or dels Jochs Florals* (1895: 9-10), «fon lo restabliment dels antichs Jochs Florals, ja renovats gloriosament en Barcelona», els quals se celebraren tot just un any després, l'any 1879, durant «lo primer aniversari de la societat, en la mateixa fira de juliol.» Llorente es proclamà el gran triomfador de la nit amb la consecució de la Flor Natural amb «La reyna de la festa» i, com correspon a qui obté el màxim guardó, designà la seua filla, Maria Llorente i Falcó, reina de la festa. A banda del patriarca de la Renaixença, uns altres poetes llorejats van ser (1895: 11)

los fills més amants de la *Morta-viva* (així anomenaven a la lliteratura renovada), los mestres juntament ab los deixebles; los inspirats poetes com Cristòfol Pascual y Genís, Rafel Ferrer y Bigné, Víctor Iranzo, Jacinto Labaila, Constantí Llobart, Joseph Bodria, Rafel Torromé y Ricart Cester.

Bodria, amb el poema escrit expressament per a ser enviat al concurs «A Joseph Ribera», aconseguí un accésit al premi proposat per Joan Peiró, el qual s'oferí «a hacer el retrato de quien mejor cante a Ribera» («Juegos Florales», *La Unión Católica*, 27/VI/1879), premi que guanyaria finalment Rafel Torromé.

### 3. La vida de Josep Bodria i Roig entre 1880 i 1890

A part de les activitats artístiques i literàries, Bodria enceta una nova ocupació a la seua vida: corresponsal del País Valencià a *Lo Gay Saber*. Segons Marcet (1992: 300), Bodria col·laborà en aquest mitjà des de 1880 fins a 1882. D'acord amb l'estudiós, les correspondències del valencià «tenen un interès considerable per la informació que proporcionen». El lletraferit aporta un conjunt de dades al voltant de les sessions literàries organitzades per Lo Rat Penat, les estrenes de les obres de dramaturgs valencians, els Jocs Florals celebrats al Cap i Casal, les excursions realitzades pel Centre Excursionista de Lo Rat Penat i el traspàs d'alguns membres.

Bodria participà en distintes excursions organitzades pel Centre Excursionista de Lo Rat Penat, la fundació del qual es produí en febrer de 1880 gràcies a Llorente, «l'impulsor i constant admirador de les excursions que s'hi realitzarien» (Roca 2005: 70). El poeta dona notícia del viatge a Almenara en la «Correspondència» —datada el 20 d'abril de 1880— que signa en el número corresponent a l'1 de maig de *Lo Gay Saber* («Correspondència», *Lo Gay Saber*, 1/V/1880):

les excursions científiques-lliteràries, se porten avant també amb molt entusiasme. Lo passat diumenje dia 11, y precedits per nostre incansable president senyor Llorente, surtiren vers a Almenara en lo primer tren, los senyors Pizqueta, Ferrer, Tramoyeres, Oltra, Sorni, Cester, Doménech, Roig, Gargallo, Cebrian (Júlio), Llorente (Pascual) y Bodria.

Els renaixencistes valencians no solament recorrien el país a les excursions organitzades pels membres del Centre Excursionista de Lo Rat Penat. També decidien emprendre viatges individualment per tal de redescobrir el territori. Sabem per la crònica «Lo Rat Penat. Societat de amadors de les glòries Valencianes» publicada a *Almanaque «Las Provincias» para 1882* (1881: 231) que Bodria visità l'any 1881 el municipi de Catí, «en el que aquel señor sacó copia de algunas inscripciones no conocidas hasta hoy», sobre les quals parlaria, juntament amb la resta del viatge, a la crònica intitolada «Una excursión por el Alto Maestrazgo: Catí», la qual veuria la llum en el número corresponent a l'abril de 1888 d'*El Archivo*, dirigida per Roc Chabàs. Catí no seria l'únic municipi castellonenc visitat per Bodria durant aquest any, ja que també participà en l'excursió organitzada pel Centre Excursionista de Lo Rat Penat a Sogorb. En total, «setze foren los espedicionars, qu'ab lo primer tren surtiren per a la immortal *Saguntum*, y demprés fins a Segorb, en diligència» («Correspondència», *Lo Gay Saber*, 15/XI/1881).

El poeta continuà viatjant pel territori valencià durant l'any 1882. Garcia Fresquet (2000: 32) registra la presència de Bodria a Beniarjó en el mes de febrer «per veure les ruïnes que recordaven el gran literat [Ausiàs March], i posteriorment en parlà en una conferència pronunciada en la seu de Lo Rat Penat», la qual se celebrà la nit del 24 de febrer («Crònica local y general», *El Constitucional* 24/II/1882). A pesar que desconeixem la data exacta en què Bodria visità Beniarjó, aquesta degué produir-se abans del 5 de febrer perquè, en el número corresponent d'aquell dia a *El Litoral*, llegim que les andes que s'utilitzaran en la processó en les festes de Potries («Noticias», *El Litoral*, 5/II/1882)

para la imagen de la Purísima Concepción se han construido en Valencia, cuya parte de dorado y pintura, ha estado confiada a nuestro particular amigo Don José Bodria, a quien hemos tenido el gusto de tener unos días entre nosotros. Dicho señor, amante siempre de las glorias valencianas, nos ha leído algunos apreciables apuntes que, a su paso por Beniarjó, ha tomado de las solitarias ruinas de la antigua casa solariega que en el mencionado lugar tuvo el célebre poeta valenciano mosén Ausias March.

D'entre els distints viatges realitzats, un dels que més va deure incidir en la vida de Bodria i que, fins i tot, condicionà algunes de les seues composicions és el que va realitzar durant el mes de setembre a Tavernes de la Valldigna. El poeta es traslladà al municipi de la Safor per tal de portar a terme la restauració de l'altar de l'església («Noticias», *El Litoral*, 17/IX/1882):

Nos dicen de la cercana población de Tabernes de Valldigna [...] Entre las varias mejoras que se están efectuando en la iglesia parroquial de dicha villa, debidas al recelo de su actual cura Don José Flors, es la restauración del altar donde hace poco tiempo se colocó una bonita imagen de Santa Teresa de Jesús, para cuyo próximo centenario que ha de celebrar, debe estar terminada. Dichos trabajos están a cargo de nuestro querido y particular amigo, el inteligente pintor y dorador valenciano Don José Bodria.

Durant l'estança a Tavernes de la Valldigna, Bodria va conèixer la llegenda al voltant del castell de l'Alfàndec, situat a Benifairó de la Valldigna, anomenat popularment com el «castell de la Reina Mora», segons la qual una reina mora que vivia al castell es llançà al precipici quan va observar que les tropes del rei Jaume I s'hi aproximaven. El lletraferit es basà en aquesta narració folk-lòrica per tal de redactar el poema «Lo castell de la reyna mora» —publicat per primera vegada a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí corresponent al present any 1883*—. Bodria, però, no acudí sol al viatge, ja que l'acompanyaren els seus ajudants de restauració i la seua esposa, Carlota Labaila. El matrimoni dedicí prendre una jove de Tavernes de la Valldigna anomenada Gertrudis com a fadrina, a la qual Bodria dedicarà el poema intitulat «A la meua fadrina G.P.G» —datat

en setembre de 1908—. Segons es desprén de la composició, la relació entre el matrimoni, sobretot amb Carlota Labaila, i la jove fadrina va més enllà de la fixada tradicionalment entre l'ama i la corresponent criada, segurament, a causa de la manca de descendència del matrimoni. L'esposa del lletraferit es preocupà per la formació de la jove, motiu pel qual s'encarregà de la seua instrucció mitjançant la transmissió d'oracions, l'aprenentatge d'afers tèxtils primaris i, fins i tot, de les primeres lletres. Finalment, Carlota Labaila llegà totes les seues pertinences a Gertrudis. Per aquest motiu, Bodria recorda a Gertrudis que

L'ama (que-n lo cel estiga!)  
era tot lo nostre encant:  
per a tu fon una mare;  
a ella li deus lo que saps.

L'any 1883 resultà clau en la consagració de Bodria com a poeta, ja que va obtenir el segon accésit a la Flor Natural als Jocs Florals de València amb el poema liriconarratiu «Tres balades». La composició de Bodria es publicà durant aquest mateix any a manera de fulletó i a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí corresponent al present any 1884* sota el títol «Flors de l'horta». El reconeixement per part dels companys de ploma ja s'evidencia aquell mateix any, ja que Barber i Bas dedica la balada «Amor platònich» —publicada a *Lo Rat-Penat. Calendari Llemosí corresponent al present any 1884*— al poeta llorejat. La premsa també es fa ressò del premi obtingut i, sobretot, de la qualitat literària de la composició (*El Litoral* 2/XII/1883):

Hemos recibido, elegantemente impreso en un folleto, el trabajo de nuestro particular amigo, el inspirado vate lemosín Don José Bodria, titulado *Flors de l'horta* el cual obtuvo el segundo accésit a la flor natural en el certamen de Lo Rat Penat celebrado en julio último. Quisiéramos disponer de más espacio en nuestro semanario, para ocuparnos detenidamente de las baladas del señor Bodria, verdadero poeta de corazón, que a la galanura de sus conceptos y castizo lenguaje, ha sabido darle una forma delicada: en una palabra, sin temor de incurrir en modestia, hubiera po-

dido titular *Idilio* nuestro amigo al folleto que nos ocupa, por el que le felicitamos sinceramente y te agradecemos tan fina atención.

#### 4. La vida de Josep Bodria i Roig entre 1890 i 1900

Des dels seus inicis com a lletraferit, Bodria sempre demostrà una certa predilecció per les corals. Recordem que, durant la dècada dels anys seixanta, rebé instrucció de cant. A més, la segona composició redactada en català que hem documentat és «Serenata», la primera versió de la qual fou musicada per a cant i piano per Josep Ripoll. L'interés per les corals també s'evidencia a l'anotació que l'autor fa de les societats corals a «La festa del poble», en la qual incorpora dades interessants sobre l'existència de societats corals al Cap i Casal abans de l'arribada dels cors d'en Clavé l'any 1893 (1900: 169):

Per juny de 1893 arribaren a València los ja celebrats chors de Barcelona anomenats de Clavé, y remogueren assí la esmortida afició als cants orfeònichs, que per enllà los anys de 1860 y sucesius havia escomençat a despertar-se.

De fet, tal com assenyala Carbonell (2003: 493), «en Valencia, se fundaría el Orfeón Valenciano siguiendo el modelo del Barcelonés en 1862, y el mismo año en Vinaròs, la Sociedad Coral El Maestrazgo», encara que solament «hasta la segunda mitad de los años 1860 en que desaparecieron.» Bodria continua el repàs històric explicant que algunes purnes quedaren d'aquells jorns que revivà l'orfeó valencià més avant [...] fins la venguda dels chors catalans que encengueren de nou els apagats tions que quedaven entre les cendres de les passades fogueres.

La revifalla a la qual fa referència Bodria estaria protagonitzada per l'impuls aportat per les diferents institucions culturals del Cap i Casal, entre les quals Fagoaga (2015) en destaca tres: el Círculo Valenciano, Lo Rat Penat i l'Ateneu Mercantil. Pel que fa a Lo Rat Penat, concretament des de la secció

de música, s'organitzaren, entre d'altres, vetllades musicals, premis de composició i concerts, en els quals actuaren «otras agrupaciones de la ciudad cuya actividad es poco conocida hasta el momento, como el Coro de la Escuela de Artesano, el Orfeón infantil y el de la Cámara obrera.»

Com explica Bodria a la citació anterior, el punt àlgid de les corals aplega amb la visita dels cors d'en Clavé a la ciutat de València el 24 de juny de 1893. El número corresponent al referit dia de *Las Provincias* tenia per primera plana una gran làmina d'Anselm Clavé, acompanyada per una densa crònica biogràfica, signada per Juan B. Enseñat, i la transcripció de la pastorel·la «Las flors de maig!». A la pàgina posterior, es dediquen distints paràgrafs a anunciar l'arribada de «las Sociedades Corales de Barcelona y otros puntos de Cataluña» («Clavé y las sociedades corales de España», *Las Provincias* 24/VI/1893) i, per descomptat, la justificació de l'activitat: «la excursión tiene, pues, un carácter exclusivamente artístico», incidint que «su viaje a Valencia no tiene relación alguna con hechos ocurridos de reciente en Cataluña», a més de remarcar l'espanyolitat de l'event: «El primer número del programa de mañana será el himno titulado *Glòria d'Espanya*, letra y música de Clavé». Al número corresponent al 26 de juny, es dona notícia que a l'acte, celebrat a la plaça de bous, acudiren «mas de 22000 personas» pertanyents «a todas las clases sociales» («Gran festival», *Las Provincias* 26/VI/1893). El redactor de la crònica es mostra sincer a l'hora de valorar l'acte quan afirma que «difícilmente volverá el circo a verse como estaba ayer tarde». La repercussió de l'acte motivà la redacció de distintes poesies circumstancials com «Als chors de Clavé» —inclosa a *Lliris y carts: poesies valencianes* (1899)— de Josep Maria Puig i Torralva i «Als choristes d'en Clavé» del mateix Bodria, la qual comença:

Vingau, fills de Catalunya;  
vingau jolius a cantar,  
a la nostra hermosa terra  
dels Jaumes, Ferrers y Marchs.  
Nostra antiga y dolça parla  
unirem a vostres cants,

que són belles remembrances  
de nostra casa payral.

Aquell esdeveniment marcà un abans i un després en l'activitat coral no solament al Cap i Casal, sinó arreu de tot el País Valencià, ja que (Bodria 1900: 170):

Los orfeons o chors valencians que flamejaren dende aquells jorns, foren en València: el Micalet, la Vega, lo Túria, el del Patronato, el de la Cambrera Obrera y el de la Asociación de Obreros en General. El republicà de Villanova del Grau; el de la Unió, de Tabernes de Valldigna; el de Carcaixent, Sagunt y altres que no recorde.

A més de la visita dels cors catalans, també caldria destacar el paper desenvolupat per determinades figures a nivell individual com Francesc Fayos, el qual (Micó 2011: 151)

realizó desde 1894 numerosas visitas a pueblos de la provincia de Valencia para proclamar los beneficios del canto coral y constituir comisiones encargadas de organizar sociedades corales locales.

Per tal d'establir un lligam de germanor entre totes les agrupacions corals emergents, l'any 1895 es fundà l'Associació Coral Valenciana, el principal artífex de la qual esdevingué el mateix Fayos (Micó 2011: 150). Aquest confià a Bodria i Salvador Giner la composició de la peça dedicada exclusivament per a la sessió inaugural de l'associació. La composició intitolada «Himne»<sup>2</sup>, enllestida en abril de 1895, descriu, precisament, la germanor entre les diferents corals així com alguns dels temes, els predominants de la Renaixença, de les composicions que cantaran:

Com a fills predilectes del Túria,

---

2 També anomenada «Himne a València».



huy venim tots plegats a cantar  
de la hermosa regió valenciana  
la unió eterna de amor y de pau.

Cantem, puix, los grans fets de sa història,  
puix ne té que brillegen a doll;  
cantem tots de sos camps y ses viles,  
les costums y llegendes de amor!

Moltes d'aquestes agrupacions, però, tindrien una efímera vida, ja que cap a 1900, tal com afegeix Bodria:

Pochs queden d'aquella flamada. En lo present, El Micalet y La Vega donen de quant en quant alguna llampegada de vida; per ço he començat a calificar de fogueres esta clase de associacions corals. Trons y llamps com en les plujes d'estiu, y res més; propi del caràcter dels fills d'aquesta terra levantisca.

El poeta agrupa les composicions redactades en català expressament per a ser musicades<sup>3</sup> anteriors al 1900 dins d'«Orfeòniques». Queden fora d'aquesta secció, per tant, els poemes elaborats sense aquesta intencionalitat, però que, posteriorment, van ser musicats com «La cansó de la filanera» o «Balada», així com les corals amb data posterior a 1900 com «Himne de les Escoles d'Artesans» i «La entrà de la murta». Entre les composicions incloses a «Orfeòniques», caldria destacar «La valenciana» que, segons Bodria, va ser «un dels chors que per primera vegada se cantaren en llengua del país», juntament amb «Cansó dels excursionistes del Rat Penat» de Llorente (Roca 2013: 312).

El poeta formà part de la societat coral el Micalet, una agrupació a la qual dedica el poema «Als orfeonistes de el Micalet» i la coral «La festa del poble». La institució coral esdevingué clau per tal d'interpretar les lletres de

---

3 Parlem d'expressament musicades perquè contenen indicacions d'interpretació tant per als cantants com per als instruments musicals.

Bodria i, així, donar a conèixer les seues composicions. Posem per cas la vetllada celebrada el 12 de juny de 1898 en honor dels germans Rabasa, Antoni i Salvador, compositors de l'himne «A la guerra», en què, a banda de la interpretació de la peça festejada, l'orfeó executà «La matinada de maig», amb lletra del poeta i musicada per Giner («Sociedad El “Micalet”», *Las Provincias*, 13/VI/1898). Bodria desenvolupà alguns càrrecs de rellevància dins la societat com ara el de mantenidor de la vetllada d'entrega anual de premis als alumnes de solfeig, cant i piano duta a terme el 16 de febrer de 1908. El poeta presidí aquella celebració i, després de les distintes actuacions dels alumnes, pronuncià un celebrat i aplaudit «discurso en valenciano» («Círculos y sociedades», *El Pueblo*, 24/II/1908).

La majoria de les corals van ser posades en música pel compositor Salvador Giner, a qui dedicà «Ecos del Túria» —datada en maig de 1898—. Ambdós formaren un tàndem lletrista-compositor gràcies al qual es complementaren, a més de la darrera esmentada, les composicions<sup>4</sup> «La festa del poble», «La trilla» —datada en 1896—, «Matinada de maig» —data en juliol de 1896—, «Himne», «Himne de les Escoles d'Artesans» i «La entrà de la murta». Bodria rebé un determinat protagonisme durant la vetllada celebrada en honor del mestre Giner el 25 de maig de 1902, ja que, durant l'acte, el músic romangué acompanyat pel poeta, segons es desprén de la crònica periodística: «teniendo a su lado [al de Giner] al entusiasta valencianista Don José Bodria» («Círculos y sociedades», *Las Provincias*, 26/V/1902). De fet, Bodria era l'autor «de la letra de los varios coros que se cantaron, entre los cuales recordamos los titulados “Himno a Valencia”, “La trilla”, y el que se canto por vez primera “Ecos del Turia”».

Salvador Giner, però, no fou l'únic compositor que musicà les lletres de Bodria. Algunes de les figures que el lletraferit esmenta a «Als orfeonistes de el Micalet», també col·laboraren amb ell:

---

4 També «Barcarola» de 1894, però aquesta en castellà.

Breton, Amorós, Penella  
y Morató·l jovencel,  
l'han enrequit ab garlandes  
de nostre prehuat verger!

Breton musicà el poema «Balada», Amorós la composició inclosa a «Orfeòniques» intitulada «Serenata» —datada en 1896— i el poema «La cansó de la filanera», mentre que de Morató és la música que acompanya «La valenciana». A banda d'aquests, uns altres compositors que treballaren juntament amb Bodria van ser Josep Espí, amb «La verema» —datada en 1898—; Robert Segura, amb «Amor» —datada en 1896—; i la catalana Beatriu Brugarola amb «Albada».

Segons Garcia Fresquet (2000: 37), Bodria

com des de la seua joventut pertanyia a grups corals, establia lligams de germanor en aquells llocs que tenien orfeó, com ara Tavernes de la Vallidigna, on la darrera dècada del segle s'havia fundat l'anomenat «La Unión». Bodria els dedicà una «Cançó», que combinava el paisatgisme amb l'historicisme, tots dos aspectes ben propis de la literatura en català de l'època.

A més de l'orfeó de Tavernes de la Vallidigna, Bodria fixà lligams amb uns altres grups corals com ara el de Carcaixent, al qual dedica la composició intitulada «Al novell orfeó de Carcaixent titulat “el Xúquer”». També mantingué bones relacions amb l'orfeó la Vega, com s'evidencia a partir de la participació del lletraferit en l'anomenat *Baile de la Camelia* el 24 de febrer de 1910 mitjançant la lectura de distintes composicions («*Círculos y sociedades*», *El Pueblo*, 2/III/1910).

El 30 de març de 1893 va morir Constantí Llobart, condeixeble de Bodria, el qual hagué d'abandonar el sepeli del seu company d'escola amb motiu del «caràcter irreligiós i polític» amb què Blasco Ibáñez i els republicans tenyiren l'acte (Roca 2007: 113-121). A més, des de les pàgines del diari blasquista, *La Bandera Federal*, s'abocaren obscenitats amb què descriviren les mostres de

dolor que Bodria manifestà aquell dia («Constantino Llombart», *La Bandera Federal*, 12/IV/1893):

Indudablemente, su arranque ante la tumba de un amigo le proporcionará el afecto de los curas, y tal vez a estas horas hayan aumentado en su taller los pedidos de santitos que le producirán el embolso de algunas pesetas.

L'edició dels Jocs Florals de 1893 resultà exitosa per a Bodria a causa dels dos guardons rebuts: el segon accèssit a la Flor Natural amb «Pomell de Semprevides» —una de les obres més reeixides de l'autor— i el premi extraordinari dotat per Josefina Frígola amb «En un palmito».

Bodria actuà com a secretari del consistori de mantenidors dels Jocs Florals de València de 1894. Com correspon a qui exerceix el càrrec, fou l'encarregat d'anunciar els treballs guardonats d'aquella edició. La Flor Natural fou per a Ramon Andrés Cabrelles; mentre que Palanca i Hueso fou obsequiat amb un premi extraordinari amb la composició intitolada «Amor filiar». Palanca i Hueso era un assidu a les tertúlies que s'organitzaven a les dependències de Bodria al barri del Carme i, per tant, ambdós es coneixien d'anys enrere, la qual cosa justifica la redacció del poema «Dues aus», dirigida al poeta llorejat i, sobretot, l'anotació adjunta a la composició, en què s'adreça a Palanca i Hueso com: «mon estimadíssim amic de la jovesa Palanca y Hueso». El guardó rebut per part de Palanca i Hueso, juntament amb la mort un any abans de Constantí Llombart, líder del grup d'assistents a les tertúlies adés esmentades, esdevenen claus a l'hora d'interpretar la primera estrofa de «Dues aus»:

D'aquell hermós rossinyol  
que morí, una cadarnera  
ha deprés lo cant y el vol;  
y canta se sol a sol  
joliva, dolsa y llaugera.

L'any 1895 veié la llum el primer poemari de Bodria intitulat *Roselles: poesies valencianes* —a partir d'ara *Roselles*—. A diferència de les notes de premsa («Tomo de poesias», *Diari català*, 13/XII/1879) que anunciaven la seua publicació cap a les darreries de 1879 segons les quals Llorente esdevindria el prologuista del recull, el proemi fou finalment redactat per Jeroni Forteza, mentre que Llorente va esdevenir la figura a qui Bodria dedicà el poemari mitjançant el poema «Endressa». Aquest canvi de protagonisme que experimentà Llorente al recull està condicionat, si més no, per la concepció que Bodria assumeix de Llorente com a mestre, la qual es posa de manifest en distintes ocasions. La primera referència al mestratge exercit pel patriarca de la Renaixença valenciana és la que notem al pròleg de *Roselles*, en què Forteza reconeix Llorente com a mestre de l'autor del poemari (1895: XIV): «a son benivolgut y respectable mestre en Teodoro Llorente». La més evident de totes és «Endressa», això sí, des d'un doble vessant. En primer lloc pel contingut, dirigint-se a Llorente amb versos com «al mestre que hui tant val» i la petició realitzada per tal que revise el poemari: «vostè l'ha de repasar». L'altra, és la substitució del poema «Profesió de fe», carta de presentació com a poeta romàntic i renaixencista en alexandrins amb què Bodria tenia pensat encetar *Roselles*, per «Endressa», quartetes d'heptasil·labs escrits expressament per tal de dedicar el poemari a Llorente. Un gest que representa una vera mostra d'agraïment i admiració cap a Llorente, si tenim en compte que, deu anys abans, el mateix Llorente dedicà, igualment, el seu primer poemari, *Llibret de versos* (1885), a qui considerava el seu mestre, Marià Aguiló (Roca 2007).

