



L'erotisme a les *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*, de Francesc Fontanella

Eroticism in *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*, of Francesc Fontanella

MARC SOGUES

marcsogues@gmail.com

Universitat de Girona

Institut de Llengua i Cultura Catalanes

Resum: Aquest article se centra en l'estudi del tractament de l'erotisme en algunes de les composicions pòetiques de Francesc Fontanella (1622-1682/3). El treball estudia quinze epístoles literàries que l'autor va dedicar a les monges dels convents dels Àngels i de Jerusalem de Barcelona durant la dècada de 1640. Es divideix en dues parts; a la primera s'identifiquen les composicions objecte d'estudi, es presenten breument i s'clareixen alguns problemes relacionats amb la seva transmissió. A la segona s'analitzen detalladament totes les referències eròtiques presents als textos. Aquesta anàlisi, d'una banda, permet presentar una interpretació del sentit argumental del conjunt epistolar. D'altra banda, permet de presentar una caracterització de la visió fontanellana de l'eròtic. Això últim es fa comprant aquesta visió amb l'habitual en el temps del barroc, i analitzant les estratègies retòriques i de representació de que l'autor se serveix en el tractament de l'erotisme.

Paraules clau: literatura catalana moderna, barroc, eròtic, erotisme, Francesc Fontanella, Fontano, Belinda, Convent dels Àngels, Monestir de Jerusalem, dominics, dominiques, clarisses, orde religiós, prosa cavalleresca, frare blanc, poesia satírica, prosímetre, poesia burlesca, amors mongívols, devots de monges.

Abstract: This article focuses on the study of the treatment of eroticism in some of the poetic compositions from Francesc Fontanella (1622-1682/3). The paper studies fifteen literary epistles which Fontanella dedicated to the nuns of the convent of Els Àngels and Jerusalem of Barcelona during the 1640s. It is divided into two parts; to first, the compositions under study are identified and presented briefly, and some issues related to the transmission of these texts are clarified. The second part discusses in detail all erotic references present in text. This analysis, on one hand, allows to present an interpretation of the meaning of the whole story contained in the letters. Moreover, it allows to present a characterization of the erotic vision of Fontanella. This is done by comparing this vision with the usual one at the time of baroque, as well as by analyzing the rhetorical strategies and the representation strategies that the author uses in the treatment of eroticism

Keywords: modern Catalan literature, Baroque, erotic, eroticism, Francesc Fontanella, Fontano, Belinda, Convent of Els Àngels, Monastery of Jerusalem, Dominicans, Dominican, nun of the Order of St Clare, religious order, chivalric prose, white friar, satirical poetry, burlesque poetry, nuns' devouts.

DATA PRESENTACIÓ: 17/05/2014 ACCEPTACIÓ: 03/06/2014 · PUBLICACIÓ: 12/06/2014

1. Introducció¹

La recepció de la literatura catalana d'època moderna ha estat tradicionalment problemàtica. La causa principal d'aquesta situació es troba en el fet que investigadors i públic lector s'hi han aproximat condicionats per un conjunt d'apriorismes heretats de la historiografia literària que obstaculitzaven la comprensió del període i la seva justa valoració en termes objectius (Rossich 1997). Aquest conjunt de prejudicis, gestats durant la Renaixença, consolidats durant el Noucentisme i transmesos acríticament durant bona part del segle XX, són principalment de tres tipus: lingüístics, estètic-literaris i morals. Pel que aquí ens interessa, voldria centrar l'atenció en aquests últims, i precisar que sorgeixen, sobretot, com una reacció de rebuig envers el tractament que la literatura del barroc fa de la sexualitat. És important entendre, però, que aquest rebuig és el producte d'una visió del món molt determinada, la de la moral burgesa, puritana i benpensant del tombant del segle, que considerava el sexe com un tema tabú o, en tot cas, inapropiat per a una literatura culta.

El primer pas en el camí de la superació d'aquest enfocament va ser la publicació l'any 1985 de l'antologia *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle xviii*, a càrrec d'Albert Rossich (Rossich ed. 1985), que deixava enrere els prejudicis morals i abordava la comprensió dels textos des d'una ambició netament filològica i literària. El recull conté 21 poemes anònims i 23 d'autors coneguts. D'aquests últims, la majoria són de Francesc Vicent Garcia, Rector de Vallfogona. No hi apareix, en canvi, l'altre gran nom de la poesia en català del XVIII: «Contra allò que hauria estat desitjable, no he pogut incloure res de Fontanella: els textos eròtics que en conec són passatges de la seva obra dramàtica *Lo desengany* inseparables del context» (Rossich 1985: xviii). L'absència és comprensible perquè l'any de la publicació de l'antologia de Rossich la poesia de Francesc Fontanella no havia estat mai editada de forma completa, per la qual cosa encara era poc i mal coneguda. Va ser publicada finalment l'any 1995, en una edició de Maria-Mercè Miró (Miró ed, 1995), que, ara per ara, és l'única que recull tota l'obra poètica de l'autor i que és la que m'ha permès de constatar l'existència d'algunes composicions poètiques de temàtica eròtica, al marge de la producció dramàtica de Fontanella.

L'article que presento a continuació s'ocupa, precisament, de l'estudi d'alguns d'aquests textos i s'organitza en dues parts; a la primera especifico quines són exactament les composicions objecte d'estudi, aclareixo alguns problemes relacionats amb la transmissió dels textos i els situo dins el corpus poètic de l'autor. La segona part, força més extensa, es divideix en dos subapartats, cadascun dels quals presenta el comentari d'un grup de textos. Aquests comentaris han de servir per identificar i analitzar les referències de caràcter eròtic, amb un objectiu doble; d'una banda, en el pla argumental, permetran aclarir diversos aspectes fins ara opacs del significat de cada text i del conjunt analitzat. D'altra banda, serviran, també, per a comprendre les principals estratègies retòriques i de representació emprades per Fontanella en el tractament de l'eròtic. A les conclusions,

¹ Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca del Ministerio de Economía y Competitividad, ref. FFI2012-37140/FILO, i sintetitza alguns dels principals resultats del treball de final de màster en iniciació a la recerca en Humanitats de la Universitat de Girona, defensat per l'autor d'aquest article el setembre de 2013 (veg. SOGUES 2013). Vull agrair especialment les contribucions realitzades pels membres del tribunal Albert Rossich, Pep Valsalobre i Eulàlia Miralles, així com per les investigadores Verònica Zaragoza i Mercè Gras.

presentaré una interpretació de conjunt dels textos i, a la llum dels resultats obtinguts en la seva anàlisi, miraré de sintetitzar els trets més característics de l'erotisme fontanellà.

