

Notes sobre fonts shakespearianes en la poesia de Carles Riba

HÉCTOR MELLINAS *Universitat de Barcelona*

RESUM: L'article tracta de demostrar l'empremta shakespeariana en la poesia de Carles Riba i, tot establint les relacions cronològiques entre aquells articles de la crítica ribiana en els quals s'hi interpreta Shakespeare i els poemes que l'intertextualitzen, clarificar-ne alguns passatges obscurs.

PARAULES CLAU: Carles Riba, William Shakespeare, poesia catalana, intertextualitat.

ABSTRACT: The article attempts to evince traces of Shakespeare in Carles Riba's poetry and, by crossing the relevant poems with articles of his on Shakespeare of similar date, to offer interpretations of some obscure passages.

KEYWORDS: Carles Riba, William Shakespeare, Catalan poetry, intertextuality.

*Anch que bé sap lo cel no obstant, que mon vers no es més que com una tomba
qui amaga vostra vida, y qui ni la metat mostra de vostres qualitats.¹*

Així és com, pels volts de 1909, Carles Riba traduï els versos tercer i quart del dissetè sonet de Shakespeare.² És prou significatiu que els cinc sonets que Riba prosificà en català (no entro a comentar la llengua intuïtiva amb la qual Riba els traduï, si bé s'observa una preferència per l'arcaïtzació, que, d'altra banda, segons Riba, escau força a l'anglès shakespearia)³ no només siguin textos que, si en fem un metòdic *close reading*, contenen, en termes carnerians, l'habitual «riquesa vital»⁴

1. *Though yet heav'n knows it is but as a tomb / Which hides your life, and shows not half your parts* (Shakespeare 2009: 76).

2. Vegeu Medina (1990) per a la transcripció dels textos. Medina hi accedeix per mitjà d'Albert Manent, el qual n'aconseguí una còpia gràcies a Lluís Valeri, que conservava el document de 1909 amb les úniques temptatives d'adaptació lingüística que Riba féu amb Shakespeare.

3. «L'anglès del temps de Shakespeare devia ser una cosa tosca així, amb una alegre fúria d'acció, i un gran delit pel vers i pel gest apassionat», carta del 19 d'abril de 1922 a Josep Obiols (GUARDIOLA 1990, p. 157-161).

shakespeariana —sia la incapacitat humana de dominar la sexualitat (CXXVIII) sia l'oblit d'un mateix (XXXII, LXXI)—, sinó que a més esdevenen exponents d'alguns dels leitmotiv que Riba explorarà al llarg de la seva trajectòria poètica, com ara l'abstracció que implica el vers (XVII)⁵ o la preeminència de l'experiència per a l'expansió lírica en la qual els «ulls goluts»⁶ juguen un paper imprescindible (CVI).⁷

Durant els primers anys de professionalització (1909-1919), Riba tradueix els esmentats sonets, analitza críticament alguns dels personatges shakespearians de més volada literària i, fins i tot, en fa al·lusions a la seva poesia. És aquest interès pel bard el que genera aquest article, que proposa d'observar la presència significativa del dramaturg en alguns poemes i com l'ús que en fa Riba des de la crítica literària permet de posar al dia la interpretació dels textos shakespearians que encara eren llegits, per Antoni Bergnes de las Casas, com l'obra d'un «home d'imaginació desbordant que també era capaç d'aprofundir en l'estudi de la naturalesa humana» o bé, per a Joseph Andrew de Covert-Spring, la d'un autor «que, mesclant elements grotescos i sublims, permet que la realitat arribi a l'escenari amb tota la complexitat» (BACARDIT I GIBERT 2003, p. 62-63).

Serà Marià Manent (1992, p. 167) qui destacarà de Shakespeare la «intuïció psicològica esbalaïdora» que representa i que neix de la fusió poètica entre imatgeria i so.⁸ Encaixa en aquesta concepció la consideració ribiana de la traducció:⁹ un fet «arièlic» que, inevitablement, es caracteritza per la tria entre «acostar l'autor al lector d'una altra llengua; o la de simplement mostrar-l'hi al lluny, suggerint-li la pura plenitud d'aquell món poètic exòtic».¹⁰ En el cas de Shakespeare, Riba es decantà per la prosa, si bé no tenim certesa que aquestes fossin només traduccions de treball corresponents als «temptejos literaris» d'un jove literat capficat, com s'esqueia, a «fer un esforç per acostar-nos a la normalitat de les cultures provades en llurs fruits».¹¹

4. Carta del 15 d'agost de 1926 a Bofill i Mates (MALÉ 2001, p. 114).

5. El mestratge poètic de Carles Riba «no feia sinó traduir segons un esquema teòric, i tanmateix divulgatiu, la preponderància d'una de les dues principals tendències de la poesia dels trenta: aquella que, emparada en els models europeus, tendia a la intimitat» (GASSOL 2006, p. 289).

6. «Poema 10», *Estances I*, dins OCP, p. 62.

7. Igual com amb *La paraula en el vent* (Josep Carner, 1914), al centre dels discursos lírics de Carles Riba «s'hi col·loca la noció d'experiència, que és un altre dels conceptes clau de la modernitat» (MARRUGAT 2010, p. 87).

8. «Teatre pur», *La Veu de Catalunya*, 11-4-1934; reproduït a Manent (1992, p. 166-167).

9. Una concepció que parteix de conceptes orsians propers a l'imperialisme: «la traducció com a forma d'assimilació metabòlica d'una matèria estranya al propi cos, amb implicacions de creixement i fortificació» (GARRIGASAIT 2013, p. 290).

10. «La nostra versió», dins ÈSQUIL, *Tragèdies*, vol. I: *Les Suplicants. Els Perses*, traducció de Carles Riba sobre el text establert per Paul Mazon, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1932, p. XXII-XXIV.

11. Carta del 30 de desembre de 1925 de Carles Riba a Francesc Cambó (TORNÉ TEIXIDÓ 1996, p. 56).

I, com en tants altres casos, Riba fou un excel·lent il·lustrador pel que fa a la lectura interpretativa de Shakespeare. Ramon Esquerra, a l'assaig sobre la recepció de *Shakespeare a Catalunya* (1937)¹², parla del crític en termes d'intel·ligència i superlativitat i agraeix que, afinant «els conceptes shakespearians en allò que tenen de més humà i transcendental», ha ajudat a descobrir el «veritable Shakespeare» (ESQUERRA 2009, p. 171-173).