Llorente, com a mostra de gratitud, redactà «Al poeta Bodria», la qual fou publicada en el número de *Las Provincias* corresponent al 20 de gener de 1896. D'acord amb Roca (2013: 414), Bodria agrai tant el gest

que aquell mateix dia redactà un nou i breu poema de resposta en què, novament, reconeixia Llorente com a mestre i model. I l'envià ràpidament a la redacció de *Las Provincias* perquè fóra publicat l'endemà, dia 21, en la mateixa secció. Porta per títol «A l'Excel·lentíssim Sr. D. Teodor Llorente, donant-li les gràcies per sa contestació de ahir.»

Tant «Al poeta Bodria» com «A l'Excel·lentíssim Sr. D. Teodor Llorente, donant-li les gràcies per sa contestació de ahir» foren compilades pel lletraferit a *Fulles seques* (1900).

Una vegada imprès *Roselles*, Bodria envià una carta —datada l'11 d'octubre de 1895— juntament amb un exemplar de l'obra a Verdaguer (Casacuberta & Torrent i Fàbregas 1986: 143-144). A pesar que no es conserven les epístoles que el de Folgueroles adreçà a Bodria, sabem per una altra carta tramesa pel darrer —datada a València el 19 de novembre de 1895— que la valoració de *Roselles* feta per mossèn Verdaguer commogué el poeta valencià (Casacuberta & Torrent i Fàbregas 1986: 167-168):

Ab llàgrimes en los ulls he llegit sa estimada lletra de l'11 del corrent, que m'a omplit y satisfacció lo seu contengut [...]. Lo meu petit treball no se mereix per cert tanta bonesa del primer poeta espanyol contemporà [...].

Casacuberta i Torrent i Fàbregas (1986: 168) apunten que, tal vegada, el petit treball al qual fa referència Bodria es tracta de la composició «A mossèn Jacinto Verdaguer, ab motiu de la publicació de son llibre *Flors del Calvari*». Tanmateix, sembla més probable que, amb «lo meu petit treball», el poeta es referia a *Roselles*, ja que, com bé indica el títol de la composició de Bodria, el poema va ser redactat per tal de felicitar Verdaguer per la publicació de *Flors del Calvari*, obra que no veuria la llum fins el mes de desembre de 1895 (Verdaguer 2015).

A banda de la valoració emesa per Verdaguer al voltant del poemari *Roselles*, l'epístola esdevé testimoni de l'estima que Bodria professava envers el de Folgueroles (Roca 2008). El poeta valencià mostra preocupació per l'estat anímic de Verdaguer, després que el 23 de juliol de 1895, el bisbe de Vic, Josep Morgades, suspenguera Verdaguer a *divinis*, és a dir, amb la pèrdua de la dignitat eclesiàstica com a conseqüència de les acusacions derivades de l'anomenat

cas Verdaguer<sup>5</sup> (Dasca 2008: 21-62). Bodria confessa (Casacuberta & Torrent i Fàbregas 1986: 167-168):

He procurat dia per dia enterar-me de totes quantes aflixions li pasan; y tant és així que fins tinch en mon poder lo folleto *En defensa pròpia* que han donat a llum los bons amichs que té vosté en eixa ciutat [...]. El Senyor li done fortaleza y resignació cristiana [...]. Qui poguera, com el amich Fayos, passar una llarga estona al seu costat per a endolcir-li les hores!

El dissabte 23 de novembre se celebrà «un banquet en la fonda de París» (*Las Provincias* 24/XI/1895) per tal de commemorar la publicació de *Roselles: poesies valencianes* de Bodria, *Jagants y nanos (falòries en prosa y vers)* de Sanmartín i Aguirre i *Ramellet de versos* de Leopold Trènor. A l'acte, hi acudiren vint-i-tres comensals, «todos ellos entusiastas valencianistas», malgrat que no assistiren «algunos individuos de la junta directiva de *Lo Rat Penat*». Després dels corresponents brindis, «el señor Bodria leyó una poesía muy inspirada que le había dedicado el eminente vate catalán mosén Jacinto Verdaguer», la qual, per desgràcia, no hem pogut localitzar. Tot seguit, els assistents acordaren trametre una missiva—datada a València el mateix dia del banquet— per tal de felicitar Verdaguer per l'abraonada defensa que realitzava dels seus detractors (Casacuberta & Torrent i Fàbregas 1986: 169):

Nostre benivolgut comfrare: junts en fraternal los sotascrits valencianistes, habem llegit la lletra per vos tramesa a En Bodria. Als aplausos s'ha seguit l'acort de felicitar-vos per la vostra completa vindicació, com de tot cor ho fem al trameter-li la més entusiasta enhorabona. May deixa Déu que-l just estiga confundit per sempre, y celebrem vore els seus llozers reverdits.

---

5 D'acord amb Maria Dasca (2008: 25-26), l'anomenat *cas Verdaguer* s'inicia el 1893, quan el bisbe de la diòcesi de Vic, Josep Morgades, és «alertat pel marquès de Comillas de les suspicàcies desvetllades per Verdaguer en relació amb la prodigalitat caritativa i els exercicis exorcístics.»

Aquesta, però, no fou la darrera manifestació de suport envers Verdaguier per part de Bodria durant aquell any, ja que al número corresponent al 24 de desembre de *Las Provincias*, veié la llum la primera de les cinc composicions que Bodria dirigí al de Folgueroles, intitulada «A mossén Jacinto Verdaguier, ab motiu de la publicació de son llibre *Flors del Calvari*», amb què Bodria encoiratjava Verdaguier:

Tes belles *Flors del Calvari*  
destilen gotes de fel;  
però davant del sagrari,  
perles són per a el erari  
que Déu te guarda en lo cel.

Cal fixar el dia 2 d'agost de 1899 com a data clau en la vida tant personal com literària del poeta. En la vessant personal, «fon lo dia que morí, demprés de mitjorn», la seua esposa, Carlota Labaila i Peris, després d'una malaltia, d'almenys, cinc mesos. A la «Crónica mortuoria» corresponent al número publicat el 4 d'agost de *Las Provincias*, llegim que, després de la cerimònia duta a terme el dia anterior a l'església del Salvador, el fèretre fou traslladat al cementeri acompanyat per un («Crónica mortuoria», *Las Provincias*, 4/VIII/1899)

numeroso y distinguido acompañamiento, presidido por el canónigo de esta basílica Don Roque Chabás, el diputado a Cortes Don Teodoro Llorente, el diputado provincial Don José Martínez Aloy y el inspirado poeta Don Antonio Palanca.

El mateix dia del sepeli, Bodria iniciava la redacció de «Manollet de semprevives dedicades a la memòria de ma volguda esposa Carlota Labaila y Peris» amb a Sempreviva I. Ho feu a través d'una quarteta d'heptasil·labs, en què l'autor demana a Déu el coratge suficient per tal de superar una nova pèrdua:

De la primera solcida  
caygué mitja paret!



Déu guart a l'edifici  
de un altre solciment!

A penes un mes després, concretament l'1 de setembre, Bodria descriu a Sempreviva IX la sensació que, malgrat el pas del temps, encara conserven els seus llavis després de besar, per última vegada, la seua esposa:

La gelor guarden encara  
d'aquell bes adolorit;  
y en mon cor quedà esculpit  
lo blanch perfil de ta cara.

Bodria entrà en un profund estat d'abatiment que el portarà a abandonar la ciutat de València per tal de recompondre's. Un dels refugis del lletraferit fou les Corts de Sarrià, a casa de la seua germana Teresa. Les Semprevives VII i VIII de «Manollet de semprevives» són datades a finals d'agost a l'emplaçament citat. A més, a la «Dedicatòria» a *Fulles seques*, l'autor certifica la redacció d'alguns dels poemes recollits a les Corts de Sarrià en presència de la seua germana (1900: 12):

Te dedique este llibret, ple de FULLES SEQUES; algunes d'elles me les has vistes tu plegar en lo jardí de la teua bonica y elegant torre de les Corts de Sarrià.

Aquest, però, no fou l'únic espai en què Bodria buscà redreçar el seu estat anímic. El número corresponent al 28 d'octubre de 1899 de l'*Atlàntida*, dona notícia de la visita del crític Lluís Viola i Vergés a la ciutat de València, on («València», l'*Atlàntida*, 28/X/1899):

Com sempre, he sigut rebut ab els brassos ben oberts pels volgudíssims amichs els mestres en gay saber Antoni Palanca y Francesch Badenes, mancant-hi l'amich Don Josep Bodria per estar en un poble proper per a repòndrer sa salut.

Aquest «poble proper» es tracta de Bigastre, municipi del Baix Segura en què fou datada el 30 de setembre d'aquell any Sempre viva XIII de «Manollet de semprevives».

## 5. La vida de Josep Bodria i Roig entre 1900 i 1912

A inicis de 1900, Bodria comença a enllestir el segon poemari, *Fulles seques*, segons es desprén a la nota de premsa publicada al número corresponent al 25 de març de *La Creu del Montseny* («Gazetilles», *La Creu del Montseny*, 25/III/1900): «Nostre bon amich y col·laborador de València, en Joseph Bodria, està preparant un volum de poesies que durà el títol *Fulles seques*». El poemari va ser publicat, finalment, cap a mitjans d'aquell mateix any, segons la ressenya publicada al número corresponent al 12 de juliol de *Joventut* («Llibres rebuts», *Joventut*, 12/VII/1900):

Acompanyàvam, ab mossén Cinto, a n'en Bodria, a visitar la pedra pujador de santa Eulària, a primers d'any, y·ns parlà d'aquest llibre qu'ara acaba d'eixir fresco y de las prempsas; y, en bona fe, l'esperàvam ab devoció, perquè·ns interessa moltíssim el moviment literari valencià, del que n'és el senyor Bodria una rellevant figura. El llibre ha arribat quan encara aspiràvam el perfum de sas *Rosellas*, y·ns disposem a donar-ne compte, anch que sia breument, als llegidors de *Joventut*.

Bodria mostra certa predilecció per les festes populars, ja que aquestes esdevindran no solament motius de creació poètica, sinó també matèria d'investigació. D'entre les poesies conreades envers aquesta temàtica, trobem «Costums populars» —publicada en el número corresponent al 15 de març de 1885 de *Lo Rat-Penat: Periòdic Lliterari Quincenal*—, peça amb què descriu distintes escenes festives. Com a matèria d'estudi, Bodria desenvolupà una llarga investigació relacionada amb les festes que se celebraven anys enrere a la ciutat de València i que, en el temps present de l'autor, es trobaven en decadèn-

cia. Els resultats de l'estudi es donaren a conèixer a la conferència que Bodria impartí la nit del 15 d'abril de 1902, en què, segons la premsa («Lo del Rat Penat. Conferència del senyor Bodria», *Las Provincias* (16/IV/1902), «agotó la materia»). El lletraferit exposà

la minuciosa investigación que, con paciente laboriosidad ha hecho, de las fiestas que hubo antaño en la mayor parte de las calles de esta capital, expresando el santo patrono de cada una de ellas y consignando otros pormenores muy curiosos.

A partir de la informació recollida al voltant de les festivitats de 117 carrers, Bodria formulà algunes conclusions respecte a les devocions dels valencians en un passat present com ara que

San Roque era el santo más favorecido, lo cual no es extraño, por ser abogado contra las pestilencias. Después seguía San Cristóbal, atleta formidable, que en la Edad Media tenía muchos prosélitos.

Sabem per la crònica dedicada a la conferència, que la presència d'assistents a l'acte «era anoche más numerosa que de costumbre», els quals demanaren «al modesto conferenciante que haga público su trabajo, estampándolo en un opúsculo». Una petició que reitera el redactor del text al darrer paràgraf: «por nuestra parte, repetimos también este ruego a nuestro querido amigo». Tot plegat, aquesta demanda esdevindria satisfeta quatre anys després, ja que l'any 1906 veuria la llum l'assaig *Festes de carrer. Recorts de més de cinquant'anys en arrere* —a partir d'ara *Festes de carrer*—, prologat per Lluís Cebrian i Mezquita. Sabem per la premsa, que el llibre es posà a la venda el 30 de maig «al precio de dos pesetas, en la librería de Serred, calle de Zaragoza» («Notas literarias», *Las Provincias*, 30/V/1906).

La portada del número corresponent al 3 de setembre de 1906 de *Las Provincias* s'enceta amb el titular «De re literaria», recull de cinc textos breus signats per Valentino, pseudònim literari de Teodor Llorente (Roca 2007: 51). El segon d'aquests és dedicat a Josep Bodria, el qual representa, segons l'autor,

«el arquetipo del ratpenatista». Bodria és presentat com un lletraferit aficionat, ja que l'activitat a què es dedica professionalment és la pintura i el daurament de figures religioses i retaules. Però, sobretot, el defineix com un fervorós valencianista i un dels màxims activistes de Lo Rat Penat («De re literaria», *Las Provincias*, 3/IX/1906):

No es literato profesional, ni escritor de oficio: es medio burgués y medio artista. Vive de pintar y dorar altares y santos; su taller siempre está lleno de cristos y de vírgenes, de mártires y confesores; en muchas iglesias de estas provincias valencianas le han visto, encaramado en los andamios ornando de oro y plata molduras y baquetones. Esas faenas inclinaban su espíritu a los artístico; y sin preparación literaria, su amor a todo lo valenciano le llevó a Lo Rat Penat. Y allí está como en su centro, como en su propia casa, desde el primer día hasta ahora, siempre con el mismo interés, con el mismo entusiasmo, alentando y ayudando a todos [...]

És, precisament, Llorente, l'encarregat de desvetllar-nos una de les incognites que el lector podria haver-se plantejat al voltant de Bodria i dels Jocs Florals: per què, després dels Jocs Florals de 1893, en què aconseguix un accèssit a la Flor Natural, Bodria no pugnà per un dels premis ordinaris a les edicions posteriors? La resposta radica en el tarannà de l'autor. Segons Llorente, Bodria es mostrava «ajeno a las contendas por ganar premios, por exhibirse en los Juegos Florales». Ans tot el contrari que alguns dels seus coetanis. Posem el cas de Víctor Iranzo, en paraules de Roca (2010: 116), «un dels poetes de la Renaixença valenciana que més s'agradaren de tirar a la joia», o el de Francesc Badenes i Dalmau, que «durant la primavera de 1898, s'havia dirigit per carta a Llorente [...] buscant el seu favor i influència» per tal d'aconseguir el màxim guardó, la Flor Natural (Roca 2011a: 163).

El text signat per Valentino, redactat a propòsit de ressenyar la darrera obra de Bodria, *Festes de carrer*, prossegueix descrivint Bodria com a poeta fent ús de tres conceptes que es reiteraran al llarg del temps per tal de caracteritzar la seua lírica: ingenuïtat, senzillesa i naturalitat. Tres nocions, aquestes, que es superposen al retoricisme:

Y había en Bodría un poeta, casi sin saberlo él; un poeta ingenuo, sencillo, natural; un poeta sin retórica, que es el mejor género de poetas. Todos conocéis sus obras: *Flors de l'horta*, *Roselles*, *Fulles seques*, libritos de pocas páginas, cuyas breves composiciones, en la que se ve cuan poco se preocupa el autor de la técnica poética, hay algo que agrada y llega a impresionar, y es su espíritu, flor de sentimiento, y su fácil expresión. Esta es evidentemente valenciana. Bodría, para contribuir a la restauración del “idioma materno”, no ha hecho estudios filológicos; no se mete el en esas honduras. Pero el valenciano le fluye al labio del alma, y, con poco trabajo, nos lo da en sus versos vivo y genuino.

El fet que Teodor Llorente, líder i patriarca de la Renaixença valenciana, dedicara una part de la portada del diari *Las Provincias* per tal de descriure les virtuts líriques de Bodria, va suposar el reconeixement cap a la figura i l'obra de Bodria per part de l'intel·lectual que assentà les bases culturals per a les generacions valencianistes de gran part del s.XX (Roca 2007: 400).

Al mes de juny, Bodria enceta un procés en què portarà a terme una sèrie de gestions i de donacions per tal de protegir i enaltir el patrimoni artístic valencià. Al número corresponent al 9 de juny de *Las Provincias*, llegim que «el conocido escritor valencianista don José Bodría ha regalado al Museo de Bellas Artes una interesante colección de azulejos antiguos, colocados en veintidós cuadros» («Notas artísticas», *Las Provincias*, 9/VI/1907). En el número corresponent al 4 de gener de 1908 de *Las Provincias*, en què es dona un llistat de totes les donacions realitzades al museu de Belles Arts durant l'any 1907, a més de la confirmació de la donació, s'especifica l'època i la procedència dels taulells («Real Academia de Bellas Artes. Relación de donativos y adquisición de objetos artísticos y arqueológicos ingresados en el museo provincial, durante el año 1907», *Las Provincias*, 4/I/1908): «Veintidós cuadros de azulejos valencianos de los siglos XV al XIX. Manises y Valencia. Donativo de Don José Bodría». Aquests taulells, segons es desprén del poema «Jiner 1907» —publicat a *Llibret de recorts*—, formaven part de la decoració de les parets del taller de Bodria:

No hi an cuadros, ni cadires,  
ni sants, ni colors, ni llum;  
les parets que estan pintades  
de un color morat oscur,  
al mancar les rajoletes  
de Manises, y altres punts,  
que de dalt a baix tapaven  
com bonich mosaich sos murs,  
han quedat totes pelades

Aquest procés continuaria, al llarg de 1908, ja que al número corresponent al 8 de maig de *La Correspondencia de Valencia*, llegim que «por gestiones de Don José Bodria han ingresado en el Museo provincial dos lápidas romanas que hace unos años se encontraron en Rafelcofer» («Noticias locales», *La Correspondencia de Valencia*, 8/V/1908). Durant la sessió ordinària de la Reial Acadèmia de Belles Arts celebrada la vesprada del 4 juny de 1912, s'informà els assistents de les últimes donacions rebudes, entre les quals s'inclouïen les pòstumes de Bodria, ja que, per disposició testamentària, llegà distints objectes antics de ceràmica «y una mascarilla de piedra, procedente de Sagunto» («Real Academia de Bellas-Artes», *Las Provincias*, 5/VI/1912). Durant la sessió, es pronunciaren paraules en senyal d'agraïment «a la memoria de este donante», entre les quals, caldria destacar la preferència de l'autor a la cessió de les distintes obres que a la seua venda:

Muchos fueron los elogios consagrados a la memoria de este donante, el cual, en varias ocasiones, había rechazado la venta de objetos por él recojidos, prefiriendo cederlos al museo, no obstant ser modestísima la posición económica del popular poeta.

Al número corresponent a l'1 d'abril de 1909 del diari *Las Provincias*, s'informa que («Valencia», *Las Provincias*, 1/IV/1909) «ha sido trasladado de Barcelona a Valencia el funcionario de Telégrafos y reputado escritor don Francisco Badenes Dalmau. Lo celebrarán los numerosos amigos que tiene en esta

capital». Bodria redactà la composició per tal de festejar la tornada del lletraferit «Al retornar a València l'amich poeta don Francesch Badenes Dalmau» —datada en març de 1909—. A *Fulles seques*, trobem també les composicions intitolades «Al poeta Francesch Badenes Dalmau, ab motiu del regal del seu primer llibre» i «Al mateix» —ambdues datades el 14 de novembre de 1899—. En la darrera, Bodria lamenta el distanciament entre ambdós, segons es desprén de l'anotació adjunta: «una llarga ausència de l'amich fon lo motiu de la present composició». Badenes i Dalmau esdevé, sobretot, un personatge transcendental en la poètica de Bodria. D'acord amb Bodria, Badenes i Dalmau va ser qui l'esperonà per tal que publicara el seu darrer poemari, motiu pel qual Bodria, en senyal d'agraïment, dedica *Llibret de recorts* a Badenes i Dalmau: (1911: I):

Estimat amich: a vosté, que franch y lleal, al llegir moltes vegades per aquelles Alameretes dels Serrans alguns dels presents recorts a manera que jo els anava teixint en aquells jorns de melengia, m'aconsellava-ls donara a llum; a vosté, puix, li dedique este llibret, que si bé no enclou treballs dignes de tal dedicatòria per la fama que vosté goja fora y dins de nostra casa com a poeta fàcil y castiç [...].

Bodria i Josep Bellver foren designats delegats per la comissió de música que actuà el 14 de novembre en l'homenatge a Llorente, en què va ser coronat amb llorer com a «Poeta de València» (Roca 2007: 165). Segons el número corresponent al 7 de novembre de 1909 de *Las Provincias*, ambdós acudiren el 5 de novembre al domicili de Salvador Giner «para ofrecerle la dirección de su *Himne a València*, que ha de cantarse en tan solemne acto» («El homenaje al poeta Llorente», *Las Provincias*, 7/XI/1909). Això no obstant, Giner desestimà la petició «sintiendo mucho no poder aceptar tan honroso cargo por su edad avanzada». Finalment, l'encarregat que dirigiria el cor esdevingué el mateix Bellver.

A partir del llistat d'obsequis i corones que Llorente rebé com a mostra d'admiració i reconeixença, localitzem un detall de Bodria, el qual consistia en «una rama de laurel natural, con botones de oro» («La coronación del poeta Llorente. Coronas y otros objetos», *Las Provincias*, 15/XI/1909) juntament

amb una «azada regionalista». Al ram de llorer, s'adjuntava una targeta amb la següent inscripció: «A l'excels poeta Don Teodor Llorente y Olivares en la diada del seu gran dia homenatge a València», acompanyada dels versos següents amb data de 14 de novembre:

Al gran mestre en Teodor,  
glòria de la poesia,  
triunfal corona d'honor  
son amich, Joseph Bodria.

A banda d'aquesta quarteta, Bodria dedicà al mestre Llorente el poema «Visanteta» —datat el 14 de noviembre de 1909—. El títol de la composició és una evident al·lusió a «Visanteta. Cansó nova d'un poeta vell, que guanyà la Flor Natural en los Jochs Florals de Lo Rat Penat de 1907, als que asistí la infanta donya Isabel de Borbon» de Llorente. A més, si tenim en compte que la primera composició del primer poemari de Bodria, *Roselles*, és una endreça amb què dedica el recull a Llorente, el fet que «Visanteta» tanque el darrer poemari de Bodria, *Llibret de recorts*, no ha de ser una simple coincidència.

La Societat Coral el Micalet organitzà, la nit del 2 de desembre, «su particular y cariñoso homenaje al cantor de las glorias valencianas», Teodor Llorente («Velada en el “Micalet”. En honor del poeta Llorente», *Las Provincias*, 3/XII/1909). L'homenatjat aplegà als salons de la societat, instal·lats a l'antic palau de Parcent, a les nou de la nit, «siendo recibido por el presidente de la sociedad, Don José Castellano, Don Carmelo Aranda, Don José Bodría y toda la junta en pleno de el Micalet». Entre les distintes actuacions musicals, Bodria intervingué mitjançant la lectura de «Visanteta». Una vegada finalitzades les actuacions, Llorente obsequià els assistents amb un discurs en què va lloar el treball portat a terme per la societat organitzadora de l'acte:

Luego, dirigiéndose a los socios, les dijo que hacían lo mismo que aquel inolvidable maestro catalán [Anselm Clavé], y que quién sabía si de el Micalet saldría otro Clavé.



Yo lo creo así —continuó diciendo— pues síntoma es ver ligados orfeones con poetas.

Llorente, a banda de l'elogi col·lectiu, tingué unes paraules de reconeixement per al mateix Bodria en motiu del vincle establert entre la poesia i el cant coral:

Con este motivo dedicó entusiastas elogios al popular poeta José Bodría, autor de varias composiciones, puestas en música por ilustres maestros.

A principis de novembre, la premsa anuncià l'aparició del tercer i darrer poemari de Bodria, *Llibret de recorts* («Notas literarias», *Las Provincias*, 8/XI/1910):

Según tenemos entendido, nuestro particular amigo el laureado poeta Don José Bodría, publicará dentro de poco otro tomito de sus inspiradas poesías valencianas, cuyo prólogo lo está escribiendo el distinguido vate y Mestre en Gay Saber, Don Francisco Badenes y Dalmau.