2. Presentació i tria dels textos

Durant la dècada de 1640 Francesc Fontanella va compondre una quarantena d'epístoles literàries. Es tracta de textos de temàtica habitualment amorosa i, sovint, de caràcter jocos, que combinen el vers i la prosa, fins i tot dins de la mateixa composició. Quinze d'aquestes cartes composicions conformen un intercanvi epistolar entre l'autor i dues comunitats de monges de la ciutat de Barcelona, la de dominiques del convent dels Àngels i Peu de la Creu, i la de clarisses del monestir de Santa Maria de Jerusalem.² Aquestes quinze epístoles seran l'objecte d'estudi del present article.

Com la major part de l'obra de Fontanella, aquestes composicions es van transmetre de forma exclusivament manuscrita des del moment de la seva redacció fins a l'edició de Miró. Malgrat que meritòria en el seu moment i encara de gran utilitat avui en dia, aquesta edició presenta, però, diverses mancances, d'entre les quals, pel que aquí ens interessa, la més remarcable és que ordena les composicions segons temàtiques i, dins de cada temàtica, segons formes mètriques. L'opció era acceptable en el moment que es realitzà l'edició, perquè hom pensava que no existia cap ordenació dels textos fixada per l'autor, però avui sabem que les composicions del manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll van ser molt probablement recopilades i ordenades pel mateix Fontanella (Rossich & Miralles 2014), la qual cosa ens obliga a llegir l'obra poètica de l'autor en l'ordre que aquest manuscrit estableix. És per això que en el present article utilitzaré la numeració que es deriva d'aquesta ordenació –i no pas la proposada per Miró– a l'hora de referir-me a les cartes.³ Amb tot, i atès que la de Miró és l'única edició disponible, considero oportú que el lector disposi de la taula de correspondència entre les dues numeracions per tal que, si ho desitja, hi pugui localitzar els textos complets.

Títol	Manuscrit de Ripoll	Edició Miró (1995)
«Molt alta i serena princesa...»	I	349
«Molt magnífic i esforçat cavaller...»	II	350
«Ínclita i soberana princesa...»	III	351
«Oiu, senyores devotes...»	IV	307
«A vós, bellíssima infanta...»	V	348

² No és possible afirmar de forma concloent si els textos signats per les religioses van ser realment escrits per aquestes o si els devem a la ploma del mateix Fontanella; hi ha arguments que permetrien argumentar a favor de totes dues possibilitats. Sobre aquesta qüestió, vegeu Sogues (2013: 40-41).

³ Cal aclarir que les composicions no estan numerades al manuscrit i que la numeració de la taula només indica la seva posició relativa dins el testimoni.

«Ja torna la filomena...»	VI	304
«Amorós rossinyol...»	VII	42
«D'aquest trono circular...»	VIII	308
«Enviam-vos des d'ací...»	IX	347
«Tot lo present envià...»	X	346
«No és mal búcaro un tupí...»	XI	279
«No us envio el frare aquí...»	XII	280
«Que discrets són los tupins...»	XIII	310
«Altra vegada, senyores...»	XIV	309
«Versos després de la purga...»	XV	311

Si llegim els textos en l'ordre que estableix el manuscrit de Ripoll aviat ens adonarem que s'organitzen a l'entorn de dues línies argumentals: la primera, que anomenaré *Cicle de Belinda*, relata el galanteig del poeta amb una monja del convent dels Àngels. La segona, a la qual em referiré com a *Cicle del frare blanc*, ens ennova d'un intercanvi de presents entre Fontanella, les monges dels Àngels i les de Jerusalem, el qual sembla tenir com a rerefons una disputa entorn de l'honestedat de les monges, posada en entredit per la seva relació amb un frare. Les dues línies argumentals poden semblar independents, però, tal com veurem a continuació, en realitat es troben íntimament entrelaçades. Aquesta interrelació em porta a pensar que les quinze composicions constitueixen un conjunt unitari i tancat, que podem anomenar *Cartes a les senyores dels Àngels i de Jerusalem*. En conjunt, aquestes cartes constitueixen una de les escasses mostres de narrativa culta de l'edat moderna en llengua catalana que han pervingut fins als nostres dies.

3. El Cicle de Belinda

El *Cicle de Belinda* comprèn les cartes I-VII. La I i la II són escrites en prosa, la III i la V són prosímètres (és a dir, composicions que combinen la prosa i el vers), i la IV, la VI i la VII són composicions en vers. Afectes de l'anàlisi que em dispenso a efectuar, el cicle es pot subdividir en tres parts: el galanteig entre Fontano i Belinda (cartes I, II i III), el desengany del poeta (cartes IV i V) i les posteriors complicacions en la relació entre els enamorats (cartes VI i VII). Em concentraré fonamentalment en les dues primeres parts i només em referiré a la tercera molt de passada, ja que no conté al·lusions eròtiques.

3.1. Fontano i Belinda, la paròdia d'un amor cavalleresc

A les primeres cartes del cicle més que no pas referències o imatges clarament eròtiques, el que trobem són elements per als quals és possible una interpretació en clau eròtica.

L'intercanvi epistolar comença amb la carta I, on trobem Fontano⁴ convertit en «cavaller» i adreçant-se a Belinda, una monja a qui dona tractament de «princesa».⁵ A la missiva, el poeta afirma:

«he entès que vostra serenitat soberana se digna acceptar los obsequis de ma voluntat, tenint-me des d'ara per son errant cavaller.»

Comunica a la dama que se n'ha enamorat i li demana que li permeti de visitar-la. Mentre la trobada no sigui possible, però, li sol·licita «licència i agrado» per realitzar els actes propis dels protagonistes de les novel·les de cavalleries, és a dir:

«(...) invocar vostre nom en les batalles, enviar rendits los gegants a vostre palau, animar mon pit ab vostre retrato, pintar l'adarga ab vostres empreses, coronar la celada ab vostres favors, adornar la llança de ristre ab vostres colors, sustentar torneigs i altres festes en vostra alabança (...)»⁶

Aquesta carta no conté elements pròpiament eròtics però permet comprendre de quina mena és l'amor que Fontano professa a la seva dama; el cavaller afirma haver-se'n enamorat «per procura» (és a dir, a través d'un mitjancer) i «sens lo medi de la vista» (és a dir, sense haver-la vist mai). Això el porta a qualificar el seu amor d'«espiritual» i a considerar-lo una fita digna del cavaller més admirable, cosa que justifica de la següent manera:

«(...) amar havent vist lo amable ho sap fer qualsevol Sanxo Pança, però voler per relació i enamorar-se per procura és capritxosa hassanya de la vehement imaginació de Don Quixote.»