Esquerra troba en la dicotomia entre la interpretació escènica i la lectura crítica aquell aspecte que impossibilita l'aprehensió del bard,¹³ i per això lloa la crítica ribiana de *Hamlet*, un article que se centra en l'examen de «l'estructura espiritual dels personatges abans del plantejament dels problemes centrals, i les seves successives reaccions quan aquests apareguin» (ESQUERRA 2009, p. 166). Remarcant aquests pressupòsits, ambdós crítics s'avancen en les seves lectures al que formularà Robert Langbaum (1996, p. 354) sobre la poesia de l'experiència¹⁴ i la consideració dels personatges «como gente, en el sentido democrático, y no como categorías jerárquicas de personas».

Carles Riba analitza críticament Shakespeare diverses vegades al llarg de la seva trajectòria. El primer escrit interpretatiu recollit en volum que trobem sobre el dramaturg anglès és «Elogi del poeta traductor» (*La Veu de Catalunya*, 31-8-1918, signat amb el pseudònim Jordi March).¹⁵ L'article conté una endreça a Magí Morera i Galícia, un dels traductors més capaços de l'obra shakespeariana,¹⁶ en la qual s'hi analitza *Coriolà*: «la tragèdia de la passió d'orgull traduït-se en acció» amb un protagonista definit com «l'anti-Hamlet, l'orgullós líric, contemplatiu». Riba considera que, més enllà del fet polític de l'heroi, el que la tragèdia remarca és el conflicte interior «entre l'orgull i la tendresa que dins la mateixa ànima nien» que viuen

12. Si bé la darrera intenció d'Esquerra amb la redacció d'aquest estudi era «fer avinent una part de la història cultural de la Catalunya contemporània [...] a través de la recepció de l'autor anglès, i també perquè la cultura autòctona, emmirallada en la tradició literària occidental a través d'una de les seves figures més destacades, mostrava així els encerts i les mancances en el seu procés d'uropeïtzació» (MARCH MASSÓ 2011, p. 440).

13. «De fet, en el fons es dedueix a considerar els personatges shakespearians com a tipus d'una sola passió (solució molt cara al romanticisme), o bé simplement a considerar-los com a homes, que en un determinat moment i per imperi de les circumstàncies obren d'una determinada manera» (ESQUERRA 2006, p. 166).

14. «La literatura perspectivista tiende al monólogo dramático debido a que sólo nos es posible adoptar la perspectiva de un único personaje a la vez. Nuestra proyección simpática sólo puede proporcionar a un personaje a la vez ese orden concreto de existencia mediante el cual vemos los acontecimientos, no ya desde fuera, como unidades conectadas lógicamente, sino desde dentro, lo que nos permite verlas en sus "efectos aislados" como sugiere Browning, efectos que existen en la conciencia de un solo personaje y que, por lo tanto, se presentan a modo de flujo o corriente» (LANGBAUM 1996, p. 361).

15. Dins OCCi, p. 85-87.

16. Esquerra (2009, p. 165) lloa que «el contingut poètic de l'obra, traduïda la intensitat, la passió, tan importants en les obres de Shakespeare i tan susceptibles d'esbravar-se, han estat conservades íntegrament en les seves traduccions», si bé prefereix Cèsar August Jordana, en qui Shakespeare ha trobat «el traductor definitiu» (2009, p. 187).

Coriolà i, molt més decisivament encara en la conclusió de la peça,¹⁷ Volúmnia, mare racional de l'èsser impetuós d'acció.

Tant Coriolà com Hamlet¹⁸ esdevenen a ulls de Riba adolescents que erren en el procediment per resoldre les seves tragèdies. Si Coriolà pecava d'acció, Hamlet es dedica a «posar pròleg a les seves accions», les quals no arriben mai perquè «els esdeveniments van més de pressa que ell» i, esdevenint «un opòsit d'Ulisses», es demostra, talment un nen, «impotent per a la ironia», per a la pietat:¹⁹ una «zona neutra» indòmita que, conseqüència de la tendresa d'aquell qui encara es nega a abandonar el món de la imaginació, costa la vida d'Ofèlia. La virtut d'aquestes interpretacions ribianes està en el fet que el crític només analitza objectivament les tragèdies, no jutja els personatges: criticar la manca de pietat del príncep de Dinamarca no tindria sentit si l'excés pietós costà la vida a Coriolà.

Una tercera traducció de Magí Morera permet encara a Riba d'analitzar la «consciència» shakespeareana.²⁰ A «*Venus i Adonis*, traducció de M. Morera i Galícia» (*La Revista*, 1-6-1917),²¹ el crític proposa una lectura del poema dramàtic tot enllaçant-lo amb un context humanista en el qual «l'home deixondit del son medieval [...] torna a quedar-se tot sol amb la seva consciència, abocat damunt l'abis d'ell mateix i de l'univers»; és així com podem entendre que la denominació atorgada a Venus sigui la de «dimoni concepte domat».²²

Shakespeare reapareix en la crítica ribiana com a autoritat supeditada a l'expressió que el crític vol emetre —si bé en aquesta manipulació la lectura interpretativa que se'n deriva és igualment encertada—,²³ de manera que s'ha convertit en poc

17. *If I cannot persuade thee / Rather to show a noble grace to both parts / Than seek the end of one, thou shalt no sooner / March to assault thy country than to tread — / Trust to't, thou shalt not — on thy mother's womb / That brought thee to this world* (V, iii).

18. «Al marge de *Hamlet*, traduït per M. Morera i Galícia» (*La Veu de Catalunya*, 24-3-1920, signat Jordi March), dins OCCi, p. 151-152.

19. «Ironia com a pietat, és a dir, com a comprensió i indulgència que, a través del distanciament i la serenitat, permeten un coneixement més exacte de la realitat circumdant» (MALÉ 1995, p. 271).

20. Malé glossa a partir d'aquest article com Shakespeare esdevé el poeta de la consciència ja que «ser conscient del propi viure comporta, doncs, ineluctablement, ser-ho de la pròpia inevitable mort; i això aboca l'home a un horrible abisme» (1995, p. 53), si bé el bard escriu també poesia *joiosa* d'escassa incidència en la concepció ribiana de la joia (1995, p. 59).

21. Dins OCCi, p. 178-180.

22. Podem datar de prèvia a la redacció d'aquest article la lectura de grans textos shakespeareans —els que, de fet, ens interessaran a l'hora d'interpretar la poesia ribiana— com *Romeu i Julieta*, *Otel·lo*, *El rei Lear* o *Hamlet* gràcies al comentari que dedica a la manca de profunditat en la figura de la fèmna: «Deixem també de banda que Venus no tingui —que ni a penes pressagii— els accents eternament humans de Julieta, o Desdèmona, o Cordèlia, o Ofèlia...». Val a dir que, en un intel·lectual com Carles Riba, és extremament complicat de dir si la lectura del text esmentat fou directament en anglès o bé en traduccions catalanes. Afegirem que aquesta darrera opció és possible, ja que els textos comentats foren traduïts prèviament a 1917; vegeu Pujol (2010) per a més detall.