L'11 de desembre, Lo Rat Penat organitzà una reunió per tal de portar a terme la renovació de la junta directiva així com l'establiment de les distintes seccions. Durant l'acte, s'acordà el nomenament de Josep Bodria com a soci de mèrit de la societat, «por ser uno de los socios fundadores y por los muchos trabajos que para el engrandecimiento de la sociedad ha hecho» («En Lo Rat Penat», *La Correspondencia de Valencia*, 12/XII/1910).

El número corresponent al 24 de maig de 1911 del diari *Las Provincias* anunciava que a la darrera junta celebrada per Lo Rat Penat s'acordà («Notas literarias», *Las Provincias*, 24/V/1911) «obsequiar con un banquete al laureado Don José Bodría, por la publicación de un nuevo tomo de poesías titulado *Llibret de recorts*». Fet i fet, Lo Rat Penat organitzà un banquet el 4 de juny per tal de commemorar la publicació del poemari a les seues dependències, especialment ornamentades per a l'ocasió («Homenaje a un poeta. El “Rat Penat” honró ayer a uno de sus más inspirados y populares félibres», *Las Provincias*, 5/VI/1911):

La amplia escalera imperial del domicilio de los *Amadors de les Glòries Valencianes*, había sido cubierta con olorosa enramada, y el salón de Actos, convertido en comedor, ofrecía artístico aspecto, viéndose en el estrado el retrato del enaltecido poeta, guarnecido de ramas de laurel, con lazadas de seda blanca, en las que se leían los diferentes títulos de sus obras literarias.

Després del banquet, el secretari de la societat, llegí un missatge d'adhesió de Teodor Llorente. D'acord amb Roca (2013: 800), el missatge del Patriarca de la Renaixença valenciana:

És quasi amb tota probabilitat el darrer escrit de prosa valenciana que degué produir el nostre escriptor, que moriria menys d'un mes després, el dia 2 de juliol. Malgrat la brevetat del text, Llorente hi fa una molt eloqüent i significativa lloança de la «dignificació de la musa popular» —«lliure de tota chabacana groseria»— que portà a terme Bodria al llarg de la seua producció lírica.

Roca transcriu el missatge d'adhesió, reproduït íntegrament al darrer número citat del diari *Las Provincias* (2013: 800-801):

Senyor D. J. Bodria.

Amich y consoci benvolgut: me sap molt greu no poder assistir al dinar que vos ha ofert tan justament nostra societat de Lo Rat Penat per la publicació de l'hermós *Llibret de recorts*. Sou un dels més antichs y constants conreadors de la Renaixensa valenciana, y representeu una de ses més pròpies e importants orientacions: la dignificació de la musa popular, donant-li poesia sencilla y natural, però delicada y esquisida, lliure de tota chabacana groseria. Per assò vostra obra és culta y patriòtica, y jo, no podent concórrer a ella d'altra mena, vullch aprofitar esta ocasió solemniat per a donar-vos també la enhorabona de tot mon cor, cridant: ¡Vítor a Lo Rat Penat! ¡Vida llarga y culta inspiració a son digníssim president honorari J. Bodria!

El secretari llegí una altra carta d'adhesió emesa per Navarro Reverter, en la qual «expresa al poeta el deseo de que el Estado reconozca sus servicios a la literatura con una recompensa», proposta que «mereció la entusiasta aprobación de todos los comensales». Després de la lectura de més adhesions, Bodria, en senyal de gratitud per l'acte que la societat li havia dedicat, pronuncià, «con palabras entrecortadas por la emoción», unes paraules de record

a su maestro don Teodoro Llorente, a todos los escritores valencianos, catalanes, mallorquines y provenzales, especialmente a estos últimos, por ser su región la que nos trajo la dulce habla de que tanto enorgullece nuestra tierra

Juntament amb la poesia que, amb tota probabilitat, esdevingué la darrera composició que hem documentat del lletraferit, «Finis coronat opus» —publicada al número corresponent al 5 de juny de 1911 a *Las Provincias*—. A continuació, els poetes «señores Poy y Villarejo, Amorós (don Amancio), Feo Cremades y Cortina» llegiren les corresponents poesies dedicades a l'homenatjat. Finalment, l'acte va concloure amb el discurs en valencià del president de Lo Rat Penat, Vicente Dualde, en què (*Las Provincias*, 5/VI/1911):

manifestó que la sociedad se honraba rindiendo aquel modesto tributo de admiración a uno de los valencianos más amantes de sus glorias y que con más entusiasmo habían trabajado por la *renaixensa*<sup>6</sup> de las letras regionales, y propuso que la corporación realizara un acto más consistente en honor del laureado escritor.

El lletraferit va morir l'1 de maig de 1912 a la ciutat d'Alcoi, on va ser soterrat. Segons la crònica mortuòria («Don José Bodría Roig», *Las Provincias*, 3/V/1912),

---

6 A l'original: *renaixensa*.

no hace muchos días marchó este escritor a Alcoy con objeto de presenciar las fiestas de San Jorge y realizar algunos trabajos de restauración en la iglesia parroquial de San Mauro. Hospedose en la casa abadía del cura párroco, nuestro estimado amigo Don Vicente Lavernia Gomis, y encontrándose allí el jueves de la pasada semana enfermó de un catarro gástrico que le interesó el hígado. Dos médicos, de los más reputados, le asistieron desde los primeros momentos, pero la enfermedad hizo grandes progresos, y a las once y media del *miércoles el paciente exhalaba su último suspiro*.

## 6. Després de 1912

El primer gest en recordança de Bodria és el que es produeix durant l'edició dels Jocs Florals la nit del 30 de juliol de 1914. L'escenari presentava «la sencilla elegancia de otros años». No obstant això, el retrat de Bodria s'incorporava al d'«aquellos insignes poetas» com Llorente i Llombart, juntament al de «las varias Reinas de la fiesta» («Los Juegos Florales del Rat Penat», *Las Provincias*, 31/VII/1914).

La nit del 23 d'abril de 1915, Lo Rat Penat celebrà una vetllada en honor de Josep Bodria i Josep Maria Puig i Torralva, traspassat l'any 1911. La vetllada comprenia una part musical, en què actuaren «las señoritas Ángela Cabanes y Emilia Tortajada y el maestro Don Antonio Fornet» («"Lo Rat Penat". En honor de dos poetas valencianos», *Las Provincias*, 24/IV/1915), i una literària. Aquesta darrera s'inicià amb un «hermoso discurso necrológico saturado de valencianismo» per part de Ramon Andrés Cabrelles. Seguidament, llegiren poesies tant originals com de Bodria i Puig i Torralva distints autors com Bayarri, Asins i Lerma i Alcon i Mateu. Aquest darrer recità la peça de Bodria intitulada «Nit de Nadal» —publicada al número corresponent al 25 de desembre de 1902 a *Las Provincias*—.

Les despulles de Bodria arribaren acompanyats per una comissió formada per Andrés Català, alcalde d'Alcoi; Vicent Garcia Gomis, rector de l'església de sant Maure i Remigio Vicedo, cronista de la ciutat, a València procedents

d'Alcoi el matí del 6 de maig de 1920. A l'Estació del Nord, es trobava una nombrosa comitiva per tal de rebre les restes mortals del lletraferit formada pel regidor José Rosat, en representació de l'alcalde; José Martínez Aloy, cronista de la província; Lluís Cebrian i Mezquita; Francisco Martínez, com a representant del Centre de Cultura Valenciana; Francisco Almarche, president de Lo Rat Penat, Faustí Barberà i representants de diferents diaris locals «y numerosos músicos, poetas, literatos, pintores y socios de las corporaciones antes citadas» («Traslado de los restos del poeta Bodría», *Diario de Valencia*, 7/IV/1920). Una vegada aplegà el tren, el fèretre va abandonar l'estació conduït per quatre ex-presidents de la societat el Micalet fins al cotxe fúnebre. A continuació, la comitiva acompanyà les restes de Bodria per distints carrers centrals fins a la plaça de sant Agustí, on després d'acomiar el dol, es traslladaren al cementeri.

Aquella mateixa nit, la societat Lo Rat Penat realitzaria el segon homenatge en honor del poeta. L'acte s'encetà amb el discurs del president de l'entitat, Francisco Almarche. La vetllada prosseguí amb la recitació d'una «vibrante poesía patriótica» per part de Bayarri, Eduard Buil llegí tres poemes de Bodria i un acròstic que el compositor Salvador Giner, traspasat l'any 1911, adreçà a Bodria, intítulat «La lletania de les flors», la qual, per desgràcia, no hem pogut localitzar. A banda d'aquestes poesies, l'alcalde d'Alcoi «pronunció unas sentidas palabras», mentre que el sacerdot alcoià, Garcia Gomis, oferí «un bellissimo discurso, que emocionó». La rondalla de la societat el Micalet interpretà el pasdoble «Perfums valencians» i l'orfeó la Vega interpreta dues composicions amb música del mestre Giner.

## 7. Conclusió

L'organització de la informació de què disposàvem juntament amb l'exposició de noves dades, permeten l'elaboració d'una biografia més extensa i completa de Josep Bodria i Roig. Algunes de les conclusions que podem formular giren al voltant de tres aspectes: el personal, el literari i el cultural. Des del vessant personal, les pèrdues experimentades per l'autor en diferents trams de la seua

vida condicionen, a banda de l'aflicció del poeta, la redacció de distints poemes com ara «Perles del cor» i el conjunt «Manollet de semprevives dedicades a la memòria de ma volguda esposa Carlota Labaila y Peris».

Des del punt de vista literari, constatem la importància de Llobart en els inicis literaris de Bodria, no solament per la seua incorporació en la causa renaixencista, sinó també per la motivació per tal d'utilitzar el català com a llengua de creació literària. Llorente esdevé el referent literari del poeta, tal com el mateix Bodria reconeix en diverses ocasions. La primera de totes és l'any 1879, quan el poeta tenia previst que Llorente li prologara el poemari. La darrera que documentem, però, és el 4 de juny de 1911, al banquet celebrat en commemoració de la publicació de *Llibret de recorts*. A més d'aquestes figures clau, caldria remarcar la possibilitat de desenvolupament literari que permeté la creació de la societat Lo Rat Penat mitjançant el restabliment dels Jocs Florals a la ciutat de València. Malgrat que totes les composicions de Bodria no foren redactades expressament per a participar en el certamen, la majoria de les peces que integren tant *Roselles* com *Fulles seques* s'elaboraren amb aquesta finalitat.

Per últim, en l'aspecte cultural, cal remarcar el paper desenvolupat per Bodria en els orfeons. El lletraferit escriu lletres de corals en català musicades per distints compositors, sobretot Salvador Giner, que nodriren d'un repertori interpretatiu en llengua autòctona els distints orfeons com ara la Societat Coral el Micalet. A més, cap a les darreries de la seua vida, inicia una sèrie de donacions al Museu de Belles Arts de València per tal que aquesta institució preserve, a causa de la manca de descendència del poeta, els vestigis que Bodria havia atresorat al llarg de la seua vida.

### *Bibliografia*

- BODRIA, J. (1872) «Perles del cor», *La Ilustración Popular Económica* (20-XII-1872).  
«Correspondència», *Lo Gay saber* (1/V/1880).  
«Correspondència», *Lo Gay saber* (15/XI/1881).  
——— (1895) *Roselles: poesies valencianes*, València, Manuel Manaut.

- (1900) *Fulles seques: aplech de versos valencians*, València, Manuel Alufre.
- (1906) *Festes de carrer. Recorts de més de cinquant'anys en arrere*. València, Llibreria Serred.
- (1911) *Llibret de recorts*, València, Manuel Pau.
- CARBONELL, J. (2003) «Aportaciones al estudios de la sociabilidad coral en la España contemporánea», *Hispania*, 214, pp. 485-504.
- CASACUBERTA, J.M & TORRENT i FÀBREGAS, J. (1986) *Epistolari de Jacint Verdaguer*, Barcelona, Barcino, vol. IX.
- CEBRIAN I MEZQUITA, LL. (1906) «Pròleg» a Bodria, J., *Festes de carrer. Recorts de més de cinquant'anys en arrere*. València, Llibreria Serred.
- «Círculos y sociedades», *El Pueblo* (24/III/1908).
- «Círculos y sociedades», *Las Provincias* (26/V/1902)
- «Círculos y sociedades», *El Pueblo* (2/III/1910).
- «Clavé y las sociedades corales de España», *Las Provincias* (24/VI/1893)
- «Constantino Llombart», *La Bandera Federal* (12/IV/1893)
- «Crónica local y general», *El Constitucional* (24/II/1882)
- «Crónica mortuoria», *Las Provincias* (4/VIII/1899)
- DASCA, M. (2008) «La follia del poeta», *Anuari Verdaguer*, 16, pp. 21- 62.
- «De re literaria», *Las Provincias* (3/IX/1906)
- «Don José Bodría Roig», *Las Provincias* (3/V/1912)
- «El homenaje al poeta Llorente», *Las Provincias* (7/XI/1909).
- «En Lo Rat Penat», *La Correspondencia de Valencia* (12/XII/1910).
- ESTRELA, J.E. (2013) *Escriptors i literatura al «Calendari Llemosí» (1874-1883)*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- (2015) *Constantí Llombart. Dinamitzador de la Renaixença valenciana*, [Tesi doctoral, Universitat de València] <https://roderic.uv.es/handle/10550/50166>
- GARCIA FRESQUET, G. (2000) *Literatura i societat a la comarca de la Safor (1833-1936)*, València/ Barcelona, IIFV/ PAM.
- «Gazetilles», *La Creu del Montseny* (25/III/1900)
- «Gran festival», *Las Provincias* (26/VI/1893)
- GUILLAR, A. (1895) *Álbum de poesías de escritores valencianos*, València, Impremta Francisco Vives Mora.
- «Homenaje a un poeta. El "Rat Penat" honró ayer a uno de sus más inspirados y populares félibres», *Las Provincias* (5/VI/1911)
- ISUSI FAGOAGA, R. (2015) «Música y diálogo cultural en la Valencia de la Renaixença entre los siglos XIX y XX», *Quadrivium- Revista Digital de Musicología*, [<http://avamus.org/es/quadrivium-2/>], [Consulta: 27/07/2023]
- «Juegos Florales», *La Unión Católica* (27/VI/1879)
- La Academia: Revista de Cultura Hispano Portuguesa* (4/III/1877).

- «La coronación del poeta Llorente. Coronas y otros objetos», *Las Provincias* (15/XI/1909)
- Lo Rat Penat (1895) *Llibre d'or dels Jochs Florals*, València, Federico Doménech.
- «Lo del Rat Penat. Conferència del senyor Bodria», *Las Provincias* (16/IV/1902)
- «"Lo Rat Penat". En honor de dos poetas valencianos», *Las Provincias* (24/IV/1915)
- «Los Juegos Florales del Rat Penat», *Las Provincias* (31/VII/1914)
- «Llibres rebuts», *Juventut* (12/VII/1900)
- LLOMBART, C. (1879) *Los fills de la morta-viva : apunts bio-bibliogràfics per la historia del Renaixement lliterari llemosí en València*, València, Emilio Pascual.
- LORENTE, T. (2013) *Obra valenciana completa*, Roca, R. (ed.), València, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua
- MARCE, P. (1992) «Josep Bodria, corresponsal del País Valencià a *Lo Gay Saber*», dins Ferrando, A. (coord.), *Miscel·lània Sanchis Guarner*, València/ Barcelona, PAM/ Universitat de València, vol. 2, pp. 299- 336.
- MICÓ, E. (2011) *Amancio Amorós Sirvent (1854- 1925) y su proyección en la vida musical valenciana*, [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona], Dipòsit digital de la Universitat de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35621>
- MORENO, J.M (1969) «Las actuales fiestas religioso-populares en Manises y sus antecedentes históricos a través del archivo parroquial», *Actas del I Congreso Nacional de Artes y Costumbres*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico [Separata].
- «Notas artísticas», *Las Provincias* (9/VI/1907).
- «Notas literarias», *Las Provincias* (30/V/1906).
- «Notas literarias», *Las Provincias* (8/XI/1910):
- «Notas literarias», *Las Provincias* (24/V/1911)
- «Noticias», *El Litoral* (5/III/1882)
- «Noticias», *El Litoral* (17/IX/1882)
- «Noticias», *El Litoral* (2/XII/1883)
- «Novas», *La Renaixensa* (15/VIII/1878)
- PERPINYÀ, A. (2015) «Una aproximació a la figura i obres de Josep Bodria i Roig, renaixencista valencià», *Revista Internacional d'Humanitats*, 33, pp. 7-18.
- «Real Academia de Bellas Artes. Relación de donativos y adquisición de objetos artísticos y arqueológicos ingresados en el museo provincial, durante el año 1907», *Las Provincias* (4/I/1908)
- REIG, F. (1881) «Lo Rat Penat. Societat de amadors de les glòries Valencianes», *Almanaque «Las Provincias» para 1882*, pp. 229-233.
- ROCA, R. (2005) «La ruta del Cister segons Teodor Llorente. La visita de Lo Rat Penat a Poblet, Santes Creus, Valls i Tarragona (1882)» dins Massot i Muntaner, J. (coord), *Miscel·lània Joan Veny*, Barcelona, PAM, vol. 7, pp. 69- 108.
- (2007) *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana*, València, PUV.



- (2008) «Poesies valencianes dedicades a Jacint Verdaguer (1886-1945)», *Anuari Verdaguer*, 16, pp. 243- 271.
- (2011a) *El valencianisme de la Renaixença*, Alzira, Bromera.
- (2011b) *La renaixença valenciana i el redescobriment del país. El Centre Excursionista de Lo Rat Penat*, València, Denes.
- (2023) «Introducció» a Rafael Ferrer i Bigné, *Escrits valencians*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- SANCHIS GUARNER, M. (1985) *El sector progressista de la Renaixença valenciana*. València, Institut de Filologia Valenciana/ Universitat de València.
- SANCHIS MOLLÀ, H. (2022) «Un exemple de la poesia íntima del Vuit-cents: les “Sempreviues” (1895) de Josep Bodria», *Revista Valenciana de Filologia*, 6, pp. 201-221.
- SIMBOR, V. (1988) *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- «Sociedad El “Micalet”», *Las Provincias* (13/VI/1898)
- «Tomo de poesias», *Diari Català* (13/XII/1879)
- «Traslado de los restos del poeta Bodría», *Diario de Valencia* (7/IV/1920)
- «València», *l'Atlàntida* (28/X/1899)
- «Valencia», *Las Provincias* (1/IV/1909)
- Valencia Ilustrada* (30/XII/1877)
- VALERO, M. (1896) «La sempreviva», *Almanaque «Las Provincias» para 1897*, València.
- «Velada en el “Micalet”. En honor del poeta Llorente», *Las Provincias* (3/XII/1909).
- VERDAGUER, J. (2015) *Flors del calvari*, Verdaguer, M.Àngels (ed), Folgueroles, Verdaguer Edicions
- VERGER, E. (1984) *Antologia dels poetes valencians*, vol. II, València, Institució Alfons el Magnànim.



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie *A Vicent Andrés Estellés*. Pimentó partit (1985)  
Oli sobre llenç, 97 x 130 cm

*L'Institut de Literatura i Estudis Filològics  
de la Institució Alfons El Magnànim (1947-1985)  
i la Revista Valenciana de Filologia (primera època)*

[The Institute of Literature and Philological Studies  
of the Alfons el Magnànim Institution (1947-1985)  
and the *Revista Valenciana de Filologia* (first era)]

SANTI CORTÉS CARRERES

Universitat de València  
sccarreres@gmail.com

**RESUM:** En aquest article s'analitzen les trajectòries de l'Institut de Literatura i Estudis Filològics i de la Revista Valenciana de Filologia, creats en plena postguerra franquista al si de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació Provincial de València. La revista fou la primera publicació especialitzada en filologia catalana al País Valencià del segle XX i l'Institut la primera de les entitats oficials que va potenciar les recerques sobre temes de cultura popular i d'història lingüística i literària dels valencians.

**PARAULES CLAU:** Institucions culturals, revistes científiques, filologia, història de la literatura, Arturo Zabala, País Valencià, postguerra

**ABSTRACT:** This article analyzes the trajectories of the Institute of Literature and Philological Studies and the Revista Valenciana de Filologia, created in the midst of the post-Franco war at the heart of the Alfons el Magnànim Institution of the Provincial Council of Valencia. The magazine was the first specialized publication in Catalan philology in the Valencian Country of the 20th century and the Institute was the first of the official entities that promoted research on topics of popular culture and the linguistic and literary history of the Valencians.

**KEYWORDS:** Cultural institutions, scientific journals, philology, history of literature, Arturo Zabala, Valencian Country, post-war

Recepció: 17/12/2023. Acceptació: 10/01/2024. Publicació: 01/06/2024

## 1. L'ILEF: etapes, activitats, publicacions

Sens dubte, un dels esdeveniments culturals més rellevants al País Valencià en la postguerra immediata fou la creació el 1948 de l'Institut de Literatura i Estudis Filològics (ILEF) per tal com esdevingué una mena d'organisme parauniversitari actiu i d'una enorme oportunitat.<sup>1</sup> Creat al si de la Institució Alfons el Magnànim (en endavant IAM o Magnànim): l'ens d'alta cultura i investigació de la Diputació de València,<sup>2</sup> va caracteritzar-se per l'interés mostrat envers la recerca de temes literaris i lingüístics valencians, per una activitat editorial i erudita de gran interès i per la protecció respecte a la producció poètica local. Joan Fuster en una carta de 1950 a Vicenç Riera Llorca considerava que la IAM —o l'ILEF, tant se val— «malgrat ésser oficial [...], fa una labor, admirable per als temps que corren». Afegeix de seguida que de «les nou sessions de lectures poètiques que ha fet enguany, set han estat en la nostra llengua», cosa veritablement insòlita perquè «cal ésser valencià i cal, sobretot, viure a la València de 1950 per a poder apreciar tot el valor d'açò».<sup>3</sup> Certament, es tractava de quelcom extraordinari en el context d'un règim lingüicida i encara es quedava curt perquè no sols als recitals va emprar-se la llengua del país, també als cursos monogràfics i a l'edició de llibres i si les conferències dels primers anys

---

1 En aquest treball he utilitzat com a font principal de consulta la documentació existent a l'Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València (AGFDV). També els catàlegs de publicacions, les memòries impreses d'activitats i treballs meus anteriors publicats en 1995, 2002 i 2018. Ni cal dir que he procurat no repetir, sinó aportar dades i coneixences noves. Haig d'aclarir, però, que les etapes de l'ILEF en què fixe el meu interès són les dues primeres (1949-1980 i 1980-1984), mentre estigué adscrit al Magnànim sota la direcció d'Arturo Zabala. La raó de l'exclusió de la tercera part (1984-1995), quan s'incorpora a la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI) és perquè ja se n'ha ocupat el professor Hauf (1995: 185-202); i de la posterior a la dissolució de la IVI perquè no dispose de la documentació adient per a una anàlisi completa.

2 La creació de la IAM va servir perquè l'activitat intel·lectual valenciana, poc valorada fins llavors, adquirís una importància capital, tanta que hom insistia sovint en «el aprecio y consideración que va mereciendo de los Altos Organismos y elementos rectores de la cultura patria» (*Institución Alfonso el Magnánimo. Memoria. Curso 1951-1952*: s. p.). Veg. Cortés Carreres (1995: 255-260; 2002: 144-148 i 2018: 19-86) i Gabarda Cebellán (1997).

3 Fuster (Sueca 29-V-1950) dins l'epistolari curat per Ferrer-Pujadas (1993: 23).

foren pronunciades en castellà versaren sistemàticament sobre temes referits a la nostra història lingüística i literària diferenciada.