En altre paraules, l'enamorament de Fontano sembla ser estrictament platònic. En realitat, però, aquest platonisme és inconsistent, per hiperbòlic (com pot hom enamorar-se d'algú a qui ni tan sols ha arribat a veure?) i per contradictori (el cavaller n'exalta el component espiritual però al mateix temps demana permís a la dama per acudir a visitar-la). A més a més, l'estil quixotesca de la prosa⁷ i la referència explícita a la figura de Don Quijote –paròdia, més que no pas ideal del model cavalleresc– ens impedeixen de prendre massa seriosament les paraules del poeta. Per tant, penso

⁴ Fontanella signa la carta I i la III com «Lo cavaller de Belinda», i la V com «Lo cavaller desenganyat», i rubrica la resta amb el pseudònim de *Fontano*. Al llarg de l'article utilitzaré en tot moment aquest pseudònim per referir-me al personatge masculí protagonista del cicle epistolar, al marge del nom de rubrica en cada cas, perquè entenc que és el que correspon veritablement al personatge. Reservaré el nom de l'autor per a consideracions en les quals m'hi refereixi com a tal o com a personatge històric.

⁵ D'acord amb SOGUES (2013: 52-55), darrere del pseudònim de *Belinda* hi hauria una monja del convent dels Àngels, sor Isabel-Jerònima Balet.

⁶ Totes les cites dels textos de les cartes provenen de l'edició crítica realitzada per Sogues (2013), la qual, pel que fa a la regularització de les grafies, segueix els criteris definits a Rossich & Valsalobre ed. (2006).

⁷ En el pla retòric, per exemple, aquesta carta sembla emular la de Don Quijote a Dulcinea del Toboso, del capítol XXV de la primera part del Quixot. Les similituds són paleses en els encapçalaments («Soberana y alta señora» / «Molt alta i serena princesa»), però també en la presentació que fa el cavaller d'ell mateix («Caballero de la Triste Figura», en el cas del Quixot, i «Lo cavaller de Belinda», i més tard, a la carta III, «Lo cavaller desenganyat», en el cas de Fontano). D'altra banda, la referència de Don Quijote al seu escuder («Mí buen escudero Sancho te dará entera relación») és també present a la primera de les cartes de Fontano («i per Manílo Guidèmio, mon lleal escuder, a qui doní mos poders per enamorar-se en mon nom d'objecte més digne de mos enamoraments...»). Veg. Rico ed. (2012)

que fariem bé d'entendre que el plantejament idealitzant de Fontano constitueix, en realitat, el principal ressort humorístic del text: ni el cavaller se'l creu ni, menys encara, espera que la dama se'l prengui seriosament.

L'erotisme entra en escena a la carta II de la mà de Belinda i, en certa manera, com una estratègia retòrica dissenyada per evidenciar la jocositat del plantejament amorós esbossat per Fontano a la carta anterior. La dama ha copsat les intencions del cavaller i la seva forma de seguir-li el joc és transmetre una sèrie de missatges que, malgrat que curosament velats per l'ambigüitat semàntica de les metàfores i els dobles sentits, volen donar a entendre que allò que espera del cavaller és precisament el contrari d'un amor platònic. Almenys això és el que em suggereix l'examen dels arguments que Belinda esgrimeix per justificar l'acceptació de Fontanella com el seu «casiu cavaller», acceptació que constitueix el motiu central de la carta. Vegeu, per exemple, quin és el primer d'aquests arguments (el marco en cursiva):

«(...) a penes informada (...) de les afamades i valeroses hassanyes del vostre *poderós braç*, aficionada a elles, vos he concedit de balde en lo principi lo que altres no alcancen per fi de moltes fatigues i cuites.»

No hi ha dubte que tot cavaller ha de tenir un braç prou fort per a sostenir la llança i que, llegida en el context d'aquesta carta, aquest al·lusió pot semblar no tenir cap intenció luxuriosa. Però tal com explicaré en parlar de la carta III, em sembla molt plausible que calgui entendre-la com una metàfora del membre viril del cavaller i que, per tant, en referir-se a les seves «hassanyes», no pensi precisament en les cavalleresques, sinó en les sexuals. M'ho fa pensar la insistència de Belinda en remarcar aquestes «hassanyes», bé sigui amb aquest terme o amb el de «proeses». Quan utilitza aquest darrer, a més, fa una curiosa afirmació:

«(...) i la major [de les proeses del cavaller] i que més graus anyadeix a mon gust és la que menos s'usa de voler en profecia i adorar per fe».

La frase és deliberadament ambigua, és clar, però no veig quina altra cosa podria ser una proesa que no s'estila de «voler en profecia i adorar per fe» sinó una de tipus sexual. Cal remarcar, a més, l'ús que fa Belinda fa del terme «gust», que aquí només pot ser entès en el sentit de 'plaer', i no pas en el de 'discerniment' o 'preferència'.

D'altra banda, a la seva carta Belinda afirma sentir-se «obligada» a correspondre els «ardents sospirs, fogosos afectes i afectuoses llàgrimes» de Fontano, una asseveració que resulta una mica sorprenent si tenim en compte que l'«afecte» es pot donar per sobrentès, però el poeta no havia fet referència a «sospirs» ni a «llàgrimes» en la seva missiva. Això ens obliga a interpretar que és Belinda qui està pressuposant o millor dit, imaginant, totes tres coses en el seu cavaller.⁸ En la mesura que això és

8 No ens ha d'estranyar que Belinda procedeixi d'aquesta manera ja que de fet, no fa més que acceptar de participar en el joc ficcional que Fontano

així, podem entendre que aquesta invenció revela, de fet, els desitjos de la dama. És a dir que si aquesta imagina en el seu enamorat «ardents sospirs» i «fogosos afectes», signes inequívocs tots dos, d'un amor luxuriós, potser és perquè precisament això és el que espera d'ell.

Els arguments anteriors em sembla que ja apuntalen prou bé aquesta lectura. Però encara en trobem un altre a la cloenda de la carta que ens l'acaba de confirmar, quan Belinda adverteix Fontano que la trobada que aquest li proposava «és cosa dificultosa», ja que a la noia no li és permès de sortir del convent sense el consentiment de la priora.⁹¹⁰ Malgrat aquest impediment Belinda sembla no voler tancar totalment la porta a la possibilitat de l'encontre i acaba la seva missiva amb una sentència ambigua però, em sembla, prou reveladora de les seves intencions (la cursiva és meva):

«Però si [la trobada] algun medi serà per servir-vos, en això *i en tot lo que serà de vostre gust* –i en testimoni que jo el tinc [el gust] de tot lo sobre dit–, ho confessaré eternament i al present ho firmo.»