23. Per exemple, Riba se serveix de les interpretacions tradicionals sobre la projecció externa d'un estat anímic per mostrar l'error de composició de «*La cançó del vell Cabrés*, poema dramàtic de Ventura

més que un nom²⁴ al qual recórrer per referenciar una determinada concepció literària.²⁵

Riba, però, no només se serveix de la totalitat de l'obra shakespeariana a l'hora de judicar autors i textos, sinó que intertextualitza personatges i versos concrets per vehicular allò que tracta de valorar. Rupert Brooke²⁶ en seria un exemple paradigmàtic:

[Brooke s'inscriu en] el camí de la gran literatura anglesa, en diríem nosaltres: el camí per on, de Chaucer a Joyce, tants de formidables dramaturgs i novel·listes de les dues illes han fet via, a tot temps i tot experiment; comprensius de l'obscur Calíban [*sic*], potser per inefable eficiència del cant, miraculosament sempre per damunt d'ells renovat, d'Ariel.

En aquesta glossa, el crític pren Ariel i Calíban (dos personatges de *La tempesta*) com a símbols representants de la puresa lírica i el caos del món, respectivament,²⁷ i amb ells no només reflexiona sobre la poesia de Brooke, sinó que també ens ofereix una delicada metàfora sobre l'acte de la traducció: «Traduir és, en certa arièlica manera, també servir» ja que «pot defugir de servir i serveix. Com Ariel, encara: serveix per conquerir la llibertat».²⁸

Aquest pròleg a la poesia de Brooke és deutor de la concepció poètica de Riba, que considera la poesia pura (metaforitzada en Ariel)²⁹ com la manera d'accedir al món real ja que «la ment humana no aconsegueix posseir mai la realitat, sinó el seu reflex abstracte, purificat, ço és, un retrat de la realitat fix, amb forma i unificat i, per això, “sense temps”, “reflex / aturat sobre els fluids batecs”» (MARRUGAT 2008, p. 103).

Gassol» (*La Veu de Catalunya*, 31-3 i 9-4-1921, dins OCCI, p. 227-232): «Els fantasmes, les bruixes i els esperits de Shakespeare obeïen a un semblant instint de concreció. Quan una al·lucinació determinava la voluntat d'un personatge, era treta fora, esdevenia un altre personatge en front d'ell».

24. Un nom com el d'Homer, dos clàssics que encara avui ens retraten: «Centenari de Jacint Verdaguer» (parlament llegit dins la Festa anual de l'Institut d'Estudis Catalans el 23-4-1945, dins OCCII, p. 152-162).

25. Com ara el moviment dramàtic necessari, representat per Shakespeare, davant l'estatisme característic de Dante: «Dante i la dona» (conferència pronunciada el 17-12-1932 a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, dins OCCIII, p. 106-123).

26. Pròleg a R. BROOKE, *Poemes*, versió de Marià Manent, Barcelona: Publicacions de La Revista, 1931 (dins OCCII, p. 80-83).

27. «D'altra banda, l'ús d'Ariel per part de Riba implica una filiació simbòlica molt coneguda als anys 30. En *La tempesta* de Shakespeare, Ariel és l'esperit del vent i això el converteix en l'essència d'aquest, així com la poesia, en termes ribians, intenta reflexionar sobre allò que és essencial a la vida humana —que ja hem vist què és i com es relaciona amb l'ús del terme “puresa”» (MARRUGAT 2008, p. 113).

28. Recordem que Ariel, «l'esperit del vent, la puresa poètica» (MARRUGAT 2008, p. 111), és al servei de Pròsper i lluita per alliberar-se'n: «Remember I have done thee worthy service, / Told thee no lies, made thee no mistakings, served / Without or grudge or grumblings: thou did promise / To bate me a full year» (I, ii).

Aquesta és una de les conclusions que podem extreure dels sonets a l'anglesa amb els quals, a *Tres suites* (1937), Riba relaciona la contemplació de l'objecte situat en una cambra amb el món espectador que l'envolta (SULLÀ 1987, p. 290-291) i que lliga a la perfecció amb allò que determina la labor del poeta postsimbolista, que no és altra que «fer que els segles literaris pretèrits parlessin en el present, resuscitessin a través de la seva veu adaptant-se al nou món» (MARRUGAT 2008, p. 88), això és, en essència,³⁰ comprendre el món i mostrar-lo a la humanitat de manera que «una expressió senzilla i aparentment sense esforç delecta la imaginació estètica en el moment que espera més i que és més exigent, i al mateix temps esbalaieix l'intel·lecte amb un nou aspecte de la veritat».³¹

Aleshores, en els primers anys del segle XX ¿com encaixa l'antinatural Shakespeare, tal com el defineix Bernhard,³² en un context poètic que valora per damunt de tot l'amfibologia del símbol «com a resultat que és de la conjunció d'elements insubstituïbles» (FERRATÉ 1993, p. 73)? Doncs com a clàssic que una cultura com la noucentista tracta d'anostrar amb voluntat de formar part d'una tradició europea comuna.³³ Valorant-ho des dels nostres dies, en mots de Jordi Castellanos (1997, p. 8):

Els clàssics d'una llengua, d'una cultura, són aquells autors que aconsegueixen aquesta funció mig d'emblemes, mig de models, per als homes d'avui. [...] A mesura que evoluciona, tota cultura es projecta i es reconeix en el seu passat perquè és l'únic espai en el qual pot objectivar-se, contemplar-se i entendre's. [...] En tot cas, però, és evident que el passat el construïm des de l'actualitat i, doncs, que el concepte i el tractament que li podem donar no són independents de les funcions actuals que volem atorgar-li.

29. Un personatge que seguirà present en les concepcions ribianes sobre la recepció de la lírica: «La idea que travessa i lliga tot el poema [l'Elegia III], aquest succeir-se, com canviant-se les unes en les altres, imatges més plenes de sentit que un pensament, m'ha vingut sens dubte d'uns dels versos al meu entendre més bells que s'han escrit al món, aquells de *La tempesta* de Shakespeare: *but would suffer a sea-change / into something rich and strange*. Són dels que porto per tot arreu dins la memòria». Carta del 3 de febrer de 1940 a Joan Gili (GUARDIOLA 1991, p. 97-99).

30. «La nova poesia com a actitud essencialment espiritual, i amb més possibilitats per a la penetració metafísica» (BOU 1987, p. 220).

31. Definició de Francis Herbert Bradley de poesia pura recollida a la carta del 8 de febrer de 1943 adreçada a Josep Pous i Pagès (GUARDIOLA 2005, p. 201-206).