En qualsevol cas, l'aclariment fusterià cal tenir-lo en compte per tal de mesurar amb coneixement de causa la importància dels fets. I és que en la dècada més repressiva de la dictadura i en un ambient d'imposicions totalitàries gairebé insortejables es produeix, dèiem, la creació d'una entitat que admet la utilització del català i no menysté la cultura autòctona. Clar que es tracta d'una situació excepcional dirigida a un públic minoritari sota el control d'intel·lectuals conservadors, els quals, afortunadament, s'implicaren més en assumptes de cultura que no en adhesions inquebrantables. El cas és que saberen moure els fils, influïts, anota Fuster (ibíd.), «per bons companys catalanistes», és a dir, el jesuïta Joan Baptista Bertran, el poeta i editor Xavier Casp i el filòleg Sanchis Guarner. No hem d'obviar tampoc que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) —l'organisme franquista, substituït de la republicana Junta para la Ampliación de Estudios (JAE)— havia llançat la consigna d'atendre les incidències de «lo local», de manera que l'ús esporàdic del català i l'activació dels estudis regionals comptaven així amb el plàcet de les autoritats sempre dins el marc de la «indisoluble unidad de la cultura española».<sup>4</sup>

Altres factors que explicarien dita permissivitat foren, ho apuntàvem adés, l'actitud dels dirigents. Un d'ells Arturo Zabala: un intel·lectual obert amb amistats en els cercles represaliats pel franquisme i plenament abstret en temes d'erudició i iniciatives culturals no era dels qui hi havia de posar obstacles. Segons Antoni Ferrando (2001: 10), Zabala va convertir la IAM «en una finestra de llibertat intel·lectual en ple franquisme» i fou dels qui va contribuir des d'aquesta plataforma a «preservar la memòria col·lectiva dels valen-

---

4 Veg. Cortés Carreres (1995: 255-257 i 2018: 21-25). Molta de la fraseologia corporativa manifestava la servitud a les exigències de la dictadura. A tall d'exemple, s'exposava que la IAM volia possibilitar el «renacer cultural de la nació» i coadjuvar amb tota la intensitat «de los medios a su alcance, al fomento e impulso de la ciencia de la investigación española. En definitiva: HISTORIA, CULTURA, PATRIA». La «Historia» i la «Cultura» es relacionaven, en aquesta declaració, amb la història i la cultura dels valencians: raó i fonament de la Institució, no debades fou bastida per esperar qualsevol tipus d'estudi o investigació que «tuviese raíz o simplemente semilla en Valencia», per dir-ho amb la mateixa retòrica dels documents. Altrament, la referència a la «Patria» anava lligada a l'estat o a la nació franquista.

cians».<sup>5</sup> En efecte, promogué l'ILEF i la *Revista Valenciana de Filologia* (RVF) —abans havia participat en el projecte literari *Mediterráneo* (1942-1948), del catedràtic Francisco Sánchez-Castañer, un dels precedents de l'ILEF—, posà en funcionament el grup poètic «Murta», col·laborà estretament amb Sanchis Guarner, cursà invitacions a Fuster perquè escrigués sobre els clàssics i fou qui, en moments de reestructuració del Magnànim, posava sistemàticament damunt la taula els principis constitutius, això és, que les polítiques, recerques i edicions de la IAM havien de projectar-se indefectiblement sobre temes valencians, altrament fora desvirtuar l'esperit de la fundació.<sup>6</sup>

Caldria considerar també en relació amb la transigència aplicada al Magnànim foren: 1) la integració dins el CSIC en la mesura que les entitats associades gaudien d'un marge d'acció més ample,<sup>7</sup> 2) la intercessió probablement de Manuel González Martí, llavors vicepresident de la Diputació, membre numerari del Magnànim i president de Lo Rat Penat. Aquest, ben avingut

---

5 Ell mateix s'autodefiní com «un home de la cultura, no de la política» i és que pertangué, segons la periodista Bel Carrasco (1997: 1), a una estirp d'humanistes que saberen resistir el «temporal del franquisme» i aixecar un bastiment de vital importància per al desenvolupament cultural i científic del País Valencià.

6 És ben interessant en aquest sentit la protesta que Zabala va adreçar al Patronat o Consell Ple de la IAM manifestant-se implacable contra el diputat provincial Diego Sevilla Andrés partidari de la dissolució del Magnànim per tal de convertir-lo en una sucursal del CSIC. Zabala va defensar a ultrança el perfil valencianista amb què va fonamentar-se la Institució, la raó primordial de la qual «era atraer la atención de los investigadores, cualquiera que fuese su origen o procedencia, cualquiera que fuese su especialidad o dedicación, sobre los temas y problemas de Valencia». En conseqüència, en tant que coordinador del Magnànim, va negar-se a rescindir els acords fundacionals, va oposar-se al centralisme cultural i científic que volien instaurar i va denunciar l'abandó en què caurien els estudis d'àmbit regional ja que «la Institución se distanciaría no sólo de la misión que tenía encomendada, sino también del organismo que la creó para tal fin al convertirse, en realidad, en un cuerpo extraño, proyectado hacia temas ajenos a Valencia y regido desde fuera, con fondos provinciales» (*Acta del Patronato o Consejo Pleno. Sesión 24-III-1961*). Llegiu el document en Cortés Carreres (2018: 35-36).

7 També ací cal retraure el testimoni de Fuster. En carta al mateix destinatari (Sueca 27-VIII-1950, Ferrer-Pujadas *ibíd.*, 30) en comentar-li les actuacions dels nuclis valencianistes de postguerra en confirmava l'existència de tres: un lligat a Lo Rat Penat, un segon a l'editorial Torre i un tercer que treballa «des de la Secció de Literatura i Filologia de la Institució Alfonso el Magnànim de la Diputació». Aquesta secció, explica, és dirigida «per gent no valencianista però que ha dedicat un cert interès a les coses vernacles» com es comprova en el fet que hagem emparat lectures de versos de poetes valencians i mallorquins en la llengua pròpia.

amb els capitosts franquistes, ja havia demostrat el seu valencianisme abans de la guerra; i ara, en els anys cinquanta, confià a Carles Salvador i als vells valencianistes republicans la reactivació de la Secció de Filologia de Lo Rat Penat i la represa dels cursos de llengua en la vella societat; 3) i el fet que ja s'havien produït concessions. Les editorials Torre i Lletres Valencianes, per exemple, publicaven llibres i revistes en vernacle; una mica més tard, s'autoritzaren llibres per a l'aprenentatge de la nostra llengua com les gramàtiques de Sanchis Guarner i Carles Salvador i tingué lloc l'exposició del *Diccionari Català, Valencià, Balear*. Ara bé, es tracta d'iniciatives privades, d'actes puntuals, que podien ser abolits a l'instant. El ben cert és que en circumstàncies concretes i segons amb qui o amb quines entitats es comportaven més o menys indulgentment sense oblidar que aqueixes iniciatives influïen tot just en sectors amples de la societat.

Siga com vulga, l'important és que va fundar-se la IAM i dins dels instituts constituents no podia faltar-ne un: l'ILEF, enllestit a fi de promoure la creació i els estudis literaris i filològics valencians tant dels referits a l'àmbit català com castellà. La importància d'ambdues tradicions: la dels clàssics autòctons en el nostre cas, la producció creixent dels contemporanis i la conveniència d'establir les bases d'una filologia valenciana rigorosa, d'una part; així com el coneixement de les aportacions dels escriptors i dramaturgs valencians a la història literària i teatral espanyola de l'altra,<sup>8</sup> exigien la creació d'una entitat oficial que investigués i difongués tals manifestacions. El País Valencià tindria d'aquesta manera un òrgan superior d'investigació, homologable amb altres de la mateixa faisó, en què cap de les dues llengües i literatures —catalana i espanyola— no romandrien excloses. El dinamitzador de tot plegat, fou el Dr. Zabala (Delegat Tècnic de la Institució, responsable de publicacions i bibliotecari de la corporació provincial alhora que professor de Literatura espanyola a la Universitat de València), el qual va formar un equip d'investigadors dividits en tres categories: «col·laboradors» (Joan B. Bertran, Francesc Carreres de Cala-

---

8 L'existència d'una important activitat en el camp de la dinàmica teatral dels segles XVI al XIX i la producció dels escriptors reunits entorn l'Academia de los Nocturnos (1591-1594) va ser dues de les temàtiques que cridaren l'atenció de Zabala i de l'equip de becaris i col·laboradors dirigits per ell.

tayud, Germà Colón, Rafael Ferreres, Luís Grandía, Carola Reig Salvà, Manuel Sanchis Guarner, Antonio Tormo, Ernesto Veres d'Ocón), «becaris» (Gregorio Jiménez Salcedo, Pilar Payá, Isabel Pérez Miró, Adolfo Villalba del Campo) i «corresponents» (Lluís Guarner, Vicente Llatas). La funció dels becaris consistia a realitzar les tasques prèvies com la transcripció de manuscrits i la verificació dels casos de vacil·lació o de lectura confusa per facilitar als col·laboradors l'estudi i edició dels textos o la redacció d'altres treballs; als corresponents se'ls assignaven tasques en funció de les seues disposicions i especialitats com l'encomanda al professor Lluís Guarner, pensionat a Nàpols per la Junta de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Estrangers, perquè redactés una monografia sobre *Els poetes valencians de la cort d'Alfons el Magnànim*. O a Sanchis Guarner a qui li encarregaren entrevistar-se als EUA amb els filòlegs catalans i de l'escola pidaliana exiliats a fi d'obtenir col·laboració per a la RVF.<sup>9</sup> Se'ls confiava també la comesa de representar l'ILEF en les diverses trobades científiques.

L'aparició de l'ILEF fou saludada elogiosament per Ramón Menéndez Pidal (1949: 16) perquè havia de contribuir a la floració «de la valiosa erudició valenciana». Segons el filòleg espanyol, els estudiosos locals tenien a l'abast un brou de cultiu immillorable en la mesura que el País Valencià ha ocupat una posició històrica preeminent al llarg dels mil·lennis. En temps remots, exposa, ja destacaren els pobles «del Turia y del Segura», després València ocupà un lloc destacat en les èpoques romana i àrab; més avant, en el segle d'esplendor de la literatura catalana, constituí el nucli més important de representació i producció, i durant els segles XVI al XVIII fou una de les quatre ciutats impulsores «de la vida espiritual espanyola en los siglos áureos». Per tot plegat conclou, té un lloc de primeríssima categoria en el desvetllament de molts problemes lingüístics i culturals del mapa peninsular (ibíd., 9-10).

L'ILEF va estructurar-se en tres subseccions: Literatura, Filologia Valenciana i Teoria i pràctica teatral. Aquesta darrera, orientada a la preparació

---

9 Sanchis Guarner va traslladar-s'hi per entrevistar-se amb Navarro Tomás perquè aquest aprovés el retorn dels materials de l'*Atlas Lingüístic de la Península Ibérica* (ALPI) expatriats amb ell a Nova York (Cortés Carreres: 2002: 138-145, 2006: 160-162, 2009: 172 i s.).



de tècnics i actors, va dedicar-se però a l'estudi i catalogació d'obres dramàtiques.<sup>10</sup> La de Literatura abastava no sols l'estudi de la producció en català sinó en castellà (per tal com també aquesta era «fruto de ingenios o autores de la región»)<sup>11</sup> i la produïda per autors forans sobre temes valencians. Dins aquesta subsecció s'havia previst un autèntic programa universitari de suplència amb la realització de conferències, lectures extraordinàries, pràctiques docents i d'incentivació a la recerca dirigides per un professorat atent a les capacitats dels alumnes, especialment d'aquells que demostraven actituds per a la investigació, la crítica o qualsevol altre aspecte professional relacionat amb la literatura.

La subsecció de Filologia, creada probablement a prec de Sanchis Guarner, tenia com a deure principal la formació de dialectòlegs, els quals havien de treballar en tasques específiques com la delimitació de les fronteres lingüístiques del valencià, les característiques dels parlars i la confecció d'un catàleg etimològic de vocables autòctons. Ací es contemplava la programació de cursos teòrics i pràctics sobre llatí vulgar, fonètica general, gramàtica històrica i història de la llengua. Una de les primeres activitats fou l'organització d'un curs d'*Història lingüística del País Valencià*. Aquest, impartit per Sanchis Guarner del 14 al 17 de desembre de 1948, es distribuï en quatre conferències sobre les

---

10 S'havia concebut com una escola de formació actoral, sense oblidar la de professionals en direcció i d'experts en escenografia, luminotècnia, etc., els quals haurien d'assistir als cursos de preparació pertinents. Tanmateix, no va poder engegar-se per falta de mitjans.

11 Alguns dels textos en què fixaren l'atenció foren: 1) l'edició crítica de les *Actas de la Academia Literaria de los Nocturnos* (precedit d'un assaig introductori sobre el funcionament de dita Academia i la producció generalment inèdita de cadascun dels components); 2) la transcripció i anotació crítica d'un manuscrit suposadament autògraf de Gaspar Aguilar publicat posteriorment amb el títol *Rimas humanas y divines*, per Francesc Carreres de Calatayud; 3) la redacció de monografies sobre les escenificacions operístiques del segle XVIII i *Valencia en la vida y en la interpretación literaria de Lope de Vega*, totes dues a càrrec de Zabala, o d'articles «Titiriteros i volatines en Valencia (1585-1785)», de l'hispanòfil anglés John E. Varey; 4) i la confecció de diversos estudis i catàlegs d'autors i textos dramàtics: un primer sobre les obres teatrals representades a València entre 1705 i 1708, per Adolfo Villalba; un altre de les representades a la Botiga de la Balda durant la segona meitat del segle XVIII (1761-79), per Zabala; un tercer sobre les representades a la València romàntica, per Antonio Tormo; i el darrer basat en el període comprés entre 1779 i 1789 en què foren prohibides les comèdies a la capital valenciana. Els dits catàlegs tenien com a finalitat completar els treballs d'Henri Mérimée sobre dramaturgia valenciana i d'Eduard Julià Martínez sobre l'activitat teatral valenciana del segle XVII i primera meitat del XVIII.

temàtiques que requerien una aproximació més urgent: la romanitat i catalanitat de la nostra llengua, les aportacions d'ibers, visigots i musulmans i la parla dels mossàrabs valencians. Més endavant, va fundar-se la «Biblioteca de Filologia», el primer llibre de la qual fou precisament la *Introducción a la Historia Lingüística de Valencia* (1949) del nostre filòleg amb pròleg del seu mestre: Menéndez Pidal.<sup>12</sup> Aquest llibre, ensems amb la *Gramàtica Valenciana* publicada un any després seran considerats obres cabdals. Per a Francesc de B. Moll (1950) la *Gramàtica* representa «l'entrada de la ciència lingüística dins el domini valencià on abans senyorejaven l'empirisme i la rutina». I per a Menéndez Pidal (ibíd., 10) i Martí de Riquer la *Introducció* constitueix una guia excel·lent per als estudis filològics valencians. El cas és que l'ILEF, o Arturo Zabala tant se val, van tenir l'honor de publicar el segon dels llibres cardinals de Sanchis Guarner, el qual, ensems amb *La llengua dels valencians* (1933) i la *Gramàtica Valenciana* (1950) conformen una triada de vital importància per a la correcta orientació d'aquella filologia incipient.

La «Biblioteca de Filologia», suara al·ludida, no fou l'única de les col·leccions creades per l'Institut. Aquest mateix any, 1949, aparegué «Murta» i un sexenni després «Varia». En el transcurs dels vint anys de vida de la «Biblioteca» foren publicats, a part de la *Introducción...*, els vuit volums següents: *Rimas humanas y divinas*, del poeta i dramaturg Gaspar Aguilar, editat i prologat per Francesc Carreres de Calatayud (1951); *Estudio lingüístico del catalán y valenciano*, de l'hispanista anglès William James Entwistle, traduït i prologat per Rafael Ferreres (1954); els dos toms de *El habla de Villar del Arzobispo y su comarca* del cronista vilarenc Vicente Llatas amb pròleg de Josep Giner (1959); *Els parlars romànics de València i Mallorca anteriors a la Reconquesta* (1961) i *Els valencians i la llengua autòctona durant els segles XVI, XVII i XVIII* (1963), de Sanchis Guarner i *Los nombres trecentistas de botànica valenciana en Francesc Eiximenis*, de Lluís Alpera (1968). De més a més, hi havia en preparació un estudi biobibliogràfic sobre Eduard Escalante, la publicació

---

12 Sobre les relacions de Sanchis Guarner amb Menéndez Pidal, veg. Cortés Carreres (1995: 262, n. 30; 2002: 78-81, 200 i 2009: lletres 67, 68, 72, 86, 121, 130, 155, 157, 159, 185, 189 i 237).

dels *Sermons de sant Vicent Ferrer* amb motiu del cinqué centenari de la canonització el 1955, l'elaboració de sengles monografies sobre l'elaboració manual del cànem a la Vall d'Uixó i sobre el parlar d'Anna (Canal de Navarrés); havien anunciat la confecció d'un *Corpus toponomàstic del Regne de València* i s'havia acordat la impressió del llibre de l'etnògraf alemany Max Thede, traduït al castellà per Sanchis Guarner, amb el títol de *El habla y las formas de vida en la zona arrocerca de Valencia. La Albufera*. Es veu doncs que dissenyaren una línia editorial no gens irrellevant, que editaren treballs relacionats amb disciplines filològiques diverses (història de la llengua, lèxic dialectal, lexicografia històrica, cultura popular material, edició de textos) amb els quals cabia la probabilitat que estimulessen recerques i vocacions i testifiquessen el volum immens de treball que restava per fer.

Al seu torn, la col·lecció «Varia» s'enceta el 1956 amb un treball de Sanchis Guarner sobre *El Cant de la Sibil·la* i es tanca el 1976, amb l'estudi de Lluís Guarner *Poesia y verdad de Vicente W. Querol* (Premi València de Biografia el 1975). Entremig s'encabiren tres monografies més: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (1960), de Zabala, *Las series valencianas del Romancero Nuevo y los Cancionerillos de Múnich* (1963), d'Antonio Rodrigues Moñino i la biografia sobre *Vicente Salvá, un valenciano de prestigio internacional* (1972, Premi València de Literatura el 1971), de Carola Reig Salvá, emparentada amb el cèlebre editor i llibreter.

Finalment, «Murta» fou la sèrie reservada a la creació. Els objectius de l'ILEF no havien de limitar-se a l'estudi diacrònic de la llengua ni a la literatura de temps passats, calia parar esment en les realitats literàries del moment actual, ja fos amb estudis adients o ja difonent els textos d'elaboració poètica si assolien el nivell de qualitat artística exigible. I és així que va idear-se «Murta»: la sèrie de literatura contemporània en català i castellà. Una de les deficiències més notòries de l'ILEF havia estat la marginació de la poesia de forma que el pare Bertran fou comissionat perquè constituís un nucli d'escriptors que estudiés l'opció d'una revista i l'organització d'actes poètics. Amb aquest propòsit s'entrevistà amb Xavier Casp i aviat convocaren no poques lectures i reunions. Tanmateix, la revista —projectada amb el títol de *Murta*— no va quallar per

què el president de la Diputació va decantar-se per un paper d'investigació, al qual podrien annexar un quadern dedicat a la creació. Aleshores el rètol de «Murta» serví per designar el grup de poetes units a la persona del jesuïta dins la secció de Literatura de l'ILEF i per anomenar la col·lecció destinada a la publicació de les creacions poètiques i narratives recents. Entre 1949 i 1957 n'aparegueren un total de catorze, de les quals sis en la nostra llengua, cinc de poesia (Xavier Casp: *On vaig senyor? Sensacions de la Passió* (1949), Josep M. López Picó: *Tríptic de la fidelitat* (1950), Francesc Almela Vives: *La columna i les roses* (1950, guardonat aquest any amb el Premi de Literatura instituit per la Diputació), Carles Salvador: *El fang i l'esperit* (1952), Joan Fuster: *Escrit per al silenci* (1954)) i el recull de contes *Les llunyanies suggestives* (1952) d'Ernest Martínez Ferrando.<sup>13</sup> Però, dins «Murta», de naturalesa bilingüe, s'editaren fins i tot poemaris en castellà d'autors com J. B. Bertran, Joaquim d'Entrambasaguas, Matilde Llòria, Maria Beneyto, José Ombuena i Vicente Ramos. Va anunciar-s'hi també la publicació d'antologies dels poetes francesos Max Jacob i Paul Claudel i de l'espanyol Dámaso Alonso. I s'havien rebut originals (no editats al capdavant) de poetes espanyols (Vicente Aleixandre, Rafael Laffón Zambrano, Pablo Bilbao Aristegui, José M. de Azaola, Josefina Maynadé Mateos, Eulalia Galvarriato García, Joaquín de Castro, Josefina de la Maza), mallorquins (Miquel Dolç), catalans (Miquel Melendres) i valencians (Josep Sanç Moia, Bernat Artola). Inexplicablement, «Murta» va desaparèixer el 1957, amb pocs anys de vida i quan més i millors resultats podria haver produït.

Altres activats dutes a terme foren la celebració de sessions literàries, conferències i la participació en congressos. Les primeres van proliferar els primers anys. Dins el curs 1949-50, per exemple, es féu la lectura dels poemaris *Ales o mans* de Fuster, *Ala encesa* de Jaume Bru Vidal, *Ressons* de Miquel Forteza, *Flama* i *Elegies de Guerra* de Miquel Dolç, *El Comte Mal* de Guillem Colom i *Tríptic de la fidelitat* de Josep M. López Picó. Ja s'hi veu que n'hi ha d'autors catalans, balears i valencians, els quals d'altra banda van col·laborar allà on les

---

13 L'autor de *Les llunyanies* deplorava l'edició que se n'havia fet. En carta a Fuster (Barcelona, 25-III-1952, Alonso1999: 60) se'n queixava perquè abundaven les errades ortogràfiques.

restriccions no s'exercien o s'aplicaven mínimament com a l'*Almanaque de la Provincias*, dirigit per Teodor Llorente Falco: fill del patrici valencià. Aquestes sessions complementaven les realitzades a l'editorial Torre i a Lo Rat Penat, amb la particularitat tanmateix que van desaparèixer aviat a causa potser de la «guerra» generacional desfermada entre els grups de poetes valencianistes, cosa que va aconsellar Zabala a no decantar-se i col·lapsar-ne les convocatòries.

També el nombre de conferències fou remarcable els primers anys. Se'n pronunciaren al voltant d'una vintena amb intervencions del millor i més granat de l'erudició catalana i espanyola.<sup>14</sup> Entre les principals cal esmentar: «Raíces valencianes en la poesía catalana contemporánea», d'Octavi Saltor; «Concepto de poesía hermética en Ramón Lull», «*Ausias March* en la poesía española» i «Caballería andante de verdad y de novela en la Valencia del Magnánimo», de Martí de Riquer; «Costa y Llobera: el poeta clásico y Valencia», de Miquel Batllori; «El mar en la poesía catalana y valenciana contemporánea (desde la Renaixença hasta nuestros días)», de Carola Reig; «La sociedad valenciana de principios del siglo XV a través de los sermones de San Vicente Ferrer», d'Ernest Martínez Ferrando; «*Paul Valery y López Picó*», de Joan B. Bertran; «Toponimia mediterránea y toponimia valenciana primitiva», de Menéndez Pidal; «El valenciano» i «La lengua literaria y la difusión del vocabulario», de Germà Colón; «Topónimos monetarios en el dominio catalán», de Felip Matteu Llopis; «Dante, Petrarca, Ausias March», de Miquel Dolç; «Metafísica y experiència en la obra de Ausias March», de Pere Bohigas, «*Ausiàs March i el sucre de Gandia*», d'*Almela Vives*; i d'altres del romanista suís Arnald Steiger: «Problemas de lingüística mediterránea e hispano-árabe», o bé de Joan Fuster i Sanchis Guarner, que s'esplanaren sobre llinatges valencians, parlars romànics

---

14 Entre les que versaren sobre autors valencians o relacionats amb València amb obra en castellà cite les d'Ernesto Veres d'Ocón: «Algunos aspectos del estilo y de la ideología de Guillén de Castro»; de Carreres de Calatayud: «Ante un nuevo Gaspar Aguilar»; de Zabala: «Valencia en la vida y la obra de Lope de Vega» i «La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII (Primeros resultados de una investigación)»; de Manuel Alvar: «Un poeta levantino [tortosí] olvidado: D. Francisco de la Torre Sevilla»; de Rafel Ferreres: «Juan Fernández de Heredia, poeta bilingüe de la corte de D<sup>a</sup> Germana de Foix»; d'Àngel Lacalle: «Cristóbal de Virués y su *Monserrate*»; de Gregorio Jiménez: «De picaresca valenciana: Revalorización del *Guzmán de Alfarache* apócrifo».

prejaumins, lèxic mariner, cartografia lingüística, el poeta de Beniarjó, sant Vicent Ferrer, etc.