Com veiem, Belinda torna a fer referència al «gust», tot i que aquí el terme es pot entendre tant en el sentit de 'plaer' com en el de 'preferència' o 'discerniment'. Tot amb tot, em fa l'efecte que l'oferiment de la dama a servir al cavaller en «tot lo que serà de vostre gust», malgrat que no obliga a una interpretació unívocament sexual, en la pràctica, no deixa gaire espai a les altres interpretacions.

Després de la carta de Belinda l'intercanvi epistolar continua amb una nova missiva de Fontano (carta III), en la qual l'autor continua mantenint les formes cavalleresques, com a mínim en el pla retòric: celebra el favor de la dama, es felicita per haver-lo obtingut i això el porta a comparar-se a ell mateix amb cavallers de renom com Orland, Don Quijote i Amadís, i a Belinda amb les parelles dels dos primers (Angèlica i Dulcinea). L'entusiasme pel favor de la dama també el mou a redactar el text per a un imaginari cartell de desafiament en el qual repta qualsevol cavaller que gosi contradir-lo en la seva afirmació «que no hi ha en lo món objecte més dignament adorable, per fermosura, discreció i virtut, que la divina Belinda». Dues consideracions han de ser fetes en relació amb aquesta afirmació: la primera és que torna a resultar hiperbòlica, més que més si tenim en compte que Fontano s'està mostrant disposat a defensar una «fermosura» de la qual no té cap prova perquè, recordem-ho, a la seva anterior missiva afirmava no haver vist mai Belinda; la segona és que d'acord amb el que acabem de veure en analitzar la carta II, la referència a la «virtut» de la dama no pot ser presa seriosament. Comptat i debatut, doncs, em sembla que, de nou, l'afirmació

havia encetat amb la carta anterior, i en el marc del qual s'havia convertit a ell mateix en cavaller i a Belinda en princesa. A més, Belinda, tot just a continuació es vanta de la seva capacitat imaginativa comunicant a Fontano que «a imitació vostra [de Fontano], me precio de no ser vençuda en la invenció».

⁹ Belinda es refereix a la priora de forma encoberta, anomenant-la «gran duenya Bendàcia, senyora de l'Ínsula Jerarquiana». D'acord amb Sogues (2013: 53), *Bendàcia* seria un deformatiu paròdic del nom real de la que fou priora del convent dels Àngels entre 1646 i 1648, sor Ignàcia Prado, nom documentat a Paulí (1941: 44).

del cavaller no podria resultar més còmica.¹¹

Més enllà d'aquestes primeres remarques, el que més m'interessa destacar d'aquesta carta són dos elements: la nova referència al braç de Fontano, feta, en aquest cas, per ell mateix; i l'empresa que el poeta presenta a la seva dama.

Pel que toca a la primera qüestió, aquí Fontano afirma que el seu braç era «endoble i fràgil antes que vostra [de Belinda] soberanitat soberana se dignàs d'avigorar-lo». Sembla interessant en remarcar la importància de l'element, ja que torna a referir-se de nou a «lo vigor de mon braç» tot just unes línies més endavant. Resulta com a mínim curiós que el braç d'un cavaller pugui ser «endoble i fràgil»; gairebé tant com que només adquireixi vigor per haver rebut el favor de la dama. Per això trobo una hipòtesi versemblant pensar que l'autor, en afirmar que la dama és la causa del vigor del seu braç, en realitat està manifestant –com sempre, ho fa de forma simultània i sense renunciar a la literalitat del sentit cavalleresc del text– que ha desvetllat el seu desig sexual.

Aquesta hipòtesi, a més, casa perfectament amb el primer dels lemes que trobem en l'empresa que Fontano confegeix al final de l'epístola. Cal recordar que, en el sentit cavalleresc del terme, una empresa és el 'símbol o figura enigmàtica que serveix de divisa i representa allò que un vol fer o la norma del seu obrar' (DCVB). La de Fontano consta de dos lemes («mots») i d'una imatge («un canó d'artilleria disparant»):

«He invencionat també una empresa que, aprovada per tan sobrehumà ingeni [el de Belinda], serà timbre de mes armes i adornarà l'adarga en esta perillosa aventura: intento pintar un canó d'artilleria disparant, injungint est mot:

Lo que era vent ara és foc

O ab est altre, a opte vostre i a ops de mos desigs:

Feliç si acerta lo blanco

La imatge del «canó d'artilleria disparant» no ens ha pervingut en cap dels manuscrits que transmeten la composició i, de fet, atès que parlem d'un text pensat per circular de forma manuscrita, el més probable és que mai no arribés a ser dibuixada. Tampoc era necessària, però, perquè aquesta imatge, a part de ser –per desgràcia– prou habitual en la realitat del segle XVII, era també recurrent en les *picturas* de l'emblemàtica de l'època, o si més no, això em fa pensar l'estudi d'algunes fonts.¹² Més enllà de l'aspecte merament gràfic, però, cal recordar que l'ús d'imatges i símbols militars en la construcció de metàfores sexuals té una llarga tradició literària. De fet, és especialment recurrent

11 El cartell efectivament apareix al final de la carta, però no me n'ocuparé aquí perquè no conté elements d'interès de cara al tema que ens ocupa.

12 Per exemple, un canó preparant-se per a disparar il·lustra la quarta de les *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, obra publicada l'any 1640. Podeu consultar l'empresa a Díez de Revenga ed. (1988) o visualitzar-ne la *pictura* [aquí](#).

en la literatura eròtica del barroc, sobretot en la forma de referències a l'artilleria.¹³ Aquest camp permet establir relacions d'analogia força directes amb el de la relació sexual, ja que la identificació entre els tirs de l'artilleria i la consumació de l'acte sexual, així com la del canó amb el membre viril no necessita, em sembla, gaires aclariments. En aquest punt, però, resulta pertinent de realitzar una petita apreciació de caire biogràfic que pot arrodonir la interpretació de l'ús de a metàfora artillera al text. I és que avui sabem que Fontanella tenia una vinculació personal directa amb el camp de l'artilleria, ja que consta com a sobrintendent d'artilleria al *Breu tractat d'artilleria* de Francesc Barra (1642)¹⁴ i també com a màxima autoritat artillera de la ciutat de Barcelona el 1652, en el moment de la capitulació de la capital catalana davant Joan Josep d'Àustria (Valsalobre 2010: 61). Em sembla força probable, doncs, que Fontanella, que amb tota seguretat coneixia el tòpic literari, trü d'utilitzar-lo amb una finalitat autoparòdica, conscient que el seu bagatge personal –conegut pels seus lectors– n'incrementava la càrrega (i mai millor dit!) semàntica i, en definitiva, el potencial humorístic.