32. «*La tempestat* és el més antinatural que hi ha / tot Shakespeare és antinatural», *Claus Peymann i Hermann Beil a la Sulzwiese*, dins T. BERNHARD, *Tres dramolette*, traducció d'Anna Soler Horta, Tarragona: Arola Editors, 2007, p. 51.

33 «La recuperació de la tradició era encara en un estat incipient; [...]es tractava d'una literatura [la noucentista] amb una clara voluntat de cremar etapes i situar-se al nivell dels altres països civilitzats» (BOU 1987, p. 213).

Aclarida —i justificada— la presència cultural de Shakespeare en el context cultural noucentista³⁴ i observada la capacitat de Carles Riba per recrear-ne personatges així com per analitzar interpretativament els textos des de l'objectivisme més meritori,³⁵ la següent matèria d'anàlisi ha de ser, necessàriament en un autor que contempla crítica i composició com les dues cares de la mateixa moneda, la poesia ribiana. Què hi ha, de Shakespeare, en els poemes de Riba?

Jordi Malé ha detectat a *Estances I* (1913-1919) la presència d'alguns dels lírics sentimentals de més renom europeu, dels quals Riba se serveix per comprendre «els fenòmens i les sensacions que li produeix l'enamorament, el despertar de l'amor» (2006a, p. 101); apunta igualment com el tema del poemari és «el conflicte entre la raó i el sentiment, entre l'home àridament racionalista i el que s'abandona excessivament al sentimentalisme» (2006a, p. 56). És a dir, que allò que Riba intenta —i aconsegueix— amb *Estances I* no és altra cosa que la racionalització del fet poètic a partir de la necessitat de comprendre l'amor.³⁶

Enric Sullà coincideix amb la tesi de l'autobiografisme en la gènesi del llibre i situa l'expressió de l'amor en els fonaments de l'escriptura (1987, p. 283) i, de fet, en aquest punt torna a entrar en joc l'experiència personal en tant que base per a la formulació lingüística.³⁷

Com als poemes de Riba, la clau de lectura biogràfica —o teoria mimètica—³⁸ és vàlida per als sonets de Shakespeare.³⁹ Malé (2006a, p. 95) observa que el vuitè poema d'*Estances I*, que qüestiona «la poesia d'efusió sentimental, de retòrica expressió dels sentiments» i en el qual «el poeta prefereix el silenci»,⁴⁰ podria néixer com a opòsit al

34. Que, com bé recorda Arthur Terry, es basa en l'arbitrarietat de referents culturals i «progressius de l'Europa occidental» (1984, p. 5). Per a un estudi aprofundit de la presència shakespeariana durant el període noucentista, vegeu Buffery (2010), concretament p. 110-121 per a clarificar el procés de canotització del dramaturg —a partir de la traducció carneriana, el 1908, d'*El somni d'una nit d'estiu*— i el seu interès cultural malgrat l'encara consideració d'excessiu.

35. Ramon Esquerca (2009, p. 176) defineix com a «visions penetrants» les interpretacions ribianes i les compara amb les de Josep M. de Sagarra, «una crítica més lírica i menys objectiva».

36. Terry va en la mateixa direcció quan diu que Riba tria models concrets que l'ajuden a «explorar els estats psicològics reals mitjançant certes abstraccions tradicionals» (1985, p. 16).

37. «Heus ací la tasca del poeta en la modernitat. Llançar la seva paraula en el vent: atès que per l'home el món només és comprensible i aprehensible a través de la llengua, ser un home més, anònim, però capaç de formular lingüísticament la pròpia experiència, de modular la llengua de tal manera que l'instrument serveixi millor als homes futurs a l'hora de comprendre el món i formular la seva, d'experiència» (MARRUGAT 2010, p. 91).

38. Una crítica psicològica que Ernest Jones desenvolupà amb *Hamlet & Oedipus* (1949) tot partint del complex d'Èdip i la possible culpabilitat de Shakespeare per la mort del seu fill per analitzar el personatge de Hamlet.

39. Una qüestió problemàtica des de la crítica romàntica (MALÉ 1995, p. 153) que René Girard (1995, p. 381) resol taxativament decantant-se per la subjectivitat: «Imaginar que un escriptor como Shakespeare pudiera pasar toda su vida representando un deseo totalmente ajeno a su propia experiencia es un absurdo manifiesto».

40. El motiu del silenci com a expressió d'amor —així com l'oblit i la por, les amenaces de

sonet CXXVIII. Malé omet, però, les sigil·loses semblances que el poema té amb el sonet CVI que, en la traducció ribiana es clou de la manera següent: «pus nosaltres, qu'ara considerem aquestos temps presents tenim ulls per a admirar, mes nos manca llengua per a lloar». ⁴¹ El que encertadament conclou Malé (2006a, p. 98) és fins a quin punt la concepció ribiana de la joia, aquell estat possibilitador de l'amor, s'adiu amb l'expressió callada dels sentiments.

Ara bé, hi ha encara a *Estances I* un lligam molt més explícit amb Shakespeare, bandejat, probablement, per la seva evidència i per la lectura senzilla. Es tracta del poema disset, encapçalat per una citació d'*Otel·lo* corresponent a la primera escena del segon acte, quan Otel·lo es retroba amb Desdèmona després de la batalla i, per tant, la veu tòpicament com un repòs per a la seva fatiga: «*O my fair warrior!*».

Amor, és dolç de dir:
si ha emporprat tos joves anys amb guerra
sense evasió el Destí,
ja suplicant a tos genolls s'aferra
5 ell —ton vivent botí.

Ara la pau primera
sobiranegi els membres combatuts:
qui més enemic t'era
homes i vents al teu entorn fa muts,
10 t'acotxa amb flonjor d'ombra i vetlla a ta esponera.

Dolç sia el breu dormir.
Amor, ¿què hi fa si una batalla nova
sotja el teu deixondir?
Al teu costat, en l'errabunda prova,
15 fa armes el Destí.

Ell, que si mai movia
el braç servent per la rancúnia fals,
digues, ¿contrastaria
un girar dels teus ulls imperials,
20 oh bella, oh a mi clement guerrera mia?⁴²

l'amor— serà recuperat màximament a *Salvatge Cor*, en el qual, gràcies a la preferència per la manca de paraula, hi podem establir oportunes connexions amb la figura del rei Lear i la seva filla Cordèlia.

41. Per a una lectura del poema complet, vegeu Medina (1990).

42. Dins OCP, p. 69.

Un poema encapçalat per termes bèl·lics d'una tragèdia shakespeariana en la qual es mostra explícitament com la cobdícia interna d'un exèrcit pot encabir una lectura del poema limitada a una conquesta de l'enamorada (4-5): després d'un, diguem-ne, festeig (2), els enamorats o «membres combatuts» (7) arriben a una treva (8-10).