Darrerament, per fer conèixer la tasca dels filòlegs vinculats a l'ILEF s'impulsà la participació en congressos internacionals com ara el *VIIé*, *VIIIé*, *IXé*, *Xé* i *XIé de Lingüística i Filologia Romàniques* (Barcelona 1953, Florència 1956, Estrasburg 1962, Madrid 1965 i 1968). Sanchis Guarner, per exemple, assistí al *VIIé* com a investigador adscrit a l'ILEF amb les ponències «Els parlars romànics anteriors a la reconquesta de València i Mallorca» i «Cartografia lingüística catalana» i al *Vé de Ciències Onomàstiques* (Salamanca 1955) amb el treball «Las minorias religiosas en la toponímia de Cataluña, Valencia y Mallorca». Exactament el mateix s'esdevingué amb Felip Mateu Llopis i Germà Colón, autors de les comunicacions «Topónimos monetales en el dominio catalán» i «El valenciano», respectivament, llegides al congrés de 1953, i fetes conèixer abans a València en un dels cicles de conferències programats per l'Institut.

En aquesta primera època, l'ILEF va dur a terme una important tasca d'estudi i difusió mitjançant les realitzacions apuntades. I a part de les susdites, s'aprovà l'organització d'un curs de Literatura Europea a l'Edat Mitjana en què s'estudiaria àmpliament la literatura catalana i especialment la valenciana; s'encarregà als poetes Almela Vives, Casp i al filòleg Sanchis Guarner la confecció d'una antologia de la darrera poesia valenciana, mentre que la professora Carola Reig preparava una selecció de poemes valencians i catalans sobre temes marítims; i s'engegà la *Revista Valenciana de Filologia*, la més important i sostinguda de les iniciatives. En aquesta etapa els anys més productius foren sens dubte els primers. És quan l'ILEF es troba en ebullició: convoca actes literaris, edita poemaris, programa cicles de conferències, planifica cursos, s'enriqueix amb la col·laboració d'erudits de renom, rep la visita d'estudiosos estrangers. Tanmateix als posteriors, potser per déficit de mitjans, es produí la disminució de tot plegat: a penes convoca xerrades, dissol el grup poètic «Murta», abandona els projectes docents, s'altera la periodicitat de la RVF i es planteja la possibilitat de crear a València una delegació de l'Institut «Miguel de Cervantes» del CSIC amb què coordinar-se a fi de resoldre els problemes econòmics i editorials més apressants. Dita delegació marcaria les directrius científiques dels treballs nous, concertaria conferències, pagaria els autors i es faria càrrec de les

trameses de paper per a l'edició, mentre que l'ILEF contribuiria amb personal especialitzat i amb l'estampació i enquadernació de les publicacions. Desconeixem si les autoritats centrals van accedir a la petició de Zabala, en tot cas no se'n veren gaires resultats i en la mesura dels mitjans de què disposava l'Institut va poder aguantar la continuïtat de la revista i ratificar la voluntat de fer avançar i consolidar el projecte cultural valencianista que definia la seua labor. En termes generals, el balanç d'aquesta primera època dóna un saldo positiu. S'havien creat tres col·leccions amb algunes desenes de llibres publicats; havien aparegut 24 números de la RVF, agrupats en set toms amb un total proper a les 2.500 pàgines; s'havia participat en congressos i reunions científiques internacionals; s'havia patrocinat la poesia en valencià; s'havien empès les recerques de col·laboradors, becaris i corresponents. Fet i fet, va ser un dels Instituts que més va ajustar-se al compromís original de la IAM de posar en un primer pla les temàtiques valencianes o d'interès per als valencians. I malgrat les interdiccions contra la nostra llengua, no sols va publicar poemaris en català i en permeté un ús sovintejat a la RVF, sinó que alguns dels col·laboradors figuren a les llistes d'alumnes dels cursos de Lingüística valenciana impartits per Sanchis Guarner a la Facultat de Filosofia i Lletres a partir de la segona meitat dels cinquanta. Per a l'investigador Antoni López Quiles constituí una «autèntica illa de fecunditat per a l'època» (1988: 114).

La segona etapa de l'ILEF (lligada estretament, com abans, a l'evolució de la IAM) s'inicia el 1979 rere les primeres eleccions democràtiques municipals amb l'elecció del socialista Manuel Girona com a president de la Diputació. Aquesta fou una etapa curta, closa el 1984, en què la Generalitat i la Diputació, dirigides per càrrecs socialistes, decidiren la creació d'un òrgan conjunt: la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI), que absorbirà la IAM i doncs els instituts integrants fins que el 1998 els nous governants del Partit Popular prescriuen la dissolució de la IVEI, recuperen el nom del Magnànim i el retornen a la corporació provincial. Per a l'ILEF fou una etapa molt breu en què s'introdueixen no obstant modificacions essencials.<sup>15</sup> Continua estructurat

---

15 Cal assenyalar però, que continuarà dins la IVEI amb la denominació d'Institut de Literatura i Filologia i la direcció de Joan Fuster primer (1985-1992) i d'Albert G. Hauf posteriorment (1994).

en dues grans seccions dedicades a la Lingüística (abans Filologia valenciana) i la Literatura, tot i que amb més activitat ara d'aquesta última i més projectes de recerca en castellà. Continua Zabala al capdavant, fins a 1984 almenys; s'hi reforcen els lligams amb l'Estudi General arran la incorporació de becaris i col·laboradors procedents dels departaments de Filologia catalana (Emili Casanova, Joan Fuster, Jaume Pérez Montaner), Literatura espanyola (Josep Lluís Canet, Nel Diago, Teresa Ferrer Valls, Carme Garcia Santosjuanes, Joan Oleza, Ricard Rodrigo i Josep Lluís Sirera), Filologia italiana (Ana Giordano), Magisteri (Julio Alonso Asenjo, Rafael Beltran Llavador) i d'altres com Ricard Blasco i Ricardo Bellveser. Endemés, una de les novetats és que els instituts ja no disposen de la capacitat de generar llurs pròpies col·leccions, si bé els projectes enllestits apareixeran dins les de nova creació, dependents a partir d'ara d'un Departament de Publicacions, coordinat per Màrius Garcia Bonafé. En aquesta IAM renovada, dirigida pel sociòleg Josep Picó, es compta amb la col·laboració d'intel·lectuals destacats. Fuster, per exemple, exercirà un paper determinant (més o menys equivalent al practicat abans per Sanchis Guarner) en qualitat d'assessor de publicacions i director de la «Biblioteca d'Autors Valencians».

Entre les activitats planejades en el camp dels estudis de lingüística i literatura catalanes es mamprèn un estudi sobre la *Gènesi del Misteri d'Elx*, programat per Sanchis Guarner i encarregat a Pérez Montaner amb l'objectiu de fixar el text original bo i depurant-lo de possibles variants i correccions.<sup>16</sup> Alhora, Sanchis Guarner porta entre mans una recerca sobre l'àrea lingüística del valencià i els dialectes fronterers, Fuster la redacció d'una *Història literària del País Valencià*, Emili Casanova un estudi lingüístic sobre la «valenciana prosa» i Avel·lí Flors la transcripció del *Memorial de la fe catòlica* de Francesc de Pertusa. També, davant el traspàs de Sanchis Guarner, Zabala i Pérez Montaner es reuniren amb el director de la IAM per recomptar i acabar els estudis pendents del filòleg.

Altrament, en el camp dels estudis literaris espanyols s'inicien línies de recerca en el camp del teatre valencià del segle XVI i primers anys del XVII sota

---

16 La mort de Sanchis Guarner a finals del 1981 n'interrompé la continuïtat.



la direcció de Joan Oleza i la triple intenció d'analitzar el desenvolupament de la dramaturgia renaixentista, els corrents que convergiren en els inicis de l'anomenada «comèdia barroca» espanyola i els orígens del teatre valencià en llengua castellana. L'interés per aquesta temàtica s'explica perquè el teatre produït en castellà a València ocupava aleshores un lloc clau en la història d'aquest gènere en el context literari espanyol, raó per la qual procediren a l'examen de totes les obres i representacions del període. L'equip de treball d'Oleza va caracteritzar-se per la seua productivitat. El 1981 ja havia lliurat nou articles, tres del director i sis dels integrants (Canet, Diago, Ferrer, Moncholí, Santosjuanes i Sirera), alguns d'ells destinats a la revista *Cuadernos de Filología* de la Universitat de València. I per a l'any següent havien anunciat l'edició d'un volum miscel·lani amb aportacions de Julio Alonso, Canet, Diago, Ferrer, Garcia Santosjuanes, Giordano, Oleza, Rodrigo i Sirera. Al seu torn, Zabala reprèn les investigacions sobre espectacles dramàtics durant el primer terç del segle XIX amb el buidatge de dades del *Diario de Valencia* i la consulta de la documentació recopilada a l'antic Hospital Real i General i a l'Arxiu Municipal. Amb aquest treball donava continuïtat a dues monografies anteriors: *Representaciones teatrales en Valencia en el siglo XVIII (1761-1779)* i *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, amb les quals perseguia completar la tasca de dos dels seus precursors: l'hispanista francès Henri Mérimée i l'erudit valencià Eduardo Juliá Martínez. Zabala no abandonà tampoc la supervisió dels tres volums manuscrits dels «Nocturnos», conservats a la Biblioteca Nacional de Madrid, una obra majorment inèdita, que recull aportacions dels escriptors i poetes valencians de finals del segle XVI, tan importants per a la coneixença de la literatura del Segle d'Or espanyol.

D'altra part, es produeix, com sabem, la creació de noves col·leccions amb la particularitat que ja no depenen de l'ILEF, sinó del gabinet de publicacions de la IAM. Això no obstant, hem de referir-nos-hi perquè s'aproven estudis i edicions gestats dins l'Institut. La més atraient per al nostre propòsit fou la «Biblioteca d'Autors Valencians», que naix sota la inspiració de Fuster i la finalitat de difondre entre els lectors cultes —estudiants, professors i públic format— obres imprescindibles de la història literària i cultural valenciana, raó

per la qual inclogué un ample ventall de textos presidits més per una voluntat didàctico-divulgativa que no filològica o crítica. Fins a 1984, es publicaren una desena de títols entre antologies, autors clàssics, articles extrets de la revista *Taula de Lletres Valencianes*, la crònica de l'historiador Pere Antoni Beuter, el dietari de l'eclesiàstic Pere Joan Porcar, les narracions del periodista Lluís Bernat, etc., curats tant per estudiosos veterans (Ricard Blasco, Vicent Escrivà, Josep Iborra, Francesc Pérez Moragón, Josep Piera, Eduard Verger) com novells (Ferran Garcia Oliver, Víctor Gómez Labrado, Enric Iborra) recentment llicenciats. Altres col·leccions amb estudis del nostre interès foren: 1) «Arxius i Documents» on hi ha els cinc volums de les actes dels «Nocturnos»; 2) «Descobrim el País Valencià» on s'inclouen *Passat, present i futur del teatre valencià* de Sirera, *Constantí Llombart* de Manuel Lloris i *Els poetes aràbigos-valencians* de Josep Piera; 3) «Estudis Universitaris» on apareix *El teatro en la Valencia de finales del XVIII* de Zabala; 4) «Fora de col·lecció» on figuren les *Contalles populars valencianes I* de Josep Bataller Calderón i *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX* d'Antoni Ferrando; i 5) «Politécnica» on consta el volum: *Tirant lo Blanch. Evolució i revolta en la novel·la de cavalleries* de Rafael Beltran Llavador.

També en aquesta etapa es viu un període de creixença. En un escrit anterior vaig definir-la com a «temps d'impuls» en referència a la Institució, però també, és clar, a l'Institut. El decaïment d'aquest últim durant les dècades del seixanta i setanta es compensa ara amb l'organització de noves recerques, la incorporació de nous col·laboradors, un finançament més apropiat i la represa de la RVF després d'anys d'inactivitat. En relació amb aquesta el 1981 s'edita el número 4 del tom VII, en substitució d'un anterior que no va estampar-se, es proposa la reimpressió dels fascicles 2-4 del tom II, atés que la major part del tiratge i de les separates impreses fou destruït per la riuada del 1957, i cap al 1983 es promou, bé que infructuosament, la possibilitat de reactivar-la amb el títol de *Nueva Revista Valenciana de Filologia*.

## 2. *Revista Valenciana de Filologia* (1951-1981)

La RVF fou, dèiem, l'empresa més continuada i de major projecció de l'ILEF. En fou director Arturo Zabala, que va reclamar la protecció del CSIC i amb aquesta finalitat notificà als dirigents la intenció de llançar periòdicament una publicació on veren la llum els estudis de literatura i filologia basats en temes autòctons, d'investigadors locals o importats, sempre que s'ajustessen als criteris de màxima validesa i professionalitat. Demanava alhora la concessió d'una assignació anual de paper de 70x100, plegat en quart per a imprimir a la revista, en quaderns trimestrals d'unes 160 pàgines amb un tiratge de 800 exemplars en paper edició sense setinar del pes corrent a l'igual que les altres publicacions del Consejo. Els models a seguir serien els *Estudis Romànics* amb què compartiria característiques comunes i la *Revista de Filologia Española*, represa el 1947, amb què volia equiparar-se en solvència i rigorositat.

La RVF va nàixer amb el propòsit d'aprofundir en el coneixement de la llengua i la història literària dels valencians i per situar la filologia local en un primer pla de l'activitat científica espanyola. Inclouïa dins el seu abast autors valencians en valencià, autors valencians en castellà o en qualsevulla altra llengua i autors no valencians amb obra valenciana. Aquest criteri de limitació territorial havia de prevaler per una simple qüestió d'eficiència i d'adequació a l'àmbit geogràfic d'interès de la mateixa publicació. O en paraules del director, per «ahondar y resolver con más precisión y acierto en los problemas relativos a la lengua, la literatura y los temas que son propios de su natural residencia». Ja hem insistit que la IAM i els instituts incardinats foren concebuts a partir del paràmetre indefugible de la valencianitat, en el benentés però que no es tractava de cap localisme estret ja que el País Valencià, indicava Zabala, no és una entitat aïllada sinó connectada amb països del mateix entorn històric: Catalunya, les Illes, Aragó, i per extensió amb «la gran comunidad hispánica peninsular con lazos no estrictamente políticos sino universalmente humanos» (1951:8).

Va comptar amb la participació dels filòlegs i historiadors de l'ILEF i de tots els qui volguessen col·laborar-hi amb temàtiques adients als fins de la publicació, és a dir, vinculades a la cultura literària i filològica del país, sempre dins

l'exigència de màxima serietat crítica. En aquest sentit, els objectius de territorialitat i qualitat foren esperonats al llarg de la seua trajectòria. Publicà textos en català, castellà, s'obrí a la possibilitat d'incloure'n en altres llengües peninsulars; estava exempta del tràmit de censura perquè cap organisme lligat al CISC no hi restava obligat i, tot i les millors intencions, no sempre fou puntual. Havia d'aparèixer en quaderns trimestrals, reunits en un sol tom d'unes quatre-centes pàgines, tanmateix prou números, fos per la dilació en el lliurament de materials, fos per dificultats econòmiques, fos pel volum de treball de la Impremta provincial, el fet és que s'hi produïren irregularitats en l'ordre d'edició, l'agrupació de fascicles, l'annualitat en l'aparició i dos almenys es dormiren als calaixos, si bé alguns dels articles d'aquests inèdits foren lliurats als autors com a separates.<sup>17</sup> L'àmbit de distribució s'estenia per les mateixes àrees de les publicacions del CSIC, és a dir, l'espai peninsular i països europeus i hispanoamericans.

En eixir el tom I (1951), Zabala no pogué estar-se de subratllar-ne la notorietat que obtingué: «Las valiosas colaboraciones —deia—, los numerosos intercambios y los elogios de directores de acreditadas revistas europeas y americanas, reafirman el éxito nacional e internacional de la *Revista Valenciana de Filología*». No sols rebé elogis, també peticions d'intercanvi, de subscripció i oferiments de col·laboració de figures notables de la Filologia catalana i hispànica. Aquest primer tom conté una taula de matèries diverses i la participació tant d'estudiosos valencians i catalans com espanyols. Entre els primers Francesc Almela Vives, Josep M. de Casacuberta, Josep Giner, Lluís Guarner, Carola Reig Salvá, Martí de Riquer, Josep Romeu Figueras, Alberto Sánchez

---

17 Els fascicles al·ludits són el 2-4 del tom II (1952) i el 4 del tom VII (1963-66). El contingut del primer, segons el *Catálogo de Publicaciones* de 1978, és aquest: «La *Vida de Boecio* de Francisco de Moncada» de Samuel Gili Gaya, «Algunas consideraciones sobre los valencianos pre-romanos» de Domènec Fletcher, «La diptongación en el mozárabe levantino» d'Ernesto Veres d'Ocón i «Representaciones teatrales en Valencia durante el siglo XVIII (1761-1779)» d'Arturo Zabala. I el sumari del segon: «L'antiga impremta valenciana», de Pere Bohigas; «El teatro en Valencia durante la última década del siglo XVIII», de Zabala; «Representaciones teatrales de la primera mitad del 700, en Valencia», de Francis Sureda; i «Peirona March, la hermana de Ausias», de Rafael Ferreres. En tots dos casos, al catàleg suara esmentat consta l'anotació «(En prensa)», és a dir, en fase d'impressió, però finalment no aparegueren.

Sánchez, Manuel Sanchis Guarner, Antonio Tormo<sup>18</sup> i Ernesto Veres d'Ocón. I entre els segons Dámaso Alonso, Manuel Garcia Blanco, Maria Goyri de Menéndez Pidal i Francisco Maldonado de Guevara. Cadascun d'ells va abordar-hi temes de la seua competència: poetes i narradors de l'època medieval, les mencions de Miguel d'Unamuno a la poètica de V. Wenceslau Querol, la fixació de les fonts narratives de Blasco Ibáñez, les normes de transcripció fonètica per a la revista, la toponímia aràbig-valentina, etc.

En volums posteriors, va anar afegint-s'hi un nodrit estol d'investigadors, entre els quals (cite per ordre alfabètic): Lluís Alpera, Joan Amades, Antoni Badia i Margarit, Pío Beltrán, Pere Bohigas, Germà Colón, Fermí Cortés, G. Diago Nebot, Miquel Dolç, Ramon Esquer Torres, Antoni Ferrando, Rafael Ferreres, Vicent Ferris Garcia, Domènec Fletcher Valls, Joan Fuster, Samuel Gili Gaya, Eduard Julià Martínez, Lluís Granell, Lluís Guarner, Rosalía Guilleumas, Josep Gulsoy, Dolly Lucero de Padrón, José Martínez Ortiz, Francesc Masclans i Girves, Manuel Mata López, Julio Pallí Bonet, Geoffrey Ribbans, Mateu Rodrigo Lizondo, Antonio Rodríguez Moñino, Julio Rodríguez-Puértolas, Carlos Rojas Vila, Francisco Sánchez-Castañer, Francis Sureda, John E. Varey, David J. Viera i Jill R. Webster. Zabala volgué fins i tot aprofitar l'estada de Sanchis Guarner a Nova York per ampliar el planter de col·laboradors amb personalitats de l'exili exterior.<sup>19</sup> En aquest sentit, en carta de 7 de desembre de 1950 li encomana recollir originals per a la revista: «Nos conviene ampliar mucho —escriu— el radio de nuestros colaboradores, para cumplir mi propósito de interesar al mayor número de estudiosos en temas valencianos». L'1 de gener del 1951, Sanchis Guarner responia que havia fet gestions amb Amado Alonso, Américo Castro i Navarro Tomás, però cap d'ells no havia accedit a figurar en publicacions espanyoles de l'interior. Al marge d'això, el diari *Las Provincias* (13-III-1951) llançava les campanes al vol per l'eixida d'una publicació que estimava culturalment dignificadora i d'un interès inqüestionable, la qual

---

18 Féu funcions de secretari fins al 1952, a partir de 1959 va ocupar-se'n Rafael Ferreres.

19 Veg. la nota 9.

a juzgar por este número inicial va a mantener un rango intelectual y un decoro en la labor de investigación y desarrollo de los temas a su alcance, digno del alto mecenazgo provincial que lo impulsa y digno de las cosas de Valencia tan a menudo manoseadas con irresponsable frivolidad cuando no con irreverencia barata, desabrochada y atrevida.

A partir del número 2 s'ampliaren les dues seccions inicials: «Artículos» i «Notas bibliográficas», amb una tercera: «Crónica del Instituto», destinada a informar dels projectes i activitats intel·lectuals realitzades pels membres de l'ILEF, va encabir-hi també obituaris i notícies referides a esdeveniments de caràcter acadèmic. Mitjançant dites gasetilles sabem que no volgueren limitar-se a la publicació d'inèdits aspiraven a reeditar obres exhaurides o de difícil adquisició, les quals mereixien ser rescatades pel seu interès, raresa o vigència com la monografia d'Henri Mérimée: *Spectacles et comédiens a Valencia (1580-1630)*, traduïda al castellà per Luís Grandía. La inclusió de ressenyes fou un altre dels mèrits de la revista en la mesura que l'homologava amb altres d'equivalents i facilitava als lectors una orientació bibliogràfica i crítica profitosa. Ocuparen un espai no gens desdenyable, s'imprimiren amb un cos de lletra més menut, foren redactades per col·laboradors de l'ILEF, n'aparegueren de l'ordre de tres o quatre per número i presentaven una utilitat extraordinària per als estudiosos. Només cal fixar-se en la reputació dels qui les signaren: Miquel Dolç, Rafael Ferreres, Josep Giner, Lluís Guarner, Geoffrey Ribbans, Martí de Riquer, Josep Romeu Figueras i Sanchis Guarner. L'única objecció és que bastants foren escrites en castellà, fins i tot les que tractaven de revistes i monografies catalanes analitzades normalment per autors d'aquest parlar, els quals paradoxalment ja havien fet ús de la llengua pròpia als articles. Com a nota curiosa, cal destacar l'abundor de recensions sobre obres i autors vinculats a la filologia catalana, entre els quals Riquer, Gabriel Turell, Badia i Margarit, Nicolau Primitiu, Marià Bassols de Climent, Joan Triadú, Sanchis Guarner, Francesc Masclans Girves, Carles Riba, Pere Bohigas, Manuel de Montoliu i Francesc de B. Moll.

Al tom II (1952) s'incorporen Badia i Margarit i Germà Colón en el camp de la filologia catalana i Rafael Ferreres, deixeble de Dámaso Alonso, en l'espai

nyola. El primer insisteix en la rendibilitat i valor documental de l'*Atles Lingüístic de Catalunya* (ALCat), tot i trobar-se incomplet, per a la història de la llengua i la dialectologia catalanes com ho demostra el seu treball dedicat al problema de la sibilant sonora -s procedent de -d, -ce, -ci i del grup *ty* llatins. Colón, que analitza la frontera lingüística marcada per l'eliminació de la -r etimològica en la major part del domini lingüístic català (fenomen observat en localitats castel·lenques septentrionals i textos literaris antics), es demana la raó d'ésser d'aquesta erradicació i per què s'ha conservat en altres zones valencianes. Hi ha encara una tercera aportació dels suecans Fermí Cortés i Lluís Granell, autors d'un vocabulari de més de quatre-centes paraules i expressions recollides a la zona arrossera de la Ribera del Xúquer. De Rafael Ferreres s'inclou un assaig referent a les característiques de la novel·la pastoril espanyola i a les qualitats literàries de la *Diana enamorada* (1564), del valencià Gaspar Gil Polo.