Però tornem al text; què ens diu exactament l'empresa de Fontano? El lema «*Lo que era vent ara és foc*» fa referència, és clar, al tret del canó, que metaforitza el desig encès del cavaller. Un desig que espera poder arribar a consumir i per això el segon lema és «*Feliç si acerta lo blanco*», essent aquest blanc, la dama i entenent que el blanc és, en aquesta, senyal de castedat i de puresa.

En resum, aquesta carta evidencia que, després d'haver llegit el text de la dama, el discurs amorós del cavaller ja no se circumscriu als plantejaments idealitzants de l'amor platònic cavalleresc –si és que mai ho havia fet seriosament... – sinó que ara és també un amor físic, que incorpora, doncs, el desig sexual.

3.2. *El desengany dels amors mongívols*

En aquest punt del cicle succeeix quelcom d'imprevist que afecta el desenvolupament de la història i que interromp la comunicació entre els enamorats. Ho percebem en el fet que la missiva que segueix –és a dir, la carta IV– no és, com es podria esperar, una nova resposta de Belinda, sinó un llarg romanç en vers de Fontano adreçat a un col·lectiu de «senyores devotes» que, amb força seguretat, cal identificar amb les dels monges dels Àngels. La rúbrica de la carta IV sembla indicar que allò que interromp la comunicació entre la parella són els esdeveniments relatats al *Cicle del frare blanc* (la cursiva es meva):

«Aquestos bons principis desvanesqué un blanquet frarió, i Fontano, desenganyat de son natural, féu aquest romans»¹⁵

13 Rossich (1985: 28-30) reporta un romanç anònim en el qual l'autor es plany en haver descobert que la seva amant manté relacions amb diversos homes. En iniciar les seves queixes, el poeta exclama: «(...)¿De lluny alguna vegada / l'artilleria no has vist, / que primer se veu lo fum / i després se sent lo tir? / Puix d'aquest modo ets estada, / que los fums, vellaca, viu / de tes grans brivoneries / i després los tirs he oïts» (vv.29-36)

14 Sobre el càrrec de sobrintendent d'artilleria, veg. Torres (2009).

15 Els «bons principis» als quals es refereix aquí Fontano són els que havia manifestat al seu «Cartell de desafió», text que, en tots els manuscrits que transmeten la carta III, precedeix aquest poema.

Tornaré més tard sobre aquesta qüestió i sobre el possible paper del frare en la relació entre els enamorats. Caldrà, aleshores, tenir present que Fontano s'hi ha referit en aquest encapçalament i que, malgrat que ja no tornarà a referir-s'hi en aquest poema, la menció és significativa perquè sembla atorgar al frare un paper important en el desengany que el poeta hi manifesta.

I és que l'objectiu principal de Fontano amb la carta IV és presentar-se públicament com un «devot desenganyat», és a dir, com algú que es mostra dolgut i decebut amb les monges, i que censura el seu comportament i adverteix els altres galants dels riscos de festejar-les. Els motius esgrimits per Fontano en la seva invectiva són llocs comuns en la literatura d'amors mongívols; les qualifica de vanitoses («Són totes les vostres obres / vanitat de vanitats»), farsants («si plorau, plorau diluvis, / i tempestats sospirau»), cobdicioses («Monederes de favors») i engalipadores («surcidores d'engany»). Val la pena entretenir-nos en el comentari d'aquest poema, perquè hi trobarem diverses referències de tipus eròtic i un tractament d'aquesta qüestió força més directe que el de les epístoles anteriors.

El text es pot subdividir internament en sis parts prou ben diferenciades. La primera part (vv. 1-17) és una introducció en la qual el poeta s'adreça a les monges i explicita el motiu que el mou a la composició del poema: el desengany. En un dels passatges destinats a mostrar aquest desengany, Fontano el presenta com el resultat d'una comprensió paradoxal de l'enamorament, que expressa en els termes següents:

«Mes, si lo fibló em picava,
lo fibló em despica,
que los escorpins aporten
la medicina i lo dany.»

Abans d'entrar a descabdellar el significat del passatge, cal fer dues observacions: la primera és que, en algunes cultures orientals, l'escorpió constitueix una metàfora de la sexualitat i, més específicament, del desig sexual;¹⁶ i la segona, que el cos de l'animal, degudament processat, ha estat utilitzat des de ben antic com a antídote contra el seu propi verí.¹⁷ Aquesta imatge paradoxal és aprofitada sovint amb finalitats simbòliques en la literatura de l'època,¹⁸ i Fontanella l'usa per a construir un joc semàntic que admet una doble lectura: d'una banda, per la via de l'analogia entre el fibló i el membre viril, l'expressió «lo fibló em picava» revela que el desig sexual tenallava el poeta;¹⁹ de l'altra, la mateixa

16 «In the popular culture of Indo-Pakistan, for instance, the scorpion is used as a metaphor of pain, carnal desire, and lust—and, in a more concrete way, of coitus itself (thereby invoking the experience of orgasm as a sort of «half-death» or «little-death»). (WASIM FREMBGEN 2004: 106) Podríem pensar que, per llunyana, la referència és inadequada. Ara bé, cal tenir en compte que durant el barroc existia un fort interès per les cultures orientals i, de fet, el mateix Fontanella, en presentar el cartell de la carta III, estableix que sigui publicat «en nostra llengua» però també en llengües orientals tan allunyades com la «persa», la «caldea» o l'«egípcia». La referència, és clar, és, de nou, humorística, perquè al segle XVII no existia ja cap de les tres, però denota que l'abast de les referències culturals d'un escriptor barroc era força més ampli del que podríem imaginar d'antuvi.