Que amb la pau arribi el son, en un poema amb un paratext com el comentat, no és gratuït que es desitgi un dolç «breu dormir» (11) —no cal dir que Otel·lo acaba per enviar Desdèmona al son etern. Els versos 12-15 plantegen una «batalla nova» i, per tant, una revifalla de la desconfiança, «l'errabunda prova» que tot enamorat ha de salvar. Sabria, doncs, l'estimada, distingir entre la falsedat (17) i la fidelitat (20)?

Ara bé, és en aquesta darrera estrofa en la qual, si evidenciem connexions amb l'*Otel·lo* shakespearà, el poema adopta rasons eternals sobre la gelosia; qüestió comprensible si recordem que *Estances I* és, temàticament, una exploració poètica sobre els efectes que l'amor té en un cos, entre les quals manifestacions hi ha el desig de possessió (MALÉ 2006a, p. 69).

Si tractéssim de llegir aquest fragment com una glossa de la tragèdia shakespeariana veuríem que «el braç servent per la rancúnia fals» (17) no és altre que Iago, l'alferes que aconsegueix d'enredar Otel·lo i fer-li creure que Desdèmona li és infidel. El moro, empassant-se per complet l'estratagema de Iago, davant de la seva dona és incapaç de distingir per la mirada de Desdèmona si Iago té raó o no: la desconfiança és massa profunda. Els ulls de l'estimada no poden revelar la veritat perquè, per a Otel·lo, la veritat és el discurs de Iago.

És plausible, doncs, un cop fixats els antecedents, de veure en els darrers versos del poema la pregunta que aquesta tragèdia genera en qualsevol enamorat: si ens passés a nosaltres, això, ¿seríem capaços de «contrastar»? El jo poètic es formula la pregunta: davant l'engany —la possible traïció—, ¿sabria, només mirant-te a tu, que m'ets fidel i pietosa com Desdèmona era a Otel·lo, la veritat?

És aquest el veritable sentit del poema, indestriable de la situació d'*Otel·lo*. Riba planteja el mateix conflicte sense entrar, però, en la resolució. El moro de Venècia no només està enverinat per Iago, sinó que no dóna peu real al diàleg amb Desdèmona.

Val a dir que, aquest poema, compost entre 1913 i 1919, cronològicament s'escau en el període de crítiques shakespearianes a *La Veu de Catalunya*, en les quals es llegien els comportaments de Hamlet i Coriolà com el d'un parell d'adolescents sense capacitat resolutiva sensata. Com Coriolà, Otel·lo és un caràcter d'acció; però si al primer la pietat li costà la vida, al segon fou la manca d'aquesta el que el castigà. Pel que fa al príncep de Dinamarca, Riba el reprèn en un altre dels seus poemes. Si a *Estances I* hi hem trobat Otel·lo, Hamlet apareixerà al segon llibre.⁴³ Es tracta del quart poema d'*Estances II*:

43. Un recull de poemes amb el qual Riba s'allunya «de manera definitiva de l'ús de les abstraccions i de les llargues comparacions» per acostar-se cada cop més a la «poesia europea més rigorosa i actual

Morir tal vegada seria
com quan, dormint, un tust precipitat
ens esbatana els ulls a la tenebra,
4 i ens redrecem, dubtant si fou realitat
o si un somni que s'esmunyia
deixà entortolligat
al nostre sentit afuat
8 un esquinçall ronser de febre.
L'horror és de sentir que entre la veritat
i nosaltres no hi ha sinó un pas de tenebra,
i que el peu serveix d'amagat
12 la covardia de la voluntat.⁴⁴

D'escriptura entre 1920 i 1928, és ben possible que el poema comparteixi redacció amb l'article ja comentat del març de 1920 en el qual Riba encunya una de les expressions més encertades que s'han dit mai sobre el monologuista danès: en lloc de ser resolutiu, Hamlet es dedica a «posar pròlegs a les seves accions», si és que arriben.

El primer que ens ha de fer sospitar la connexió amb el popular soliloqui del príncep de Dinamarca és l'ús sintàctic estratègic⁴⁵ dels termes «morir» (1), «dormir (2)» i «somni» (5). Com Shakespeare, Riba assimila la mort amb la desvetllada sobtada d'un somni per explicar una experiència mental: la mort és com l'espant (2-3) que ens desperta del son i que ens deixa, febrils (8), a cavall entre la realitat (4) i el somni;⁴⁶ per tant, la mort esdevé un camí cap al coneixement (9) o cap a la incertesa (10) que no ens atrevim a seguir (12).

Talment Hamlet,⁴⁷ l'home és covard i prologa el «pas de tenebra» que el separa del coneixement però, per por de la veritat i, per tant, de la conseqüència de l'acció, no s'atreveix a fer la passa cap al desvetllament del saber.

El comportament reflexiu i excessivament prudent del personatge shakespeareà

(sempre dins d'una línia que arrenca del simbolisme en la seva versió classicitzant)» (SULLÀ 1987, p. 286).

44. Dins OCP, p. 98.

45. Recordem el monòleg en qüestió [el subratllat és meu]: «To be, or not to be, that is the question: / Whether 'tis noble in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them? To die, to sleep— / No more— and by a sleep to say we end / The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to: 'tis a consumation / Devoutly to be wished. To die, to sleep: / To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub, / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause» (III, i).

46. Aquí hem d'entendre el somni com la representació d'una «força elemental i caòtica que la voluntat ha de resistir en el seu esforç cap a la claredat mental» (TERRY 1985, p. 36).

47. Plantejat a la francesa, s'adiu —*avant la lettre*— amb la recreació shakespeareana de Samuel Beckett que és *Fin de partie* (1957): «El Hamlet de Beckett sigue el modelo francés, en el que la excési-

encaixa a la perfecció amb un període poètic en el qual Riba se centra a «comprendre la pròpia natura en tota la seva complexitat i en totes les seves relacions internes i externes» (TERRY 1984, p. 12-13), i s'hi adiu encara més si l'amor i el risc que comporta és l'objecte d'anàlisi intel·lectual i poètic.