És clar que els temes lingüístics van ocupar un espai important. Endemés dels treballs indicats, se'n publicaren de Sanchis Guarner, Colón, Giner, del fill turco-canadenc Joseph Gulsoy i de joves lingüistes i historiadors valencians. De tots, Sanchis Guarner en fou el més prolífic i és qui va assumir un paper essencial. Es troba no sols en la majoria dels quaderns,<sup>20</sup> sinó que va adaptar l'alfabet fonètic emprat a la revista a partir d'una simplificació del sistema de

---

20 Ell, ensems amb Riquer i Ferreres foren els col·laboradors amb més freqüència d'aparicions. Riquer va tenir l'honor d'obrir el primer número amb un meticulós estudi sobre l'obra santjordiana, seguit d'un article posterior i quatre ressenyes almenys alhora que llibres seus com *Examen lingüístico del Libro dels feyts d'Armes de Catalunya de Bernat Boades* foren objecte de comentari per Josep Giner. Sanchis Guarner apareix en cinc dels set toms publicats, d'ell poden recomptar-s'hi fins a dèsset col·laboracions (huit separades i nou recensions, amb les quals havia confegit un volum relligat sota el títol d'*Estudis de filologia valenciana* de cara probablement a una futura publicació. Aquest recull degué ser un dels seus projectes destinat a la «Biblioteca de Filologia» de l'ILEF; inclou òbviament els títols més representatius: «De toponímia aràbiga-valenciana», «El léxico mariner mediterráneo», «Dictados tópicos de las comarcas de Dénia, Pego i La Marina», «La lengua de Ausiàs March», «Identificació de nous fragments de la Bíblia valenciana», «La elaboración manual del cáñamo en la Vall d'Uixó» i d'altres. Finalment, Ferreres és autor de quatre articles i sis recensions. Féu aportacions a la biografia i l'obra dramàtica i poètica de Juan Fernández de Heredia, un dels escriptors del cercle literari de la cort de Germana de Foix; escrigué sobre les dues estades del dramaturg espanyol Leandro Fernández de Moratín al País Valencià evacuat a la ciutat amb les tropes del rei Josep I Bonaparte; també sobre les vinculacions amb València del musicòleg Francisco Asenjo Barbieri i la seua correspondència amb el bibliòfil Jose Serrano Morales i amb el bidell primer de la Universitat de València José Gregorio Fuster, fill del bibliògraf Just Pastor Fuster.

transcripció del seu mestre, el lingüista manxec Navarro Tomás, va aconseguir la col·laboració de filòlegs catalans, degué fer de corrector d'originals i va ser amb tota seguretat qui va definir la línia editorial de la «Biblioteca de Filologia». El castellanenc, Germà Colón, hi és present amb altres dues aportacions: una sobre la etimologia de la paraula *calbot* i una darrera en què esmena una errada del *Diccionari Català-Valencià-Balear* segons la qual la paraula catalana *artèsà* deriva de la castellana *artesano*, de fet és un mot d'origen italià: *artigiano*, que penetra en el castellà a través de la via intermèdia «del català de València». Gulsoy hi apareix amb dos escrits: el primer presenta i reproduïx la correspondència «filològica» d'un advocat anònim «senyor E»<sup>21</sup> amb el lexicògraf M. Joaquim Sanelo, mentre que examina, en el segon, la tradició lexicogràfica valenciana. Giner no hi figura com a autor de cap article, sí que hi apareix en canvi com a censor d'obres de Riquer i Marià Bassols de Climent. Alpera va estrenar-se amb un treball sobre l'aportació dels juristes a la lexicografia catalana, Vicent Ferris amb un escrit sobre les construccions sintàctiques de gerundi i participi, emprades al *Tirant*, Mateu Rodrigo reporta documents inèdits al voltant del quadre genealògic de la família d'Ausiàs March i Antoni Ferrando hi apareix amb un estudi sobre tres poesies valencianes anònimes de 1543 (una de les quals bilingüe) d'escàs interès estètic, no així com a documents de caràcter històrico-lingüístic sobre el tema de la «malmonjada», és a dir, la donzella no vocacional forçada a professar en convents. Una dada a tenir en compte, en complement d'aquesta temàtica, addueix la resistència de les dones aristòcrates a l'ús del castellà.

Altres treballs d'interès foren: «El monosilabismo valenciano», «Un sermón valenciano del siglo XVII» d'Almela Vives i «Huellas de la asimilación solar en los arabismos del catalán-valenciano» de Veres d'Ocón. En el primer, l'autor es fa ressò de la profusió de composicions poètiques valencianes basades en veus monosíl·labes; en el segon transcriu fragments d'un sermó predicat pel Dr. Gaspar Blai Arbuxec a la Seu de València el 9 d'octubre de 1966, atesa la

21 Sobre la identitat d'aquest personatge veg. Sanchis Guarner (2001: 93) i Simbor (1980: 25).



seua qualitat literària, el caire testimonial referit a l'admiració professada pels valencians a Jaume I i la seua espasa i com a exemple de prosa vernacular durant el període de la «Decadència». D'altra part, Veres d'Ocón es planteja un seguiment de les empremtes deixades per les anomenades «lletres solars» àrabs i llur assimilació en els arabismes del català.

La majoria dels números presenten un caràcter miscel·lani, no així els números 2-4 del tom IV (1954) i l'1 del tom VI (1959-62). El primer és dedicat a sant Vicent per tal com s'apropava la celebració del cinqué centenari de la canonització del dominic. El segon recull part de les conferències pronunciades als actes commemoratius del cinqué centenari de la mort d'Ausiàs March. El monogràfic sobre el sant inclou una narració vicentina escoltada de menuda per la investigadora Maria Goyri; un aplec de llegendes, miracles, tradicions i profecies al voltant del predicador reunides per l'etnòleg català Joan Amades; un catàleg amb 176 entrades referides a miracles vicentins de l'historiador José Martínez Ortiz; i un interessant i documentat assaig de Joan Fuster en què analitza els components de la predicació del sant, l'estil i mètodes expositius que el caracteritzen, les temàtiques que reporta, les opinions connaturals a la seua ideologia, les fonts i les lectures en què basa la seua peroració, les particularitats lingüístiques dels sermons i la commoció que produïa en l'auditori la seua veu, el to emprat, l'expressió gestual.

El segon d'aquests monogràfics, inclou articles d'erudits eminents sobre l'autor dels *Cants d'Amor*. El primer: «Metafísica y retòrica en la obra de Ausiàs March», de Pere Bohigas, analitza l'actitud personal del poeta envers el tema amorós. El segon: «*Ausiàs March, poeta mediterrani*», de Miquel Dolç, es fixa en tres de les influències detectades en la producció del nostre autor, totes les quals sorgides dins la Mediterrània occidental donen peu al títol. Es refereix a la pervivència de tècniques i termes trobadorescos, als plantejaments de la pedagogia escolàstica i a les similituds i discrepàncies amb els poetes italians Dante i Petrarca. Al tercer: «Ausiàs March, el ben enamorat», Joan Fuster es pregunta si la poètica marquiana parteix de plantejaments biogràfics o és pura ficció literària; altres temes tractats per l'assagista suecà són la pruija del poeta per explicar la seua vida amorosa, l'afany d'adoctrinament, el

patetisme religiós, el desencís carnal. El darrer: «La lengua de Ausiàs March», de Sanchis Guarner, explica per què opta definitivament per la seua llengua natural, tot i que encara són detectables reminiscències provençalitzants, al costat d'arcaïsmes. Altres qüestions estudiades pel filòleg són l'adjectivació marquiana, generalment epíteta, els cultismes, la creativitat lèxica, les personificacions, el joisme.

Nogensmenys, no foren el sant patró valencià i el gran poeta gandienc els únics autors clàssics medievals estudiats. Hi ha treballs sobre els «Stramps» i «Midons» de Jordi de Sant Jordi i sobre les composicions trobadoresques de Pere el Gran, de Martí de Riquer; sobre el contrast de pensament entre Jaume Roig i Isabel de Villena, de Joan Fuster; sobre els paral·lelismes biogràfics i ideològics entre dos escriptors franciscans de renom: el gironí Francesc Eiximenis i el burgalés Iñigo de Mendoza, de Julio Rodríguez-Puértolas; sobre una interpretació del *Tirant lo Blanc* com a novel·la precursora de la modernitat, de Dámaso Alonso; sobre els dos fulls manuscrits trobats pel bibliògraf Felix Torres Amat, que Pere Bohigas identifica com a pertanyents a la Bíblia traduïda per Bonifaci Ferrer, sobre les tremebundes opinions d'Eiximenis referides a les «classes inferiors», fonamentalment camperols, esclaus, captaires i criats, de la catalanòfila anglesa Jill Rosemary Webster. I si passem a èpoques posteriors en trobarem sobre els diàlegs en valencià a l'obra *El Cortesano*, de Lluís del Milà, amb què s'expressen patges, bufons, criats i esporàdicament algun personatge burgés de la cort de Germana de Foix, de Josep Romeu i Figueras; sobre la més que notable biblioteca de Joan Bonllavi, català del segle XVI, membre de l'escola lul·lista de València i primer editor del *Blanquerna*, imprés el 1521 a la nostra ciutat, de Rosalia Guilleumas; sobre les relacions literàries entre Jacint Verdaguer i Constantí Llombart i la traducció al castellà, parcialment inèdita, del poema *Canigó*, de Josep M. de Casacuberta; i dels hispanistes anglesos John Earl Valey i Geoffrey Ribbans sobre els espectacles de titelles a València entre 1582 i 1786, del primer, i sobre els comentaris del begissà Antonio Ponz Piquer al·lusius als llibres de viatges de visitants europeus escrits abans de 1875, en alguns dels quals s'inclouen referències no sempre favorables a València i els valencians, del segon.

Ja es veu que el paper de la RVF fou d'una importància cabdal per a la ciència filològica valenciana en la mesura que va proporcionar als filòlegs nadius, de l'estat i estrangers l'ocasió de difondre'n llurs treballs i als estudiosos del ram l'oportunitat d'obtenir coneixements especialitzats en uns moments històrics excepcionals i en un camp summament necessitat de conreu i atenció. La RVF va tenir una trajectòria intermitent de 30 anys (1951-1981), al cap dels quals va extingir-se per raons de caràcter pressupostari ja que la Diputació se n'havia desentès i calgué cercar d'altres mecenatges, concretament de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de València. Així mateix, perquè el buit existent en el camp dels estudis filològics ja estava cobert o en vies de solució amb la creació el 1976 del Departament de Lingüística Valenciana a l'Estudi General valencià i la publicació dels *Cuadernos de Filología* (1979) del Departament d'espanyol en aquesta mateixa universitat. El 1951, data d'aparició del primer tom, era absolutament justificable la seua presència ja que era l'únic paper d'alta cultura on podien publicar-se treballs d'aquelles disciplines filològiques que a València «aluden o se referen». En 1981, Sanchis Guarner, un dels col·laboradors més persistents, volgué designar amb aquesta mateixa capçalera la futura revista del Departament valencià de Lingüística, no fou possible, però, degut al seu traspàs.

Ben mirat, la RVF féu un important paper de suplència. En uns moments d'extrema penúria, amb una universitat girada d'esquena al coneixement de la llengua i la literatura vernacles i sense cap editorial específica, va deixar ben clar que les temàtiques abordades presentaven un interès científic i acadèmic extraordinari, que la llengua, els parlars i la producció literària dels valencians constituïen una mina inesgotable d'estudi i que eren factibles i totalment exportables uns estudis lingüístics i literaris d'alçada a partir de referències locals. A banda d'això, degué ser una de les primeres publicacions periòdiques especialitzades en filologia de l'estat; ben cert que la catalana *Estudis Romànics* i la *Revista de Filologia Española* l'havien precedit, però eren publicacions d'abast més general. En qualsevol cas, aquesta va posar damunt la taula el cabdal immens de temes possibles d'estudi, va demostrar que els estudis de filologia valenciana eren profitosos, que interessaven fora de les nostres fronteres i

va poder comprovar-se, com ja havia manifestat Menéndez Pidal (1949: 9-10), que el territori valencià era una font d'enorme potencialitat. En l'aspecte cultural, advertia el filòleg, «no hay porción de España que, [...], se iguale a Valencia en ofrecer un interés tan vario, tan alto y tan sostenido en todas las épocas de una larga historia a través de los milenios»; en el filològic «Valencia es clave resolutoria en muchos problemas que la cultura peninsular suscita, y lo es particularmente en los muy complejos problemas lingüísticos»; i en el literari, no ha d'oblidar-se que «Valencia [va] ser el foco de más brillante actividad en la gran época de la literatura catalana». Zabala s'havia expressat, en termes idèntics en al·ludir «la rica temàtica valenciana» (1981: 311).

El 1981 en tancar-se la primera època, el director inclogué una nota de comiat, on remarcava la coherència de la revista, fidel a les declaracions programàtiques de tres dècades enrere, i la transcendència intel·lectual assolida més enllà dels límits locals, en sectors espanyols i internacionals. Trenta anys després, en 2011, tingué lloc un primer intent de recuperació de la capçalera si bé com a subtítol de la revista *Aula de Lletres Valencianes*, dirigida pel filòleg Abelard Saragossà. Més tard, en el primer trimestre del 2017, es notificava a la premsa que la RVF iniciava una nova etapa sota la direcció de l'estudiós Josep V. Escartí i aquest mateix any aparegué el primer dels set volums publicats fins ara.

### Bibliografia

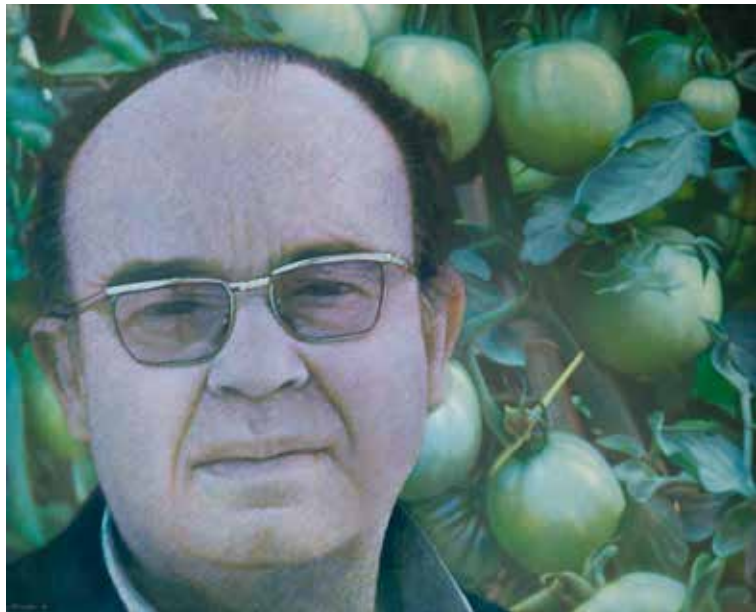
- ALONSO, Vicent (1999): Joan Fuster, *Correspondència*, 3. Ernest Martínez Ferrando. València: Càtedra Joan Fuster (Universitat de València)/Tres i Quatre.
- CARRASCO, Biel (1997): «Entrevista Arturo Zabala», *Posdata, Levante-EMV* (València 5-XII).
- CORTÉS CARRERES, Santi (1995): *València sota el règim franquista*. València-Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2002): *Manuel Sanchis Guarner (1911-1981). Una vida per al diàleg*. València-Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2006): «Sanchis Guarner i l'Atlas Lingüístico de la Península Ibérica durant la postguerra», *Manuel Sanchis Guarner. Un humanista valencià del segle XX* (S. Cortés i V. J. Escartí, ed.) València: AVL.

- (2009): *La historia interna del Atlas Lingüístico de la Península Ibérica. Correspondencia (1910-1976)*. València: PUV.
- (2018): «La Institució Alfons el Magnànim (IAM) i la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI). Una aproximació històrica (1947/1948-2015)», dins *El Magnànim: setanta anys de cultura valenciana* (Gustau Muñoz, ed.). València: Institució Alfons el Magnànim/Centre Valencià d'Estudis i Investigació.
- FERRANDO, Antoni (2001 [1a ed. 1963]): «Presentació» a Manuel Sanchis Guarner: *Els valencians i la llengua autòctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*. València: PUV.
- FERRER, Josep i Pujadas, Joan (1993): *Epistolari Joan Fuster-Vicenç Riera Llorca*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- FURIÓ, Antoni (2022): «Joan Fuster, la Institució Alfons el Magnànim, la *Revista Valenciana de Filologia*, la IVEI i el projecte d'una *Història literària del País Valencià*», RVF, VI (segona època). València: Institució Alfons el Magnànim/Centre Valencià d'Estudis i Investigació.
- GABARDA Cebellán, Vicent (1997): *Institución Alfonso el Magnánimo-Institución Valenciana d'Estudis i Investigació (1947-1997)*. València: Edicions Alfons el Magnànim/IVEI. Diputació de València/Generalitat Valenciana.
- HAUF, Albert G. (1995): «Institut de Literatura i Filologia», *IVEI. Memòria d'investigacions 1980-1994*. València: IVEI/Generalitat Valenciana/Diputació Provincial de València.
- LÓPEZ QUILES, Antoni (1988): «*L'imbroglío* editorial valencià», *L'Espill*, 27 (novembre). València: Eliseu Climent, ed.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1949): «Prólogo» a Manuel Sanchis Guarner: *Introducción a la historia lingüística de Valencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- PUJADAS, J. (veg. Ferrer, J.)
- SANCHIS GUARNER (2001 [1a ed. 1963]): *Els valencians i la llengua autòctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*. València: PUV.
- SIMBOR, Vicent (1980): *Els orígens de la Renaixença valenciana*. València: Institut de Filologia Valenciana/Universitat de València.
- ZABALA, Arturo (1951): «[Paraules preliminars]», *Revista Valenciana de Filologia*, 1, tom I. València: ILEF/IAM.
- (1981): «Nota previa», *Revista Valenciana de Filologia*, 4, tom VII. València: ILEF/IAM.



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie *A Vicent Andrés Estellés*. Pimentó torrat (1985)  
Oli sobre llenç, 130 x 97 cm

## // ENTREVISTA



RAFAEL ARMENGOL  
Sèrie *A Vicent Andrés Estellés*. Retrat (1985)  
Olí sobre llenç, 81 x 100 cm



FERRAN CARBÓ AGUILAR

ENTREVISTA DE CARLES FENOLLOSA



«No s'ha exagerat l'obra literària d'Estellés»

Ferran Carbó (Vila-real, 1960) és catedràtic de Filologia Catalana a la Universitat de València i, sobretot, s'ha especialitzat en poesia contemporània. És autor dels llibres monogràfics sobre Vicent Andrés Estellés: *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta* (2009) i *Els versos dels calaixos. Sobre Llibre de meravelles de Vicent Andrés Estellés* (2018). També ha sigut coordinador i coeditor del llibre: *Vicent Andrés Estellés* (2004). Ha preparat l'edició dels volums de Vicent Andrés Estellés: *Obra completa I* (2014), *Obra completa II* (2015) i *Primera soledad* (2019).

*S'ha exagerat l'obra literària d'Estellés?*

No. No s'ha exagerat l'obra literària d'Estellés en el sentit següent: té una producció extensíssima, de més d'un centenar de títols si hi incloem els llibres de poemes i els reculls breus o *plaquettes*. En la nova edició de l'obra completa es publicaran dotze volums només de poesia. Per l'extensió és important, però

també i sobretot per la importància d'alguns títols. Parle d'obres com el conegudíssim *Llibre de meravelles*, *La clau que obri tots els panys*, *El gran foc dels garbons*, *Horacianes*, *El primer llibre de les Èglogues*... Son peces singularíssimes, úniques en el context en què es van produir.

*Què representa, per tant, en el conjunt de la literatura catalana?*

Jo diria que és un dels quatre o cinc principals poetes de la segona meitat del segle XX per, com deia, la qualitat d'algunes obres i per l'originalitat. Aquesta valoració està en funció del moment històric en què va escriure. En posaré un exemple concret: *La clau que obri tots els panys*, premiat per la Diputació de València en el Premi Literatura de Poesia de l'any 1958, no editat fins al 1971 però escrit entre 1954 i 1957, en el moment en què fou redactat era un llibre originalíssim. La seua tercera part era el que es coneix com "Coral romput", tres llarguíssims poemes –entre els tres sumen més de 1.300 versos–, era completament innovadora respecte del que s'estava escrivint llavors.

*Però tardà més d'una dècada a publicar-se. Com s'explica el decalatge entre la biografia literària d'Estellés i la seua, diguem-ne, "biografia editorial"?*

En el cas de *La clau que obri tots els panys*, eixe desfasament entre escriptura i edició té una explicació molt senzilla. Normalment aquells premis de la Diputació s'editaven un any o dos després d'haver-se atorgat. L'autor en aquell moment havia canviat de residència. Fins aleshores vivia a València, al carrer de misser Mascó. Se'n tornà a viure a Burjassot, al carrer Maestro Lope, amb la dona i els dos fills menuts. Enmig d'aquell tràfec li arribaren les proves d'impremta del llibre. Li havien "trenat" prou poemes, és a dir, que per la caixa estreta de la pàgina de llibre els alexandrins –versos llargs de 12 síl·labes que utilitzava molt– no hi cabien i s'havien de baixar els finals dels versos a la línia següent. Per l'excés de temps que calia per a la correcció, per una banda, i, segurament també per la situació íntima, encara de crisi, ja que feia poc de temps que la primera filla, la qual cosa tractava al llibre, ell no tingué un especial interès a corregir-lo i tornar-lo. Les proves queden aparcaades en el seu arxiu. No fou una qüestió de censura, en aquest cas.

*Però no fou només La clau que obri tots els panys*

Pel que fa al conjunt de la producció de producció de postguerra, dels anys cinquanta i seixanta, Estellés escrivia molt, però publicava poc. Només va editar tres llibres en els anys cinquanta: *Ciutat a cau d'orella* el 1953, *La nit* el 1956 i *Donzell amarg* el 1958. En la dècada dels seixanta encara menys: només *L'amant de tota la vida* el 1965. En el mateix període va escriure fins a catorze poemaris. Per què no els edità? No en va fer gaires temptatives. Mires els premis literaris i el seu nom no hi apareix com a concursant. No solia presentar-s'hi tot i tenir obres acabades. Escrivia per la passió d'escriure, a la nit, en tornar a casa després de treballar de periodista a *Las Provincias*. A mà o directament a màquina. Escrivia més poemes que llibres, és a dir, peces soltes i a priori no incloses en poemaris ni concebudes com una part integrant d'un conjunt. Al capdavall, no tenia un especial interès a publicar. La seua passió era, sobretot, escriure, gairebé sense parar.

*Una raó biogràfica, doncs.*

Sí. Molts llibres els començava i tardaven molt de temps a acabar-se. Els més de cent sonets que integren *El gran foc dels garbons*, posem per cas, els començà el 1958, però continuà fent-ne durant els anys seixanta, almenys fins al 1967.

*Però en els seixanta ja tenia un renom.*

El nom se'l va guanyar immediatament. *Ciutat a cau d'orella* motivà ja el 1954 una ressenya molt elogiosa de Joan Fuster a la revista *Pont blau*. Posteriorment, el 1956, Estellés mostrà molt d'interès a conèixer Salvador Espriu, a qui, quan es van trobar a Barcelona, a casa de l'escriptor del mite de Sineira, li va llegir fragments de *La nit* i Espriu li'n va fer una lloança i els avalà completament. En el jurat del premi de Cantonigrós, que va guanyar Estellés amb *Donzell amarg*, hi havia Carles Riba, a qui Estellés va acompanyar pels carrers de València tan sols un any després del premi. La resposta inicial als llibres publicats fou molt positiva. I els llibres que quedaren al calaix eren especialment rellevants, compte! Fuster repetí que per a ell els seus textos estellesians preferits dels cinquanta i seixanta eren les *Èglogues* i el "Coral

Romput”. I d’èglogues el poeta de Burjassot només n’havia publicat tres dins de *Donzell amarg*, tot i que continuava escrivint-ne.

*Llavors per què arriba l’allau de publicacions dels anys setanta?*

Per diverses raons: perquè Estellés era l’autor que més corpus de producció poètica tenia de tota la postguerra –molta escrita i poc editada–; perquè s’acabava el règim franquista i eixe final motivà una efervescència cultural claríssima; i perquè Fuster, Sanchis Guarner i Eliseu Climent van veure que el de Burjassot podia funcionar com a poeta valencià referent. Fou una convergència d’interessos i de factors. El 1971 es publicà *Llibre de meravelles* amb pròleg de Sanchis Guarner. El 1972, Eliseu Climent edità en 3i4 el primer volum de la recopilació de la seua producció, *Recomane tenebres. Obra completa 1*, amb estudi introductor de Fuster. L’any següent es creà el premi de poesia dins els Premis Octubre amb el nom de “Vicent Andrés Estellés”. Aleshores, es va rescatar tota la seua producció inèdita, s’hi afegí la nova i a qui havia estat el poeta de la postguerra valenciana se’l va convertir –que ho era– en el poeta nacional dels valencians.