17 «All over the Muslim world, from South Asia to North Africa, the most common antidote is an oil which is, so to speak, pickled with scorpions, or an oil of the scorpion itself, which is extracted by frying the creature». (Wasim Frembgen 2004: 111)

18 Vegeu Valsalobre (2002: 352), que s'hi refereix en relació amb l'obra poètica d'Agustí Eura.

19 Wasim Frembgen (2004: 106) permet apuntalar aquesta interpretació: «(...) the scorpion's sting (...) serves as a paraphrase for the erect male penis».

sentència serveix per expressar que el poeta ha estat picat pel fibló de l'enamorament.²⁰ Aquest enamorament, és un «dany» que conté la seva pròpia medecina, el desengany de l'amor.²¹

A la segona part del poema (vv. 18-64) Fontano compara el comportament de les monges amb una de les modalitats de la caça d'ocells, concretament, la captura amb teles;²² en la comparació, els ocells representen els homes que festegen les monges, els quals són anomenats, de forma irònica «devots», i les religioses són les caçadores. Aquest plantejament permet a l'autor construir tot un seguit d'analogies ocurrents, jocosos i plenes de dobles sentits, algunes dels quals tenen unes connotacions sexuals bastant explícites. Per exemple, la imatge de l'objecte envescat al qual s'atreu l'ocell en la caça amb teles, tant per la seva forma fàl·lica, com per la seva cobertura adherent (el vesc), evoca la imatge d'una ejaculació. Fontanella assegura la connotació sexual de la imatge emprant la paraula 'verga', que, a més de servir per designar específicament la vara o branca prima que s'utilitza en la caça amb teles, és, també, sinònim del membre viril:

«Però si voleu caçar-los [als ocells/devots]
ab les vergues que envescou,
com altres gasten lo vesc,
vosaltres perdeu lo ram.»

D'aquesta manera, l'autor sembla suggerir sense massa escarafalls que les religioses estimulen el desig dels seus pretendents. Probablement, també indica que, en alguns casos, les relacions arribaven a consumir-se.²³ Amb tot, aquests casos constituïen més l'excepció que no pas la regla i per això aquests versos volen avisar que, a la llarga, festejar les monges acaba essent gairebé sempre una operació infructuosa per als devots, que «gasten lo vesc» (literalment, malgasten l'esperma) perquè les monges, mentre ho continuïn essent, no tenen cap possibilitat de mantenir una relació amorosa i sexual plena i continuada amb ells, atès que l'observança dels vots religiosos els ho impedeix, com a mínim, teòricament. El passatge també vol significar que les relacions amb les monges també tenen conseqüències negatives per a elles, que perden «lo ram», element que, en aquest context, molt probablement al·ludeix a la seva virginitat i a les seves possibilitats d'arribar a contreure matrimoni,

20 Cal advertir que Fontanella juga a condensar tres dels significats del verb picar: 1) Fer un foradet a la pell amb (...) el bec, agulló o altre òrgan agut d'un animal; 2) Ferir amb un instrument agut, superficialment o sense penetrar gaire; i 3) fig. Irritar, ofendre amb paraules o amb desatencions. Aquest darrer, potser menys evident i que pot semblar al lector un ús més contemporani del terme, segons el DCVB (que és la font de les tres definicions) està documentat en català ja al segle XVII.

21 Aquesta comprensió paradoxal de l'amor és un lloc comú en la literatura de Fontanella; el trobem en aquesta carta, a la següent i també, bé que de forma més desenvolupada, a la seva obra de teatre *Lo desengany*. (veg. Rossich ed. 1987)

22 Resumidament, aquesta tècnica consisteix a envescar una verga (vara o objecte allargat) i situar-la al centre d'un parament de teles, a tocar d'un reclam que pot consistir en menjar, objectes de formes o colors vistosos o, fins i tot, un altre ocell, al qual s'anomena *enze*. Un cop parada la trampa, cal esperar que l'ocell que es vol capturar s'acosti atret pel reclam i quedi enganxat –envescat– al bastó, o, si més no, que l'envescament li impedeixi de marxar volant i el faci caure damunt les teles parades.

23 Existeixen nombrosos testimonis documentats en aquest sentit. Sense anar més lluny, Gómez (1990: 84) reporta el cas de Francesc Sala, frare agustí que, segons sembla, deixà embarassada una monja del convent dels Àngels l'any 1644.

per tal com la primera cosa es considerava necessària per a la segona.²⁴

Fins aquí semblaria que les monges són les úniques promotores del desig dels seus devots però el cert és que, segons Fontano, les intencions luxurioses dels galants són igualment evidents. El poeta els compara amb diferents classes d'ocells²⁵ i els atribueix comportaments com els següents:

«Com si fos un miquelet,
lo corb crida: «A carn, a carn!»,
mes no demana la morta
si bé demana la sang.

(...)

Tots ocells son avestruços
ab ventrells extravagants,
que digereixen lo ferro
no podent gustar la carn.»

Les referències a la «carn» remetent a la consumació de l'acte sexual, mentre que la de la sang probablement al·ludeix de nou a la virginitat de les monges. Cal aclarir, a més, que, en el cas dels estruços, a l'època, existia la creença que menjaven ferro,²⁶ i aquesta imatge és aprofitada per Fontanella per fer escarni dels devots de monges, que, en un sentit figurat, *menjaven ferro* perquè es passaven les hores vora les reixes de convents, esglésies i locutoris per poder tenir contacte amb les seves dames.

La tercera part del poema (vv. 65-76) estableix un paral·lelisme similar al de la caça però ara amb la pesca com a camp semàntic de referència. Tanmateix, és un passatge breu i sense ressons eròtics, de manera que no m'hi referiré.

Més interessant resulta, en canvi, la quarta part de text (vv. 109-128), en la qual s'esdevé una situació remarcable: el poeta irromp en escena expressant-se obertament en primera persona per exposar (i plànyer-se de) la pròpia experiència amb les monges. En base a aquesta experiència, Fontano recomana als altres galants que optin per esposar-les, o bé per oblidar-se'n, però que, en tot cas, renunciïn a festejar-les:

«I vosaltres, ocellets,
que presos passau lo cant,
o feu-les ser llibertades,

24 No era infreqüent que les monges, que solien entrar al convent de molt joves, si no havien arribat a poguessin deixar els hàbits per casar-se.

25 La consideració dels devots com a ocells és una metonímia construïda amb un propòsit còmic més que evident, que parteix del fet que, en català, termes com *ocell* o *ocellet* són eufemismes emprats habitualment per a designar el penis.

26 Aquesta creença té el seu origen en el *Physiologus*, una obra anònima d'autor grec datada entre els segles II-IV d.C., molt popular a Europa des de l'Edat Mitjana.

o cobrau la llibertat.»