Si la poesia entesa com a «inefable coneixença concreta, singular, íntima»⁴⁸ d'un mateix era l'eix principal i inamovible de la lírica ribiana, després de la Guerra Civil, amb Riba convertit en «l'intel·lectual revestit de l'aurèola de savi, per una banda, i el primer poeta de Catalunya, per l'altra» (GASSOL 2006, p. 288), l'objecte poètic de les *Elegies de Bierville* (1943) és a la vegada «un estat d'ànim i una situació».⁴⁹

Per tant, la figura de Hamlet no pot esdevenir durant aquest període cap mena de referent: calen decisions, i Riba, amb les *Elegies*, deia: «m'acarava a mi mateix, recollit en les meves pròpies forces, per tal que per elles em conegués i m'acabés i m'expandís cap a l'encontre d'una idea divina».⁵⁰

El que trobem en aquest poemari no és altra cosa que la crisi d'una autoritat davant d'una situació injusta que requereix la seva activitat simbòlica per a reequilibrar-se: és el que Girard bateja, per als tràgics herois shakespearians,⁵¹ com la crisi del *Degree* o la desestructuració i, per tant, dessimbolització de l'autoritat o, en mots d'Arthur Terry (1985, p. 63), «la necessitat de reafirmar determinats valors enfront d'un ordre que s'esfondra».

Girard (1995, p. 233) estableix com a condició per a l'esmentada crisi «que padres y reyes sean aniquilados o neutralizados desde el comienzo de la obra», i, ¿què és Súnion, sinó aquesta pàtria perduda, entesa com a poder d'equilibri interior i exterior respecte del poeta? M'interessa, com a clau de lectura, el darrer vers de la segona elegia: «ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur» (14).⁵²

Súnion és l'essència de l'exemplaritat i la fortalesa amb les quals Riba, en tant que exiliat, s'identifica «antic jo com ell» (4) i, per tant, «ric del que ha donat» com a model patriòtic i cultural i, a la vegada, és «en sa ruïna tan pur». És un lloc comú associar la lleugeresa, el despullament anímic amb la serenor i la lucidesa: com

va conciencia niega la acción, y que está a cierta distancia del Hamlet de Shakespeare. [...] El Hamm de Beckett, al igual que el Hamlet de Laforgue, es un adolescente convertido en un derrotado dios o demiurgo» (BLOOM 1995, p. 507).

48. Prefaci a la segona edició de les *Elegies de Bierville*, dins OCP, p. 209-214.

49. *Ibidem*.

50. *Ibidem*.

51. «El concepto shakespeariano de *Degree* supone la metáfora espacial que sustenta la distinción entre mediación externa y mediación interna. Contiene muchas otras cosas, a menudo de gran importancia también, pero la idea de una distancia no siempre "material" y en cambio sí "espiritual" entre los modelos y los discípulos es tan crucial como mal entendida» (GIRARD 1995, p. 213).

52. No transcriuré cap de les dues elegies aquí comentades, en primer lloc per l'interès només de sintagmes puntuals per establir interpretacions, i en segon lloc per la seva vasta coneixença. La segona elegia es troba dins OCP, p. 218; la tercera, dins OCP, p. 219-220.

ocorre al rei Lear,⁵³ el poeta ha de passar per una crisi per arribar a comprendre la veritable naturalesa dels seus actes; si Lear ho canalitza des de la bogeria, Riba ho fa des de la religiositat i parteix de la seva experiència interna per resoldre qüestions com la divinitat i la fe.⁵⁴ D'aquí deriva la interpretació de les *Elegies* com «una recerca espiritual» (SULLÀ 1987, p. 295) en la qual Riba s'aferra a una «concepció tràgica de l'existència [...] cruel fins a l'absurditat; i de veure-hi, alhora, un indici de l'aspiració a la virtut i a la llibertat, a les quals, malgrat tot, calia i cal no renunciar» (MALÉ 2006b, p. 26).

Aquesta idea de la tragèdia perdurarà ja fins al darrer poemari de Riba, *Salvatge cor* (1952), si bé ja la trobem present l'1 de gener de 1919 a «Oratòria civil»,⁵⁵ article de *La Veu de Catalunya* en el qual Riba planteja que una oratòria civil és «possible tan sols en pobles de lliure voluntat política». Ara, després de la Guerra, Catalunya no disposa de la voluntat i, per tant, «l'emoció tràgica és desvetllada no per col·laboració, sinó per patiment». Riba, amb les *Elegies*, ofereix una eina a la qual aferrar-se per superar l'injust desequilibri viscut; ara bé, l'enllaç amb el lector és permès pel patiment viscut, no pas per la civilitat.

I patiment és, de nou, el que trobem a *Salvatge cor*, i és que el poeta se serveix del sonet per dramatitzar en uns versos «humans, fins i tot massa humans [...] una experiència vital en tumult»,⁵⁶ és a dir, amb aquest darrer poemari, Riba es despulla per acceptar-se a si mateix: «li cal lluitar contra tot el que pot constituir una amenaça contra la identitat personal i possibilitat de salvació» (SULLÀ 1987, p. 300). Aquestes amenaces no són altres que les que persegueixen la trajectòria lírica del poeta: la por al silenci i a l'oblit.⁵⁷

53. Eugeni d'Ors entengué a la perfecció fins a quin punt a *El rei Lear* s'hi respira «l'ambient de dolor i de follia» (2012, p. 52) i Josep Maria de Sagarra la batejà com «el poema més suggestiu i més desconcertant de Shakespeare» (*La Publicitat*, 1-2-1923).

54. La renovació de la fe és una de les claus interpretatives de la tercera elegia, present d'una manera evident al final, quan l'arriscada aventura de l'amor és comparada amb «el gran freu» (32) al qual s'encarà Ulisses, l'home perdut en el món, com el peix ho està en el mar (MARRUGAT 2008, p. 99). Dedicada a una amical parella, Riba mostra una breu fugida mental per recordar com l'amor mereix un vot de confiança, de fe: «Era tan trist l'amor a l'ombrosa vall enllacada / dels records adormits, tan solitari en la nit / dels rossinyols» (1-3), «Fins que ens ha pres una illa més verda enllà de les illes» (11) [vegeu nota 26 per copsar la connexió shakespeariana del continu i arièlic canvi d'imatges]. Comentar com a apunt per completar la lectura en clau shakespeariana del text que la presència dels «rossinyols adormits» en un poema d'amor com aquest no és gratuïta; sia per tòpic literari sia per la famosa escena cinquena de l'acte tercer de *Romeu i Julieta*: «Wilt thou be gone? It is not yet near day. / It was the nightingale, and not the lark, / That pierced the fearful hollow of thine ear; / Nightly she sings on yon pom'granate tree».

55. Dins OCCi, p. 105-106.

56. Pròleg a *Salvatge cor*, dins OCP, p. 243-245.

57. «El poeta se sent deslligat de la norma que feia del sonet un prudent i ordenat desplegament de motius destinats a prendre posicions entorn del tema central» (FERRATÉ 1993, p. 91) i «es caracteritza pel dramatism que els confereix [als sonets] l'exploració de la identitat personal construint-se damunt la dialèctica de l'oblit i del record, i, sobretot, per la passió del diàleg, cara a cara, amb Déu sobre la necessitat de salvació» (SULLÀ 1987, p. 302). Vegeu nota 36 per a més informació sobre la importància del silenci.