*Un poeta que havia començat la seua producció en castellà. Per què aquell canvi?*

L’explicació és molt senzilla. En acabar la guerra, el seu primer interès fou el teatre, però a partir d’un veí, Juli Llopis Cabo, que li deixà llibres, començà a llegir molt, la qual cosa motivà en ell l’interès per la poesia i pel seu conreu. Aquella poesia era sobretot en castellà. Li interessava molt la Generación del 27: Pablo Neruda, Miguel Hernández... Per tant, les primeres lectures importants de poesia i els seus primers models foren en castellà. A més a més, se’n va anar tres anys a estudiar periodisme a Madrid, entre els 1942 i 1945. El 1944 ja havia publicat un poema en castellà, premiat en uns Juegos Florales de Benidorm. Però sobretot foren els anys de Madrid quan es posà en contacte amb els escriptors madrilenys del que s’ha anomenat *garcilasismo*. Va establir-hi relacions i li publicaren poemes en castellà en les revistes *Garcilaso*, *Fantasia* i *La estafeta literaria*. Per tant, ell començà ja a créixer literàriament com a poeta en castellà. Quan acaba els estudis de Madrid se’n va anar a fer

el servei militar al Pirineu navarrés. Després tornà al País Valencià i encara va continuar escrivint poesia en castellà. Concursà als Jocs Florals de Gandia del 1948 i, després, el 1950 al Premi de la Diputació de València amb un llibre que es deia *El corazón en la mano*.

La incorporació de la seua llengua materna, la llengua catalana, com a llengua literària es va produir a partir de desembre de l'any 1951 i, sobretot, l'any 1952. Té dos clars detonants. El primer, de la meditació de la decisió, va ocórrer el desembre de 1951, i fou la visita a València de Francesc de Borja Moll i Manuel Sanchis Guarner –que aleshores vivia a Mallorca–, per a presentar el primer volum del *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Estellés assistí a la presentació, ja que treballava a *Las Provincias* i cobria la informació de l'acte. En un moment determinat sembla que els va comentar que escrivia poesia i els altres dos li plantejaren per què no escrivia en valencià, la qual cosa el va fer reflexionar sobre aquesta possibilitat.

*Van motivar-lo, doncs.*

Exacte. De fet, tres mesos després, en febrer de l'any 1952, ja trobem en el seu arxiu diversos poemes en valencià. Durant la resta d'aquest any continuà escrivint-ne per a un primer llibre que s'havia de dir *Ombra d'ales a l'aigua*, però que en la seua vida no s'edità mai, malgrat que el va acabar i fou finalista del Premi de la Diputació. Només es conserva una reproducció reconstruïda que en vaig fer i publicar el 2016.

En el mes de juny 1952 hi ha el segon detonant, el de la confirmació. El diari l'envià a Tarragona a cobrir el trasllat de les restes de Jaume I al monestir de Poblet. Allò d'alguna manera l'impregnà de catalanitat. Era el seu primer viatge a Catalunya. És a dir, aquella primera decisió de la conversa amb Moll i Guarner, sobre la incorporació literària de la llengua catalana, es va consolidar definitivament. Més avant, a partir dels anys 58 o 59, amb els viatges a les Illes Balears, perquè el germà de la dona d'Estellés, Isabel, vivia a Mallorca i el visitaven amb certa assiduïtat, s'amplià el coneixement del territori de la seua llengua. Els posteriors viatges a Catalunya i Balears van fer créixer, més intensament encara, la consciència de la unitat de la llengua catalana.

*Ja hem comentat que en els setanta arribarà la gran consagració. Què fa des d'aquell moment fins la seua mort?*

D'una banda edità o reedità l'obra anterior amb revisions mínimes, fent conèixer la seua producció fins aleshores inèdita; de l'altra va escriure molta obra nova. Per exemple, a Mallorca, el 1972 edità *L'ofici de demà*, que tenia escrit des de l'inici dels anys seixanta. A Barcelona, l'any 1973 aparegué *L'Hotel París*, que tenia acabat des de l'any 1956; i el 1974 *Hamburg*, que era un llibre nou. El mateix 1974 publicà a València *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2*, on incloïa *Horacianes*. A partir d'aquest any començà el projecte de *Mural del País Valencià*, un obra de magnitud colossal, amb més de 1.500 pàgines en la primera edició de tres volums, la qual va anar creixent i modulant a través dels anys fins al final de la dècada.

*Quin viatge estilístic feu Estellés des dels seus inicis fins aquesta part més madura de la seua obra?*

Estellés començà, com quasi tots a l'època, tant en castellà com en català, instal·lat en una tradició simbolista. És a dir, poemes "ben fets", amb una mètrica molt primmirada. Són els poemes que veiem en *Ciutat a cau d'orella*. Després començà el viatge de la mirada cap a l'entorn immediat i la quotidianitat a nivell de contingut, i, a més, amb una expressió que hi sintonitzara: propera, entenedora, col·loquial –però sense renunciar al lirisme–, molt valenciana... És segurament l'escriptor que més ha utilitzat el registre col·loquial i la variant dialectal valenciana com a un signe d'identitat de la seua escriptura.

*Quan es parla de les influències rebudes, es reitera molt l'equilibri entre els clàssics medievals i contemporanis i la llengua popular.*

Sap crear eixe equilibri i és un dels punts més valuosos de la seua poesia. Llegim les *Èglogues* i trobem uns personatges de classe baixa de la València urbana de postguerra, immersos en un univers de misèria i de pena. Fins i tot algunes de les protagonistes, de manera que trencava amb la tradició de les pastores o ninfes que caracteritzaven les èglogues, treballen en bars o es dediquen a la prostitució. Els seus personatges es troben incomunicats i solitaris en un món



fosc i brut. Tanmateix, hi ha un rerefons claríssim de les èglogues de Garcilaso de la Vega i de les *Bucòliques* de Virgili. Aquestes composicions de Garcilaso i les de Virgili serveixen de trampolí per a unes altres sobre una realitat diferent, la de la misèria a València en un temps difícil. El mateix podem dir de *Llibre de meravelles*, que és el gran llibre que fa crònica de la postguerra valenciana. Es pot llegir en clau, diguem-ne, “contemporània”, fixant-nos en la quotidianitat d’una realitat de misèria pena i repressió. Però també podem fer la lectura pensant en Ramon Llull i en Ausiàs March. En Llull perquè el títol d’aquesta obra prové d’un llibre seu. I en March perquè el llibre està farcit de citacions marquianes. Són dues maneres de llegir una mateixa obra des de perspectives diferents. I una no n’exclou l’altra, per cert: són complementàries. Això és una característica de la millor poesia d’Estellés: apareix com a senzilla i entenedora, però al mateix temps està farcida d’intertextualitat, és a dir, de relacions literàries amb altres textos, la qual cosa mostra la seua complexitat.

*En aquest sentit, quines són les seues principals influències literàries.*

Són molt variades. Hi ha els llatins, amb Catul, Horaci o Ovidi; els catalans, com el citat March, Llorente, Espriu, Foix o Riba –sobretot a l’Estellés dels cinquanta–; hi ha els castellans, com Lorca, Alberti, Aleixandre o Miguel Hernández; els francesos, Baudelaire o Ronsard; fins i tot hi ha la influència de Shakespeare, malgrat que siga teatre... Però compte, no només li influeixen les lectures: per a ell és molt important el cinema i el periodisme. Estellés fa moltes referències cinematogràfiques. Per exemple et trobes molts noms d’actors o d’actrius entre els seus versos. I per la seua professió de periodista està habituat a contar notícies, algunes de les quals també apareixen al·ludides entre els seus versos. Eixe costum de contar a la premsa un fet de manera planera li permet fer-ho també fàcilment en poesia. L’Estellés periodista conviu amb l’Estellés poeta: l’objectiu de tal activitat és fer-se entendre.

*En l’àmbit lingüístic, quins són els recursos que més explota?*

A escala mètrica, utilitza amb molta habilitat el vers alexandrí –de dotze síl·labes amb dos hemistiquis de sis–, que és segurament el tipus de vers que



més rendiment li dona. També els decasíl·labs i les composicions de sonets. Juga a fer el decasíl·lab normal i també el cesurat o clàssic, que era el d'Ausias March. Pel que fa a imatges literàries, recorre molt a la metonímia, a les comparacions... tot això li permet introduir un cert lirisme encara que el discurs siga narratiu o descriptiu i l'expressió siga de registre col·loquial. Alhora, un altre tret molt característic és la convivència, en versos fins i tot seguits, d'un element popular i d'un altre de procedència cultural, siga de March, Baudelaire, Virgili o Picasso.

*S'ha sigut injust amb ell el fet de destacar massa la seua vessant col·loquial i oblidar-ne la resta?*

Sí, però això passa en molts autors amb producció d'extensió tan considerable. Vull dir, l'Estellés que moltes vegades s'ha volgut presentar com a típic, el de l'erotisme o el poeta cívic o patriòtic, són només aspectes i línies de la seua variada poesia. La seua poesia és molt més.

*Què més?*

Hi ha tota la poesia de la quotidianitat, des del famós pimentó torrat a allò que passa pel carrer, a les séquies de València als anys cinquanta, els records de la infantesa, els viatges a Serra, Nàquera o Gandia, les anades a la mar, el Perelló, Benimodo... La geografia valenciana, el territori, presentada des de diferents temàtiques, protagonistes i àmbits. Hi ha la mort, que és un tema que tracta moltíssim. Hi ha l'hedonisme de la vida de cada dia. I pel que fa a l'erotisme que comentàvem abans, cal dir que el seu tractament enllaça amb els clàssics llatins: ell no diu res més "gros" que el que deia la poesia de Catul, per exemple.

*Hi ha una part de l'obra d'Estellés que no és poesia.*

Conreà una mica el teatre i té també tres llibres de memòries, recopilats en una edició que es diu *Animal de records*. Tampoc no podem oblidar una novel·leta, *El coixinet*, i dos contes infantils. En tot cas, es tracta d'una producció secundària i complementària. Estellés fou sobretot poeta.

*Ho fou fins el final?*

Almenys publicà fins al final. *Mare de terra* apareix l'any 1992, l'any abans de la seua mort. El que passa que aquells textos ja estaven escrits anteriorment. Almenys va escriure fins a finals del 80, però amb un ritme molt més lent del que havia portat en la seua llarga trajectòria poètica. El punt àlgid de la seua producció son els cinquanta, seixanta i setanta.

*Estellés té la posteritat que es mereix?*

Estellés mereix un reconeixement com el principal poeta valencià en llengua catalana des d'Ausiàs March. La seua posteritat és llegir-lo, sentir-lo com a nostre, perquè ens representa. És el poeta de tots. La seua poesia és una obra viva, que ens parla de la vida: de l'entorn, personal i compartit, dels records, de les emocions, dels sentiments, dels desitjos, dels plaers... Ens parla com a poble i ens presenta i representa com a tal. Hauríem d'entendre'l com el poeta de tots.

## // RECENSIONS



RAFAEL ARMENGOL  
*Escultura d'Estellés, amb el Matamon al fons*  
© de la fotografia: Rafael Armengol, 2024

RAFAEL FERRER I BIGNÉ, *Escrits valencians* (Rafael Roca ed.), València, Institució Alfons el Magnànim (Col·lecció Biblioteca d'Autors Valencians 71), 2023, 169 pp., ISBN: 978-84-1156-019-1.

El segle XIX valencià és un període històric poc conegut literàriament i lingüísticament, o almenys així ho ha estat fins fa (relativament) pocs anys. Progressivament s'ha produït un canvi de tendència, un redescobriment nostrat, i això ha estat possible gràcies a la tasca investigadora i divulgadora de professors com Rafael Roca Ricart, que han reobert el camí. Abans havia estat estudiat per erudits com Manuel Sanchis Guarner, Joan Fuster, Antoni Ferrando i Vicent Simbor —entre d'altres—, però a sovint se l'ha considerat un període *menor*.

En aquest context, cal celebrar la compilació i publicació que el Dr. Rafael Roca ha realitzat de l'obra valenciana —en vers i en prosa— de l'escriptor valencià Rafael Ferrer i Bigné (1836-1892) amb el títol *Escrits valencians* (2023). L'edició ha vist la llum dins la col·lecció «Biblioteca d'autors valencians» de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, col·lecció de referència que (almenys) totes les biblioteques públiques valencianes haurien de tindre a disposició del públic lector.

Nascut el 1836 al carrer Quart de València al si d'una família acomodada, Ferrer i Bigné va realitzar els estudis primaris a les Escoles Pies de València, es va llicenciar en Dret i Filosofia i Lletres (1861) a la Universitat de València, es va dedicar pocs anys a l'exercici de la jurisprudència, la seua afició pel dibuix el va fer ingressar a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles i —per tradició familiar— va passar a formar part de la Societat Econòmica d'Amics del País de València (1867).

Es va forjar com a periodista i escriptor als diaris valencians *La Opinión* i *Las Provincias*, on va treballar de redactor i crític literari —concretament a la primera redacció de *Las Provincias*, entre 1866 i 1871—, però no només. De fet, va publicar composicions poètiques i articles de crítica

literària a les revistes valencianes *La Ilustración Valenciana*, *El Eco del Turia*, *El Eco de Valencia*, *Almanque de Valencia*, *El Museo Literario*, *La Violeta*, *Almanaque «Las Provincias»* i *Lo Rat Penat*. *Calendari Llemosí*, a les catalanes *Lo Gay Saber*, *Calendari Català* i *Anuari Català*, i —a més— va fundar el periòdic *La Risa*.

Ben enjorn manifesta inquietuds literàries i participa en la tertúlia literària La Estrella, s'associa al Liceu de València i després a l'Ateneu Científic, Literari i Artístic de València. Comença a escriure els primers poemes en castellà al voltant de 1854, i tres o quatre anys més tard arribaren els primers en valencià. El seu vessant literari es consolida a l'inici de la Renaixença, en la qual participa activament; i fruit del seu interès per la literatura, el 1868 ingressa com a membre corresponent en la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

El llibre en qüestió es divideix en tres parts: a l'inici, un detallat estudi introductori del filòleg Rafael Roca, on repassa la trajectòria vital del poeta vuitcentista, la seua producció poètica en valencià, el seu vessant d'estudis i erudit, l'origen i el tema dels escrits editats ací, així com els criteris d'edició seguits. A continuació, els trenta-cinc poemes i, per últim, els nou textos en prosa, tots ordenats d'acord amb la data d'escriptura.

De les trenta-cinc composicions líriques, vint-i-nou es van publicar en diverses revistes valencianes i catalanes de l'època, i les sis restants són inèdites i s'han conservat manuscrites a l'arxiu personal de l'autor fins aquesta edició. Pel que fa als textos en prosa, es van publicar originalment entre 1868 i 1881: els set primers estan dedicats a tres escriptors valencians de la primera meitat del segle XIX com Tomàs Villarroja i Sanz, Josep Bernat i Baldoví i Pasqual Pérez i Rodríguez; el vuité dona notícia del testament d'Ausiàs March; i l'últim és el discurs d'inici de curs que va llegir el 5 de novembre de 1881 com a president de *Lo Rat Penat*.

Com afirma Roca a la introducció, «la contribució de Ferrer es mostra com una de les més sòlides i contundents no tan sols de l'àmbit valencià, sinó de tot el territori catalanoparlant» (p. 12). Si bé la seua lírica «no assoleix el nivell ni les dimensions de les d'alguns dels seus coetanis», del seu conjunt cal destacar-ne «algunes d'un notable simbolisme i qualitat, que el situen entre els

poetes més destacables i meritoris del segle XIX valencià» (p. 12); a més de la importància dels seus textos en prosa.

Bon amic dels també lletraferits nostrats Teodor Llorente i Fèlix Pizcueta, Ferrer i Bigné també fou membre del nucli fundacional de Lo Rat Penat (1878), entitat de la qual fou el quart president (durant el curs 1881-1882).

La producció literària de Ferrer «esdevé definitiva d'una època» que «és en els darrers anys que hem començat a descobrir i entendre en la seua complexitat» (p. 33), com assevera Roca. Ens ho adverteix un dels grans experts en la literatura catalana del segle XIX al País Valencià, que ha contribuït a estudiar i divulgar amb escreix, i amb aquesta obra ens apropa a la lectura d'«un dels escriptors més actius i destacats de la segona meitat del vuit-cents valencià» (p. 11).

Ara tenim l'oportunitat de conèixer millor aquest lletraferit valencià del vuit-cents gràcies a la publicació d'aquest llibre, així com de la biografia escrita per Jaime Millás (2019) amb el títol *Memòria d'un poeta de la Renaixença. Rafael Ferrer Bigné (1836-1892)*, i publicada per la Institució Alfons el Magnànim i l'editorial Sargantana.

Cal celebrar la publicació d'aquest llibre, deia a l'inici. D'entrada, perquè ens acosta l'obra d'un escriptor valencià massa desconegut pel públic general i injustament oblidat i poc estudiat des de l'àmbit acadèmic. D'altra banda, perquè aquesta és una edició divulgativa, amb fidelitat al text original, però que modernitza i adapta les grafies als usos i a la normativa actual. I, al capdavant, perquè l'estudi introductori és molt complet i el llibre —en conjunt— ens ofereix una excel·lent edició dels escrits valencians del renaixencista Ferrer i Bigné, que cal valorar per la seua qualitat i escaïença.

ADRIÀ MARTÍ-BADIA  
Universitat de València / IIFV  
adria.marti@uv.es

FERRER ORTS, A., FUSTER SERRA, F., GÓMEZ LOZANO, J. M (coords.), *La Cartoixa de Portaceli (1272-2022). Vuit segles de testimoni*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2023, 574 pp., ISBN 978-84-1118-282-9

A començament de l'any es publicava un volum que commemora l'aniversari centenari de la fundació de Serra. Un projecte que s'ha gestat des del lideratge d'Albert Ferrer Orts i la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València, i que primer es va plasmar en un congrés i ara, amb el fruit d'aquell aplec d'investigadors, amb el llibre que comentarem. *La cartoixa de Portaceli (1272-2022). Vuit segles de testimoni*, és, doncs, una posada al dia dels coneixements que teníem sobre aquest espai monàstic emblemàtic valencià que durant més de vuit-cents anys ha desenvolupat un paper ben silenciós –fent honor a al seua regla–, però important en molts aspectes.

El volum s'estructura en 20 capítols, l'autoria dels quals és deguda a investigadors reconeguts en molt diferents àmbits, des del món medieval al de la història de l'església o la història de l'art. Així, trobem els capítols de Rafael Narbona (UV), “Les cartoixes de Portaceli i Valldecris i els seus vincles amb la ciutat de València en el segle XV”; d'Antoni Furió (UV), “El valor d'una cartoixa. Les rendes i la contribució fiscal de Portaceli en les dècimes pontificies dels segles XIV i XV”; d'Estefania Ferrer del Rio, “Las bulas de Benedicto XIII relacionadas con las cartujas valencianas (1395-1418)”; de Francisco M. Gimeno (UV), “A propòsit del *De novicio induendo et introducendo in cellam* de dom Bonifaci Ferrer. Estudi i edició”; de Juan Mayo (investigador independent), “El familiar cartujo de Portaceli Francisco Jordán y su diploma de bienhechores. Notas para la historia”; de V. Gabriel Pascual (UV), “Margarida de Llúria: poder, patrocini i memòria en els inicis de Portaceli”; de Pilar Valor (CEU-Cardenal Herrera), “Entre cartujos y dominicos. Las biografías de Inés de Mocada”; d'Emilio Callado (CEU-Cardenal Herrera), “A propósito de Juan Bellot, prior de las cartujas de Portaceli, Valldecris y Escaladei”; d'Antoni José i Pitarch (UB),



“Precisiones sobre la fundació fallida de la cartoixa de Beselga”; de Concepció Bauçà de Mirabò (CSAG-UPC), “Viatges i intercanvis artístics a l’inici del renaixement. De València a Mallorca”; de Josep A. Ferre (UV), “Aportació documental a les cartoixes valencianes al segle XV”; de José Gómez (investigador independent), “Algunas novedades de los retablos de las cartujas de Portaceli y de Valldecríst”; de David Montolío (UV, Museu Catedralici de Segorb), “De reliquias e imágenes, pleitos y conflictos. El patrimonio de la cartuja de Valldecríst custodiado en la catedral de Segorbe durante la guerra del Francés”; de Joan Aliaga-Morell i Nuria Ramón-Marqués (UPV), “Els grans mestres de la pintura en la cartoixa de Portaceli cap a l’any 1400”; de Pablo Navarro i Pedro Verdejo (UPV), “Geometría y composición en el claustrillo de la cartuja de Portaceli de Valencia”; de Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (UV), “Una arquitectura en transición al siglo XVI. Bóvedas y entorchados valencianos en la cartuja de Portaceli”; de José A. Planillo Portolés (investigador independent), “La Senda de los Cartujos, primero de Los Caminos de Valldecríst, recuperados por la Asociación Cultural Cartuja de Valldecríst”; Juan B. Tormos (IES Tierno Galván, Montcada), “La nova imatge de la Mare de Déu de Portaceli, talla policromada postconciliar”; d’Adrià Besó (UV), “La cartuja de Portaceli (1835-1943). Recepció, valors, significados y usos”; i de Javier Marqués (UJI) i David Gimilio (Museu de Belles Arts de València), “La digitalización de la oferta cultural en las cartujas valencianas”.

En conjunt, una aproximació polièdrica a una institució religiosa de gran tradició i que tracta sobre nombrosos aspectes que van des l’economia i la jurisdicció de Portaceli i Valldecríst; passant per les butlles de Benet XIII custodiades als arxius pontificis; un tractat degut a Bonifaci Ferrer que es conserva a l’Arxiu Catedralici de València, i també el diploma de benefactors de Francesc Jordan. Al seu costat, treballs sobre les biografies de Margarida de Llúria, Inés de Montcada i dom Joan Bellot. Sense oblidar la fracassada fundació de Beselga, a Estivella; les relacions culturals i artístiques entre les cartoixes valencianes i Valldemossa a Mallorca; i d’altres qüestions artístiques, principalment sobre pintura, escultura i arquitectura en un període tan extens com dels segles XIV al XX. Encara, i projectant aquests estudis sobre les dar-

res etapes de Portaceli i també sobre el futur, hi apareixen estudis sobre les rutes de comunicació entre les cases valencianes de l'orde; les vicissituds de Portaceli després de la desamortització i aspectes virtuals, com la digitalització aplicada al coneixement de les cartoixes valencianes i les seues potencialitats turístiques, en un món com l'actual.

El volum, que compta amb 574 pàgines i presenta il·lustracions, ha estat editat per les Publicacions de la Universitat de València, i ha estat a cura del ja esmentat A. Ferrer Orts, Francisco Fuster Serra i Josep-Marí Gómez Lozano, que han actuat de coordinadors d'una obra vasta, rica i que està cridada a ser un referent en els estudis que es facen a partir d'ara sobre Portaceli, però també sobre la resta de cartoixes valencianes i de l'antiga Corona d'Aragó. Un treball que ha comptat amb la col·laboració de la Diputació de València, de la Fundació de Serra, de la Facultat de Geografia i Història i del Departament d'Història de l'Art (UV), de l'Agència de Protecció del Territori (Generalitat Valenciana), de l'Ajuntament de Serra i de l'Asociación Cultural Cartuja de Valldecris, que així mostren el seu interès en la recuperació i el record de la nostra història com a poble.

JUANVI FUERTES ZAPATA  
*Universitat de València*  
juanvifz@hotmail.com

FRANCESC GRANELL SALES, *Jaume I en la València Baixmedieval. La Memòria del Rei a través de la Imatge*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2024, 224 pp. ISBN: 978-84-1118-292-8

Els estudiosos de la nostra història, cultura, llengua i literatura estan d'horabona ara que Francesc Granell Sales, de la mà de Publicacions de la Universitat de València, ha tret a la llum *Jaume I en la València Baixmedieval. La Memòria del Rei a través de la Imatge*. L'autor, doctor en Història de l'Art, hi ofereix una contribució significativa, que, sense cap mena de dubte, ajudarà a la comprensió de la figura de Jaume I i a l'estudi de la València de la tardor medieval.