Aquesta part del poema conté alguns passatges amb jocs semàntics interessants per les seves connotacions sexuals. Com ja succeïa en la comparació amb els estruços adés remarcada, aquests jocs serveixen, sobretot, per satiritzar la figura del devot de monges i, de fet, Fontanella articula tot un l'entramat de significacions jocoses a partir del mateix terme *devot*, com per exemple aquesta:

«Si presumiu de devots
deuríeu estar postrats,
que estar de peus tantes hores
és contra lo natural.»

Aquí el joc devot/postrat constitueix una antítesi construïda aprofitant la proximitat morfològica i fonètica del terme català *devot* amb el francès *debout* (dempeus).²⁷ Però, l'afirmació també permet una lectura en un sentit literal, atès que la postració és un gest habitualment associat amb la devoció religiosa. Així mateix, és probable que l'autor també aprofiti el joc de veus per insinuar que els que presumeixen de devoció (=relacions amb les monges) haurien d'obtenir-ne algun resultat i, en aquest sentit, tal vegada estigui vinculant la prostració amb la realització de certs tipus de pràctiques sexuals. A més d'això, la remarca que «estar de peus tantes hores / és contra lo natural» podria interpretar-se, també, com una al·lusió a l'erecció perllongada pel desig sexual que la majoria dels devots no poden arribar mai a satisfer. De fet, aquesta impossibilitat de satisfer el desig és explícitament referida en un altre moment d'aquesta mateixa part del poema, quan Fontano adverteix de les dificultats per arribar a consumir l'acte sexual amb les monges:

«Fugiu l'exemple danyós
d'aquells devots consumats
que, consumint locutoris,
jamés poden consumir.»

La cinquena i darrera part del poema (vv. 132-144) no conté al·lusions de tipus sexual, però és important per acabar de copsar la intenció i el to del poema. En aquest fragment Fontano especifica que el blanc de la seva crítica no és la totalitat de les monges («senyores no parlo ab totes»), sinó que entén que «així també entre les altres / hi ha objectes remuntats». Un final força decorós per a un poema que fins aquí constituïa una invectiva en tota regla i que s'explica, en la meua opinió, per dos motius: el primer, és que Fontanella és un autor que escriu sempre per a un públic culte i refinat, per la qual cosa s'ha de mantenir sempre dins els límits del decòrum. El segon és que cal recordar que, entre la comunitat de monges a les quals adreça la missiva hi havia una germana de

27 Les connexions francòfones de Fontanella, partidari del bàndol profrancès i probablement molt proper a les elits militars franceses destacades al Principat durant la guerra de Separació, així com el coneixement de l'idioma francès que demostra el jove Fontanella en un dels seus sonets dedicats a la mort de Claris possibiliten i justifiquen, al meu entendre, aquesta proposta interpretativa.

l'autor, Contesina, a més de Belinda, amb qui malgrat el que ara pugui semblar, com veurem més endavant probablement l'autor no havia acabat de trencar del tot la relació.

Tot i això, el desengany que el poeta ha comunicat al col·lectiu de monges en la carta IV té un mena de correlat privat en la carta V. En aquesta ocasió, Fontano s'adreça a una monja anomenada Rafelinda, amiga de Belinda, i li comunica la fi de la relació amb Belinda. Continuant en la línia apuntada anteriorment per la metàfora de l'escorpi, l'autor entén aquest desengany com a positiu i l'agraeix a Rafelinda. Ho fa perquè, segons es desprèn del text, és aquesta dama qui, en algun moment de què no tenim constància (i que per tant ha tingut lloc fora de l'intercanvi epistolar), ha proporcionat a Fontano la informació que l'ha menat al desengany. No veig, si no, com podríem llegir les paraules del poeta quan es refereix a Rafelinda com «ocasió d'una ditxosa mudança» i li agraeix que «considerant la causa [del desengany] heu fet conèixer-la fins a la ceguedat d'un amant». Val a dir que la carta resulta críptica en aquest punt, perquè no arriba a fer-se explícita quina és aquesta «causa», per bé que alguns passatges del text semblen donar algunes pistes.

«La pardeta cogullada
admet lo colom lasciu
que de castedat fingida
ploma hipòcrita vestí.»

Si ho llegeixo bé, i assumint que «la pardeta cogullada» és Belinda, el passatge sembla insinuar l'existència d'un altre galant («colom lasciu») que tal vegada ha aconseguit el favor de la dama i del qual Fontano remarca la «castedat fingida». D'altra banda, una mica més endavant, en referir-se de nou a «la causa» del seu desengany, el poeta assenyala:

«Que no és petita la causa
de què l'efecte és precís,
i arruïna un camp de faves
lo fraricó més petit.»

Aquí veiem aparèixer de nou el «fraricó», un element que, recordem-ho, era ja esmentat a la rúbrica de la carta IV i vinculat al desengany del poeta, ja que segons es deia aleshores, havia desfet els «bons principis» expressats per Fontano al seu «cartell de desafi» de la carta III. Cal recordar que, en el context on el trobem ara, en un sentit literal, el terme «fraricó» remet al denominat *frare de les faveres*, una planta de la família de les orobancàcies que parasita les faveres i altres lleguminoses, i que fa una vistosa flor de color blanc, allargada i erecta.²⁸ Però al mateix temps, és clar, remet a també la figura d'un membre del clergat regular. I tenint en compte que un dels vots que cal fer per ingressar en qualsevol orde religiós és el de castedat, i l'al·lusió adés apuntada a la «castedat fingida», em sembla que tot porta a pensar que el que Fontano està explicant veladament en aquesta carta és que el seu desencís de la relació amb Belinda l'ha causat la sospita que la noia manté alguns tipus de relació poc casta amb un frare. El *Cicle del frare blanc* ens en proporcionarà alguns elements per proposar algunes possibilitats interpretatives que permetran aclarir aquesta situació.

²⁸ Podeu clicar aquí per visualitzar la flor del frare blanc. (http://www.termcat.cat/docs/DL/noms_plantes/contingut/imatges/2008_11_17_124618717.JPG) (nota: l'enllaç es podria convertir en hipervincle en els mot «aquí»)

El *Cicle de Belinda* continua, encara, amb dues missives en vers (cartes VI i VII), aparentment adreçades –com a mínim, la primera– a la mateixa Rafelinda.²⁹ Ambdues semblen al·ludir als malentesos amorosos del poeta amb una dama anomenada *Elisa*, que molt probablement sigui la mateixa Belinda, que rep aquí un segon pseudònim.³⁰ A la primera de les epístoles, Fontano afirma:

«En senyal, doncs, de les ja curades melancolies vos envio aqueixa lletra»

Sembla lògic pensar que aquest «vos» és referit, encara, a Rafelinda, la destinatària de la carta anterior. Però no sé dir si el fet que Fontano consideri curades les seves «malencolies» significa que ha superat l'amor de Belinda o bé que ja s'ha resolt el malentès entre els amants, perquè els textos són d'interpretació força opaca. En tot cas, resulta evident que no contenen elements ni referències de caràcter eròtic, per la qual cosa no me n'ocuparé aquí.