Sullà (1987, p. 299) centra la seva lectura en la caritat de Déu, mentre que Terry permet una lectura més abstracta⁵⁸ partint de la qual no és impossible d'enllaçar *Salvatge cor* amb *El rei Lear*:

Comença amb una oposició entre dos tipus d'experiència: l'amor com a desig de felicitat il·limitada («el cor que vol fins a l'excés»), en què l'amant s'identifica amb l'estimada, i com a contraposició a l'acte específic —«el do rebut»—, el qual és limitador i isolador i, per tant, «degradant». «El cor» és positiu; «el do rebut» és negatiu i condueix a la distinció, no a la identificació. Expressat en termes lleugerament diferents, l'amor hauria de ser un do concedit sense l'esperança de ser recobrat.

Així inicia Terry (1985, p. 82) la glossa del primer poema de *Salvatge cor*,⁵⁹ en el qual podem llegir una formulació lírica del desig de Lear que desencadena la tragèdia: «transforma su incalificable deseo en una especie de obligación para sus hijas, y la ceremonia que organiza a este efecto coincide necesariamente con su abdicación» (GIRARD 1995, p. 231).

Lear, així com el poeta, «s'autosatisfà en el silenci de l'impuls cec» (TERRY 1985, p. 83) i, paradoxalment, s'enfada amb la filla sincera que, per sensatesa, diu ser incapaç d'estimar més el pare que el marit.⁶⁰ Amb aquesta interpretació, la incògnita de la perla de la coda es resoldria de la manera següent:⁶¹ el rei, ometent el silenci de la filla petita, s'aconsola el desig en les flamants filles que imiten el voler del pare. La conclusió, en abstracte, seria com l'home, incapaç de realitzar-se en el desig, s'accontenta amb la màxima semblança i, malgrat tot, resta insatisfet.

Aquesta malenconia roman durant tot el llibre i té un punt àlgid en el setè poema,⁶² quan el poeta es planteja que «si morim, és a través del nostre desig d'auto-realització», estretament lligat a l'oblit i la memòria, que «sembla comportar un esforç tan gran que amenaça amb la destrucció de l'ànima» (TERRY 1985, p. 89).⁶³

58. «És veritat que fins i tot els poemes més insubstancials tenen un objectiu molt definit dintre del conjunt, ja sigui com a il·lustracions concretes de nocions que són expressades en un altre lloc en abstracte, ja sigui com a aplicacions de les tals nocions en un context més ampli» (1985, p. 81).

59. «Que en el cant sigui baix el bes / i astut el cor en l'abraçada: / el cor vol més, vol en excés, / i en el do rebut es degrada» (1-4).

60. «*Why have my sisters husbands if they say / They love you all?*» (I, i).

61. «com, passant de l'illa inaudita, / qui s'exalta al somni volgut / en la perla ardent que l'imita» (12-14).

62. «¿On tornem, que no fos naixença? / Vivim de mort, i no ens és grat; / morim d'amor, i no s'hi pensa» (12-14).

63. Ferraté (1993, p. 99-100) assenyalava el caire reflexiu i temporal d'aquest poema: «d'un costat, l'anhel del que és per venir, l'espera; de l'altre, l'aproximació del que és esperat. Pel primer, el segon és futur; pel segon, el primer és passat. Però domina l'un i l'altre el present de la reflexió que vetlla per damunt d'ells».

Si ho seguim interpretant segons la progressió dramàtica d'*El rei Lear*, aquest poema també ens lliga amb el monarca «en tanto que el *Degree* no ha sido completamente aplastado, la mediación sigue siendo externa [entenent-ho com a desig irrealitzable sense dependre d'altri], pero, después de su hundimiento, se vuelve interna» (GIRARD 1995, p. 232). I justament el poema novè presenta d'una manera clara allò que Ramon Esquerra (2009, p. 160) anomena «les tempestes espirituals» característiques dels personatges shakespearians,⁶⁴ aquells conflictes de consciència a propòsits dels quals Alfons Par (1935, p. 278) comenta que «tal lucha interna la lleva Shakespeare a un grado de violencia inconcebible»:

Llarga, com s'allarga la nit
de l'exiliat, quan el plora,
seu i estrany a la fosca vora,
4 un temps passat que fou delit,

ocupa el bosc esfereït,
d'on la flor i l'animal són fora,
una antiga crida sense hora;
8 l'oblit té mans i rostre i crit.

Reconec les salvatges festes
a què les potències celestes
inviten el míser i el foll:

12 quan, doblant-se en el déu que evoca,
es devora amb ell, mai sadoll,
a fil de conjur, boca a boca.

El paral·lelisme amb la segona escena del tercer acte d'*El rei Lear* és quasi explícit: l'enyor del temps gloriós (4),⁶⁵ la personificació de l'oblit (8),⁶⁶ la tempesta que pateixen Lear i el Bufó (9-11)⁶⁷ i la bogeria incipient del monarca (13-14)⁶⁸ són els ele-

64. A propòsit del correlat entre tempesta meteorològica i bogeria interior, Jan Kott (2007, p. 454) apunta fins a quin punt «las escenas de locura son como una sonda lanzada para explorar el fondo del mar. De estos personajes de carne y hueso sólo quedan los cuerpos sin cabeza, mutilados».

65. «Nor rain, wind, thunder, fire, are my daughters. / I tax not you, you elements, with unkindness: / I never gave you kingdom, called you children; / You owe me no subscription».

66. «I am a man / More sinned against than sinning».

67. «Blow winds and crack your cheeks! Rage, blow, / Your cataracts and hurricanoes, spout / Till you have drenched our steeples, drown the cocks!».

68. «My wits begin to turn».

ments que ens permeten de recordar com, per culpa de la mala gestió dels anhels, la bogeria és el camí que Lear emprèn per arribar a la lucidesa.

El rei necessita patir exteriorment la tempesta interior que l'assalta per arribar a concloure que la vida és quelcom ferotge,⁶⁹ mentre que la conclusió de Riba és força més dolça,⁷⁰ si bé *Salvatge cor*, com *King Lear*,⁷¹ representa un comiat d'un món pretèrit, irrecuperable i, en aquest sentit, una prolongació dels conceptes de *Degree* sobre els quals se sustenten les *Elegies de Bierville*; i és que aquells «accidents de vida exterior o profunda que precediren la concepció, que potser la determinaren»,⁷² es perpetuen encara fins la gènesi del darrer poemari «ja que tota poesia ve d'una il·luminació, espasmòdica o tranquil·la, però que no pertany ben bé a la nostra consciència, sobre una realitat íntima que no ens importa tant de considerar com de *veure*».⁷³

I és en aquest punt que podem tancar el cicle poètic ribià amb els versos del dissetè sonet de Shakespeare que Riba traduí i que conté el motiu que determina l'obra poètica comentada: la paraula com a contingent d'una experiència viscuda, goludament observada i, per tant, inefable: «anch que bé sap lo cel no obstant, que mon vers no es més que com una tomba qui amaga vostra vida, y qui ni la metat mostra de vostres qualitats».