Per sort, cada vegada trobem més publicacions a l'entorn del monarca, des d'un punt de vista històric, filològic i literari. Ara, a més, Granell se centra en la construcció de la memòria del rei a través de la cultura visual, bo i analitzant rituals cívics, commemoracions, representacions figuratives, objectes i, també, l'impacte de l'espai urbà en la memòria col·lectiva. La seva contribució, única, es distingeix per la focalització en la cultura de la imatge i la seva relació amb la construcció de la memòria règia.

Així doncs, el coneixement de Jaume I no només emergeix dels testimonis escrits de la baixa edat mitjana, com ara documents del seu regnat, poesies dels trobadors contemporanis o cròniques —coetànies o pòstumes—, sinó que s'hi revela principalment a través dels elements visuals. Les delicades i captivadores miniatures dels manuscrits, les pintures sobre taules i les recreacions de la seva figura en desfilades festives són algunes de les manifestacions d'aquesta època que ens connecten directament amb la percepció que la societat d'aquell temps tenia del rei Jaume. Granell palesa magistralment que aquests elements visuals funcionen com a vehicles de memòria, com a estimulants d'emocions i, alhora, amb una capacitat didàctica ben eficaç. Al remat, aquests elements artístics destaquen per la seua capacitat de representar les

diverses concepcions del monarca que hom ha tingut en els temps posteriors a la seua mort.

En aquest sentit, la riquesa de la galeria visual dedicada a Jaume I és excepcional, i supera la consideració que altres monarques de l'època podrien rebre, especialment en el camp de les arts plàstiques. De fet, per a Granell, “Cap altre rei podia estar representat al bell mig centre d’una obra tan impactant com el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma. Ni cap altre rei podia ser rememorat de manera tan reiterada com en les festes de Sant Dionís i de Sant Jordi.”

*Jaume I en la València Baixmedieval. La Memòria del Rei a través de la Imatge* s’estructura al voltant de tres objectius claus: l’anàlisi de les commemoracions cíviques, la revisió de les representacions figuratives i l’estudi de l’espai, l’arquitectura i l’urbanisme com a llocs de la memòria.

La metodologia adoptada per Granell Sales destaca per la seva orientació cap a la cultura visual. Partint de la idea que Jaume I romanía present en l’imaginari social a través d’objectes, d’espais i d’edificis, l’autor examina com aquests elements intervien en la fixació de la memòria del rei. La cultura visual, com a concepte integral, engloba manifestacions artístiques figuratives, arquitectòniques, actes performatius i objectes quotidians que contribuïen a la perpetuació de la figura del monarca en la memòria col·lectiva. Quant a la delimitació de la seua investigació, Granell se centra espacialment en la ciutat de València, i temporalment durant la baixa edat mitjana, tot i oferint una visió detallada i profunda d’un període específic en què la figura històrica de Jaume I i el mite que l’envoltava acabaren fusionant-se. L’autor explora amb precisió els ritus cívics i commemoratius, les representacions artístiques i els espais urbans per a demostrar que la memòria del rei va quedar profundament integrada en la vida quotidiana dels valencians.

Una conclusió destaca en la recerca de Granell Sales, i és la importància de la festa de Sant Dionís de l’any 1338, durant el regnat de Pere el Cerimoniós, moment en què el record de Jaume I traspasà l’àmbit cortesà i s’integrà de ple en el conjunt de la ciutat. Això suposà una fita importantíssima, ja que des de llavors, a través de la repetició anual d’aquesta celebració, les imatges de la

processó es vinculen a l'època de la conquesta, i es consolida així com un acte cívic que involucra tot l'espectre social de la ciutat de València. L'estudi detallat de les imatges que colpien els assistents a aquelles commemoracions aporta, doncs, una perspectiva única i enriqueix la comprensió del paper de la cultura de la imatge en la memòria del rei.

Al capdavant, el llibre de Francesc Granell Sales és una obra essencial per als estudiosos de la història, de l'art i de la cultura medieval, i ofereix una visió profunda i detallada de com la figura del monarca va ser recordada, lloada i celebrada al llarg del temps a València.

JACOB MOMPÓ NAVARRO

*Universidad Complutense de Madrid – Institut Ramon Llull*  
jmompo@ucm.es

EMILIO CALLADO ESTELA, *El Cielo en la Tierra. El convento de Corpus Christi de Vila-real*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2024. 378 pp.

Des de fa diverses dècades i com abans en altres països, els ordes religiosos a Espanya s'han convertit en objecte d'investigació, anàlisi i interpretació per part d'una nova historiografia allunyada del to hagiogràfic i llenguatge clerical que durant tant de temps li havia sigut propi. Fins al punt de constituir este tema un dels capítols més i més ben atesos en l'actualitat pels investigadors, per a l'Edat Moderna almenys. Però no totes les religions ni llocs s'han beneficiat per igual de semblant tendència. Sense anar més lluny el cas dels dominics en general, i la Província d'Aragó particularment, continuen sense suscitar suficient interès entre la comunitat científica, exceptuades algunes obres col·lectives sense continuïtat ara com ara. Podria dir-se així que cap dels grans establiments dominicans de l'antiga Corona d'Aragó compta amb estudis específics sobre el seu passat. Entre els masculins constituïx una excepció el de Santa Catalina de Siena de Barcelona. No és millor el panorama dels claustres femenins, al marge del protagonisme adquirit per les dones en el procés de renovació temàtica i metodològica experimentat per la Història, l'impacte de la qual ha sigut i continua sent rellevant en les investigacions sobre el clergat regular.

Especialment significatiu resulta l'exemple valencià. Dels molts convents de monges fundats en el llevant peninsular per l'orde de Predicadors poc se sap, més enllà de les dades consignades en els estudis generalistes que tracten de passada aspectes de la vida monacal sovint des d'una perspectiva ben artística, ben econòmica, o en les pròpies cròniques dominicanes, de les quals l'obra clàssica del pare Francisco Diago constituïx el millor exponent. A tal descoïnement han contribuït les vicissituds patides pels establiments en qüestió, per causa tant de la desamortització eclesiàstica i la desaparició de nombroses comunitats, com de la Guerra Civil. Tot això ha motivat la dispersió de la seua

documentació històrica, repartida entre els principals arxius de l'Estat quan no irreparablement perduda per sempre.

De quasi miraculosa, doncs, pot qualificar-se la reconstrucció històrica duta a terme en els últims temps a propòsit d'alguns dels cenobis que les dominiques van regentar en terres valencianes per part del catedràtic Emilio Callado Estela, prestigiós especialista en la matèria. Començant per Santa María Magdalena, degà de tots al qual en 2014 va dedicar una primera monografia sota el títol de *Mujeres en clausura. El convento de Santa María Magdalena de Valencia*. Li seguiria un any després *El Paraíso que no fue. El convento de Nuestra Señora de Belén de Valencia*, radicat així mateix a la ciutat del Túria i tirat a caminar mediat ja el segle XVII, de la mà de la venerable sor Inés Sisternes de Oblites. Una tercera fundació valenciana de les filles de sant Domingo coetània a l'anterior i amb idèntica fundadora seria la de Corpus Christi de Carcaixent, amb el seu propi estudi des de 2020 també a càrrec del nostre autor, *Vergel de perfectísimas flores. El convento de Corpus Christi de Carcaixent*. Era qüestió de temps, doncs, que l'autor completara esta trilogia editorial amb un altre estudi sobre el convent de Corpus Christi de Vila-real, establiment degut també a la mare Sisternes de Oblites, l'existència de la qual abastaria en esta ocasió des de 1639 fins a començaments del segle XXI i del qual molt poc se sabia, a través bàsicament historiadors locals com a B. Traver García o J. Lizandra Rubio.

La nova investigació del professor Callado ha tornat a comptar amb l'arxiu de l'antiga comunitat dominicana analitzada, inèdit i conservat en el monestir de Santa Catalina de Siena de Paterna, on actualment residixen les seues últimes habitants. Certament, poc és quant este alberga –potser i com va escriure una anònima cronista del mateix Corpus Christi– perquè “en l'eixida del convent l'any 36 es van extraviar molts llibres interessants”, a més d'aquells pocs –de caràcter eminentment econòmic– transferits a l'Estat durant la desamortització i exclaustració. Afortunadament, en cap de tots dos casos es trobarien alguns manuscrits indispensables per a reconstruir la seua història. Entre tals el més important de tots, salvat en última instància per un particular durant la Guerra Civil, seria *Origen y suceso deste convento de religiosas de nuestro padre santo Domingo de Corpus Christi de Villa-real*, que les pròpies

monges van començar a escriure des del moment mateix de la fundació. D'ell es guarda el seu original incomplet i una còpia contemporània, íntegra esta i les notícies de la qual –anotades per diferents mans en diferents temps– arribarien fins a l'any 1958, conferint a l'obra una continuïtat gens habitual en aquesta mena de literatura. Li segueixen a continuació un parell de peces d'igual utilitat també per a la recuperació de la memòria conventual. En concret, els llibres d'ingressos i professions i una *Necrologia* o obituari que comprendrien aproximadament els dos primers segles i mig del cenobi, encara que amb determinades llacunes cronològiques.

L'estudi d'estes fonts principalment –al costat d'altres secundàries de diferents arxius i biblioteques històriques en menor mesura– es troba en la base del llibre, estructurat de la següent manera. Primer, la història del convent de Corpus Christi de Vila-real pròpiament dita en sis capítols, des dels seus orígens fins a la seua extinció–extraordinaris els apartats dedicats a les tres guerres que van interrompre la seua clausura, la de Successió, Independència i Civil– i amb les limitacions imposades per la informació disponible, que l'autor aconsegueix salvar amb gran destresa. I a continuació, un apèndix documental a partir de l'edició crítica de la seua crònica ja al·ludida –rica en detalls i d'amena narració– i dos catàlegs finals de les monges que ho van habitar al llarg de successives generacions –entre l'any d'erecció i 1944– de gran utilitat.

En resum, es tracta d'una investigació molt oportuna, seriosa, ben feta, que a ningú defraudarà. Per descomptat no als especialistes en les diferents matèries que aborda, des de la història de l'Església a la història de les dones, passant per la de les mentalitats. És clar que tampoc al lector en general, tal com el seu autor acostuma.

PILAR VALOR MONCHO

*Universidad CEU-Cardenal Herrera*

pvalor@uchceu.es



# // NORMES D'EDICIÓ

## 1. Normes de presentació d'originals: articles

### a) Requisits previs

1. Els articles hauran de ser treballs originals de recerca, no publicats anteriorment en cap altre mitjà ni en cap altra llengua, i que no es troben en fase d'avaluació en cap altra publicació.
2. Si l'estudi o el treball ha rebut finançament per a la realització, s'indicarà al text, en una nota inicial.
3. Els autors, si estan donats d'alta en ORCID, hauran de signar el treball amb la versió normalitzada del nom que hi hagen registrat.

### b) Qüestions generals

**Extensió.** Els articles tindran una extensió aproximada d'entre 15 i 20 fulls. Només excepcionalment i per acord del Consell de Redacció, es podran acceptar articles que siguin més curts o ultrapassen l'esmentada extensió.

**Forma.** S'ajustaran plenament a aquestes normes de presentació i també a la normativa de la llengua en què estiguen escrits. Altrament, el Comitè de Redacció els podrà rebutjar sense iniciar el procediment d'avaluació o demanar-ne una versió revisada. Es prega als autors i autores que s'asseguren de la bona qualitat de redacció del text.

### Documents que cal adjuntar

**Articles.** S'enviaran en suport informàtic, en Word (.docx o .doc) o en format RTF (.rtf). Si s'utilitza algun altre processador de textos, caldrà indicar-ho. S'enviarà també una versió de l'article en format PDF (.pdf). El text anirà encapçalat amb el títol (tan breu com siga possible), el nom de l'autor o autora, el seu codi ORCID -si n'hi ha-, la filiació acadèmica i l'adreça electrònica. Al final de l'article, abans

de les referències bibliogràfiques, es tornarà a indicar el nom, la institució acadèmica i les adreces postal i electrònica.

**Resum i informació addicional.** En una pàgina a banda, a més del nom de l'autor o autora, s'inclourà, tant en la llengua de l'article com en anglès: el títol de l'article, un resum d'una extensió de 600 a 1.200 caràcters (espais inclosos) i les paraules clau (de 4 a 7), juntament amb les adreces postal i electrònica i un telèfon de contacte.

**Enviament.** Els articles es faran arribar a [rvf@dival.es](mailto:rvf@dival.es)

### c) *Normes d'edició*

**Divisió dels articles.** Segons les necessitats del discurs, convindrà dividir l'article en apartats. Els títols dels epígrafs o subepígrafs aniran en rodona normal, en una línia separada dels paràgrafs precedent i següent. No s'ha d'usar més de tres dígits en la numeració dels subepígrafs:

**Referències bibliogràfiques internes.** Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema «autor/a-any-pàgina». L'any i les pàgines apareixeran entre parèntesis, separats per dos punts i un espai. Quan la referència abaste tota una obra, no caldrà explicitar-ne les pàgines. Entre l'últim cognom de l'autor o autora citats i l'any de publicació del text a què es fa referència no s'intercalarà cap signe:

**Citacions.** Les citacions breus (una o dues línies) apareixeran dins del text, entre cometes angulars (« »). Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Garamond (o si no, en Times) 10, font normal. Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors [...].

**Notes.** Les notes crítiques, de nombre i extensió reduïts al mínim, apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris dels autors. Estaran compostes en Garamond (o si no, en Times) 10. Les crides a nota s'indicaran en el cos de l'original en aràbics volats, darrere de la paraula indicada. Si aquesta paraula va seguida d'un signe ortogràfic, les crides aniran darrere del signe.

**Requisits tipogràfics.** El format general del text, a banda de les especificacions indicades per a citacions extenses, anirà en Garamond (o si no, en Times) 12, sense sagnats ni tabuladors.

- La cursiva podrà utilitzar-se per a títols de publicacions i per a destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article, no per a les citacions.
- S'usarà el guió curt en els casos ortogràficament exigibles i el llarg en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà el guió de tancament.
- Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació « “ ‘ ’ ” ».

**Elements gràfics.** Les taules i figures, en Garamond (o en Times) 10, aniran numerades consecutivament. El títol anirà a la part inferior, separat per un espai, en el cas de les figures, i a la part superior, en el de les taules. Cal tenir en compte que la revista s'imprimeix en blanc i negre.

- Les imatges es presentaran a banda, numerades i amb indicació de la situació dins del text. Les dimensions seran, com a mínim, les mateixes que tindrà una vegada publicada. La resolució serà, almenys, de 300 ppp i el format, preferiblement TIFF (sense comprimir) o JPEG.

**Referències bibliogràfiques (bibliografia final).** Les referències que apareixen al text es repetiran al final en un apèndix de bibliografia, per ordre alfabètic de primer cognom d'autor o autora. L'autor o autora es fa responsable de comprovar que totes les referències del text i només aquestes es recullen a la bibliografia final i que s'ajusten a les convencions següents:

- Els cognoms dels autors hi figuraran en versaletes (o en minúscula; en cap cas, en majúscula), primer el cognom o cognoms; després, separada per una coma, la inicial del nom de fonts.
- El nombre de volums de les obres citades s'indicarà darrere de l'editorial, en aràbics i seguit de l'abreviatura «vol.», sense marcar el plural.
- El volum recomanat s'assenyalarà amb el número romà corresponent darrere del títol.
- Quant a l'entitat editora, s'ometran les paraules *editorial* o semblants, llevat d'algun cas en què, per claredat, és aconsellable mantenir-la (p. ex., Edicions 62).
- Les coedicions s'indicaran amb una barra separadora (València/Barcelona; IIFV/PAM).
- Si la data real d'edició d'una obra no es correspon amb la que figura a la portada, s'indicarà entre claudàtors dintre dels parèntesis: (1998 [1999]).

- Quan s'utilitze una edició que no siga la primera i la data d'aquesta siga rellevant, s'indicarà entre claudàtors darrere de la data de l'edició emprada: (1998 [1a ed. 1954]).
- Les obres d'un mateix autor o autora i any s'ordenaran afegint una lletra a la data: (1998a), (1998b), etc.
- Les pàgines s'indicaran amb les abreviatures p. o pp. (no pàg. o pàgs.).
- Quan la referència tinga un DOI o una URL, caldrà indicar-ho. Els DOI poden localitzar-se a <http://www.crossref.org/guestquery/>. En el cas de les URL, cal consignar la data de consulta.

#### d) *Correcció de proves*

Passada l'avaluació externa i tingudes en compte les observacions que se'n puguen derivar i una vegada maquetats els articles, la *Revista Valenciana de Filologia* farà arribar als autors unes proves perquè les revisen. Aquesta revisió en cap cas no podrà implicar una modificació important del contingut de l'article.

## 2. *Normes de presentació d'originals: ressenyes*

#### a) *Requisits previs*

- Les ressenyes hauran de ser treballs originals no publicats ni totalment ni parcial en un altre mitjà ni en una altra llengua.
- Es recomana que no siguen purament descriptives i que situen l'obra i l'autor o autora en el marc de l'àmbit de recerca en què s'insereixen.
- Si els autors estan donats d'alta en ORCID, signaran el treball amb la versió normalitzada del seu nom que hi hagen registrat.

#### b) *Qüestions generals*

**Extensió.** Tindran una extensió màxima de 15.000 caràcters (espais inclosos). Només excepcionalment i per acord del Consell de Redacció, hom podrà acceptar ressenyes que siguen més breus o que ultrapassen l'esmentada extensió.

**Forma.** S'ajustaran plenament a aquestes normes de presentació i també a la normativa de la llengua en què estiguen escrites. Altrament, el Comitè de Redacció les podrà rebutjar o demanar-ne una versió revisada. Igualment, es prega als autors i autores que s'asseguren de la bona redacció del text, així com d'utilitzar un llenguatge igualitari, que no discrimine ni invisibilitze les dones o els homes.

**Suport informàtic.** S'enviaran en Word (.docx o .doc) o en format RTF (.rtf). Si s'utilitza algun altre processador de textos, caldrà indicar-ne quin.

**Enviament.** Les ressenyes es faran arribar a l'adreça de la revista: rvf@dival.es

### c) Normes d'edició

**Fitxa bibliogràfica.** El text anirà encapçalat amb la fitxa bibliogràfica del llibre ressenyat: nom de l'autor o autora, seguit del títol (en cursiva), ciutat, editorial, any d'edició, pàgines totals del llibre i ISBN. Així doncs, la fitxa bibliogràfica seguirà el model següent:

Joan Fuster, *Nosaltres, els valencians*, Barcelona, Edicions 62, 1962, 222 pp., ISBN: 84-297-1294-1.

Al final del text s'indicarà el nom i cognom de qui signa la ressenya (en verasetes) seguit de la institució acadèmica a què pertany, a més de les seues adreces postal i electrònica i el telèfon.

**Requisits tipogràfics.** El format general del text anirà en Garamond (o en Times) 12, sense sagnats ni tabuladors. La cursiva podrà utilitzar-se per a títols de publicacions i per destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article. No per a les citacions.

S'usarà el guió curt en els casos ortogràficament exigibles i el llarg en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà el guió de tancament. Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació « “ ‘ ’ ” ».

Les citacions breus (una o dues línies) apareixeran dins del text, entre cometes angulars (« »). Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Garamond (o en Times) 10, format normal. Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors [...].

### 3. Propietat intel·lectual

L'autor o autora que adrece un treball a la redacció de la *Revista València de Filologia* perquè siga publicat ha de ser el titular legítim dels drets d'exploració. La legitimació per a la publicació del treball ha d'incloure també les imatges, les taules, els gràfics i altres materials que puguen complementar el text, amb independència de si n'és l'autor o autora.

*Copyright:* En publicar el treball en la revista, l'autor o autora cedeix a la *Revista València de Filologia* els drets d'exploració (reproducció, distribució i comunicació pública), tant per a l'edició impresa en paper com per a la versió electrònica, que serà accessible mitjançant la xarxa Internet.

Tots els treballs publicats en la *Revista València de Filologia* es troben sota una llicència Creative Commons del tipus Reconeixement - NoComercial - Sense-ObraDerivada 4.0.

### 4. Procés d'avaluació científica

1. El Consell de Redacció farà una primera revisió, prèvia al procés d'avaluació externa, per tal de comprovar que els **articles** rebuts (tant els publicats en la part miscel·lània com els que integren els monogràfics) s'ajusten en temàtica, qualitat de redacció i extensió als criteris de la revista; a més, constatarà que es tracta de treballs d'investigació originals, no publicats abans en cap altre mitjà ni en cap altra llengua. Els treballs hauran d'ajustar-se, així mateix, a les normes de presentació de la *Revista València de Filologia*; en cas contrari, seran retornats als autors perquè facen els canvis necessaris i els tornen a enviar a la redacció de la revista en un període no superior a quinze dies.
2. Una vegada passat aquest primer filtre dels editors, començarà el procés d'avaluació externa, estrictament anònima (*double-blind peer review*) dels articles, que serà realitzada per experts aliens a la *Revista València de Filologia* i al seu Consell de Redacció. Aquest procés estarà gestionat directament des de la direcció de la revista. Cada article i monogràfic serà avaluat per dos investigadors escollits entre els membres del Comitè Científic, del Comitè d'Avaluadors Externs o experts de reconegut prestigi en els temes tractats a qui es demane puntualment avaluar algun article o monogràfic.

3. Seguint les pautes del formulari de revisió facilitat per la revista i tenint en compte criteris d'originalitat, rellevància, rigor metodològic i presentació formal dels treballs, cada avaluador o avaluadora elaborarà un informe motivat que especifique les raons de l'acceptació, la demanda de revisió o el rebuig de l'original.
4. Els avaluadors podran recomanar la publicació dels articles sense necessitat de cap retoc o bé proposar les correccions necessàries perquè els treballs puguin ser publicats. En aquest cas, les indicacions dels avaluadors seran trameses als autors perquè les incorporin i retornen la versió revisada del treball en un període no superior a quinze dies.
5. Si els dos avaluadors externs consideren que l'article no és publicable, la *Revista València de Filologia* n'assumirà la decisió i la comunicarà als autors aportant els motius adduïts en l'avaluació. Si no hi ha unanimitat en les avaluacions sobre la conveniència o no de la publicació d'un article, el Consell de Redacció prendrà la darrera decisió. En cas d'acordar la publicació del treball, la direcció de la revista i la secretaria de redacció supervisaran la introducció dels canvis necessaris per a l'esmena del text.
6. L'anonimat d'autors i avaluadors serà preservat per part de la revista al llarg de tot el procés.
7. La *Revista València de Filologia* es compromet a avaluar els treballs i a donar una resposta als autors sobre l'acceptació o no dels originals en un termini no superior a cinc mesos comptadors a partir de la revisió prèvia del Consell de Redacció.
8. Les *ressenyes* seran avaluades pel Consell de Redacció de la *Revista València de Filologia*, que haurà de comprovar que es tracta de textos originals, no publicats abans en cap altre mitjà ni en cap altra llengua, i que s'ajusten en temàtica, qualitat de redacció i extensió als criteris de la revista. Els textos hauran d'ajustar-se, així mateix, a les normes de presentació de la revista; en cas contrari, seran retornats als autors perquè facen els canvis necessaris i els tornen a enviar a la redacció de la revista en un període no superior a quinze dies.
9. La *Revista València de Filologia* no s'identifica necessàriament amb els punts de vista mantinguts en els treballs que publica.

## 5. Principis ètics en investigació i publicació

En els nostres temps, quan tantes possibilitats ofereix en el camp del coneixement, la qualitat i el rigor que cal exigir a una revista d'investigació no pot deslligar-se d'una sèrie de principis ètics que, dins del procés de publicació, afecten editors, avaluadors i autors. En aquest sentit, la *Revista Valenciana de Filologia* vol mostrar el seu compromís amb el codi ètic pel qual es regeix i que es basa en les recomanacions del Committee on Publication Ethics (COPE) i en l'International Committee of Medical Journal Editors (ICMJE).