Bibliografia

R. BACARDIT; M. M. GIBERT (ed.), 2003: *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, pròleg d'Enric Gallén, Barcelona: Diputació de Barcelona - Institut del Teatre.

H. BLOOM, 1995: *El canon occidental*, traducció de Damián Alou, Barcelona: Anagrama.

E. BOU, 1987: «La poesia postsimbolista (1915-1936)», dins M. de RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. IX, Barcelona: Ariel, p. 213-270.

69. «*And my poor fool is hanged! No, no, no life? / Why should a dog, a horse, a rat have life, / And thou no breath at all? Thou'lt come no more, / Never; never, never, never, never!*» (V, iii).

70. «és només per al joiós / que la vida fa el seu ple. [...] Més que el pensament, profunds / són els ulls, si el pit ens brunz / del que han vist, amb glòria igual, / i estimem, Pare! aquest dolç / nostre regne terrenal / com uns prínceps entre molts» (vv. 3-4 i 9-14 del poema XXVI). Observem l'afirmació de vida i experiència, doncs, que és per a Riba tota la seva trajectòria.

71. Kott (2007, p. 220 i 455) remarca sobre *El rei Lear* com el món que s'ensorra «es un mundo contemporáneo: el renacentista y el nuestro [...] Gloucester le quita los zapatos a Lear, los aprieta contra su pecho, después los besa. ¿Qué es lo que besa? Quizá el último vestigio de un mundo pretérito».

72. Prefaci a la segona edició de les *Elegies de Bierville*, dins OCP, p. 209-214.

73. Pròleg de l'autor a *Salvatge cor*, dins OCP, p. 243-245.

H. BUFFERY, 2010: *Shakespeare en català. Traduir l'imperialisme*, traducció de Dolors Udina, Vic: Eumo, Festival Shakespeare.

J. CASTELLANOS, 1997: «El clos matern dels clàssics», dins *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-17.

R. ESQUERRA, 2009: *Shakespeare a Catalunya*, introducció i edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu, Berga-Manresa: L'Albí & Faig.

J. FERRATÉ, 1993: *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona: Quaderns Crema.

R. GARRIGASAIT, 2013: *L'hàbit de la dificultat. Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmon d'Èsquil*, tesi doctoral dirigida per Ernest Marcos Hierro, Dipòsit de la Universitat de Barcelona.

O. GASSOL, 2006: «Verdaguer, Maragall, Riba, Espriu: l'evolució de la imatge de poeta nacional durant la postguerra», dins R. PANYELLA; J. MARRUGAT (ed.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç, p. 271-298.

R. GIRARD, 1995: *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, traducció de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama.

C. J. GUARDIOLA, 1990: *Cartes de Carles Riba*. vol. I: 1910-1938, els orígens, Barcelona: Edicions de La Magrana.

— 1991: *Cartes de Carles Riba*. vol. II: 1939-1952, Barcelona: Edicions de La Magrana.

— 2005: *Cartes de Carles Riba*. vol. IV: *Apèndix 1916-1959*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

J. KOTT, 2007: *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, traducció de Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán, Barcelona: Alba Editorial.

R. LANGBAUM, 1996: *La poesía de la experiencia*, traducció de Julián Jiménez Heffernan, Granada: Comares.

J. MALÉ, 1995: *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, Barcelona: Edicions de La Magrana.

— 2001: *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*, Barcelona: Edicions de La Magrana.

— 2006a: «El jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres *Estances* de Carles Riba», *Llengua & Literatura*, núm. 17, p. 55-102.

— 2006b: *Carles Riba i la traducció*, Lleida: Punctum & Trilcat, Quaderns, I.

M. MANENT, 1992: *Notes sobre literatura estrangera*, introducció d'Eudald Tomasa, Manresa: Parcir Edicions Selectes.

M. MARCH MASSÓS, 2011: «Esquerra, Ramon (2009): *Shakespeare a Catalunya*», *Estudis Romànics*, núm. 33, p. 440-443.

J. MARRUGAT, 2008: «Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)», *Llengua & Literatura*, núm. 19, p. 87-128.

— 2010: «Noucentisme i modernitat. Una aproximació», dins R. PANYELLA (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum & GELCC, p. 73-100.

J. MEDINA, 1990: «Unes traduccions primerenques de Carles Riba», *Serra d'Or*, núm. 363, p. 49-50.

E. d'ORS, 2012: *Gualba, la de mil veus*, edició, presentació i notes de Xavier Pla, Barcelona: Quaderns Crema.

A. PAR, 1935: *Shakespeare en la literatura española*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

D. PUJOL, 2010: «Bibliografia comentada de les traduccions catalanes de Shakespeare: part I (1874-1969)», *Estudis Romànics*, núm. 32, p. 285-308.

C. RIBA, 1984: *Obres completes*, vol. I: *Poesia*, edició a cura d'Enric Sullà i pròleg d'Arthur Terry, Barcelona: Edicions 62.

— 1985: *Obres completes*, vol. II: *Crítica, 1*, edició a cura d'Enric Sullà i introducció de Giuseppe E. Sansone, Barcelona: Edicions 62.

— 1986: *Obres completes*, vol. III: *Crítica, 2*, edició a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona: Edicions 62.

— 1988: *Obres completes*, vol. IV: *Crítica, 3*, edició a cura d'Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.

W. SHAKESPEARE, 2008: *Complete Works*, edició de Jonathan Bate i Eric Rasmussen, Hampshire: Macmillan Publishers LTD.

— 2009, *Els sonets*, edició bilingüe, versió en prosa i en vers de Salvador Oliva, Barcelona: Labutxaca.

E. SULLÀ, 1987: «Carles Riba», dins M. de RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. IX, Barcelona: Ariel, p. 271-327.

A. TERRY, 1984: «La poesia de Carles Riba», dins C. RIBA, *Obres completes*, vol. I: *Poesia*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-47.

— 1985: *Sobre poesia catalana contemporània. Riba, Foix, Espriu*, Barcelona: Edicions 62.

R. TORNÉ TEIXIDÓ, 1996: «Carles Riba, sobre la didàctica del grec. (Dues cartes a Francesc Cambó sobre les activitats docents a la Fundació Bernat Metge)», *Els Marges*, núm. 57, p. 53-69.