4. El *Cicle del frare blanc*

En el pla estrictament narratiu, podem dir que el *Cicle del frare blanc* escenifica un intercanvi de presents entre Fontanella i les monges de les comunitats dels Àngels i de Jerusalem. Igual que la carta IV del cicle anterior, la major part de les composicions d'aquest cicle es mouen dins els paràmetres estilístics de la poesia conceptista, i dins els llindars temàtics del tòpic literari del galanteig de monges, molt en voga en la literatura catalana³¹ i castellana³² del segle XVII.

El cicle comença amb la carta VIII, una missiva en la qual Fontano, en un to declaradament jocós, escriu a les monges dels Àngels per informar-les que s'ha purgat. Els demana que li enviïn flors, una petició que, en principi, sembla explicar-se per la voluntat de mitigar amb aquestes els efectes odorífers de la purga, i que és més o menys justificada pel fet que era costum que les monges cultivessin diversos tipus de flors ornamentals als seus convents. Ara bé, el poeta precisa que vol que les flors siguin poncelles, amb la qual cosa sembla encetar un joc simbòlic en el qual les flors representen les monges i la seva forma de poncella, la seva virginitat. Si aquesta interpretació és la correcta, aleshores hem de suposar que Fontano, per algun canal diferent al de les cartes i del qual no tenim constància, (possiblement, a través de Rafelinda) s'ha assabentat d'algun fet que el fa

29 Tot fa pensar que la segona és una continuació de la primera i que, per tant, va adreçada, també a Rafelinda, però el cert és que la composició no explicita qui n'és la destinatària.

30 *Elisa* és la forma apocopada d'Elisabet, i Elisabet i Isabel (no a partir del qual, probablement, Fontanella construeix del de Belinda) són, de fet, el mateix nom.

31 Vegeu, per exemple, els poemes 9, 10, 24, 39, i especialment, 50 i 84 a *Poesia catalana del barroc. Antologia* (Rossich i Valsalobre ed., 2006). Aquests poemes són, em sembla, només una petita mostra de tota una corrent, la literatura sobre monges, molt viu en la literatura catalana dels segles XVI i XVII però l'abast i l'interès del qual resten encara per estudiar.

32 Aquí és pertinent de citar, de Quevedo, les «Indulgencias concedidas a los devotos de monjas», la «Carta a una monja», el penúltim capítol del *Buscón*, així com els poemes 682, 786 i 853 del mateix autor. I, sobretot, de Góngora, les composicions «Ya, señoras de mi vida» (poema 85), «En trescientas santas Claras» (185), «Con muchallaneza trata» (187), «El lienzo que me habéis dado» (188), «Recibid ambas a dos» (116), «No me pidáis más, Hermanas» (poema 246), «Dos conejos, prima mía» (227).

dubtar de la castedat de les monges, i que amb aquesta epístola està instant les religioses a provar-la.

Però la resposta de les dominiques no confirma aquesta castedat, sinó que més aviat la posa en suspens; les religioses envien al poeta un obsequi consistent en «un paneret dintre del qual venia un tupí amb moltes poncelles de diferents flors i, enmig d'elles, un frare blanc d'estos que es fan en los camps». Acompanyant les flors, hi ha dues composicions en vers de les monges, una quarteta, penjada al tupí i una dècima, penjada al frare. Aquestes dues composicions conformen la carta IX. Com ja hem vist més amunt, les poncelles representen les dames i el frare representa un clergue del qual no es diu el nom ni se'n dona tampoc cap pseudònim, ni aquí ni en cap de les cartes. A la dècima, les monges afirmen que el frare és el «competidor» del poeta, la qual cosa sembla suggerir que constitueix efectivament una amenaça per a la seva castedat. Aquesta insinuació de les monges és el que motiva el desengany de Fontano, i la redacció de les cartes IV i V, comentades més amunt.

Sense especificar per quin motiu, Fontano reenvia el present que ha rebut dels Àngels cap al monestir de Jerusalem («Tot lo present en cos i ànima envià Fontano a Jerusalem»), cosa que s'indica a la rúbrica de la carta X, i mentre espera resposta de les monges d'aquest convent, escriu la susdita carta X a les dels Àngels. En aquesta composició –l'única en prosa del *Cicle del frare blanc*– Fontano afirma escriure a les dominiques per «donar resposta a vostres gràcies i donar gràcies a vostra resposta». És a dir, que, d'una banda, escriu per agrair l'enviament, i de l'altra, per donar resposta a «les gràcies» de les monges. M'inclino a pensar que Fontano entén la carta de les monges com un present jocós, és a dir, fet amb sentit de l'humor, però que, tanmateix, confirma l'existència d'un competidor. Davant d'aquesta constatació, el poeta escriu per reiterar «lo profundíssim agraïment a vostres remuntats favors» i, tot i que no podem entendre bé a què es refereix exactament en parlar de «favors», sí que sembla clar que tenen alguna connotació de caràcter sexual. M'ho fa pensar el fet que, per conservar aquests favors, Fontano realitza una mena de consagració de la seva ploma a les dames, i que al text, la ploma sembla adquirir aquesta mena de connotacions. Si més no, a la dècima que clou la missiva:

«Però en va l'agraïment
desitja la ploma humil
si vostra vista gentil
li dóna inútil augment.
Creixerà, doncs, solament
per amar, per celebrar
vostra gràcia singular,
de l'amor única flama;
mes al que celebra i ama
ni la ploma pot tocar.»

Resulta una mica estrany que una ploma pugui tenir «augment», la qual cosa em porta a pensar que aquí deu actuar com a metàfora del membre viril i que el seu augment es qualificat d'«inútil» per la impossibilitat material de consumir la relació sexual amb les monges. Aquesta circumstància, però,

no resulta un impediment perquè Fontano consagri la seva ploma (literària) a les monges, assumint que el creixement d'aquesta serà merament celebrador.

Després d'haver enviat aquesta carta, Fontano rep resposta de les monges de Jerusalem (carta XI). Les clarisses li retornen el paneret i les roses, i hi afegeixen una quarteta i una dècima. És important retenir dos detalls esmentats de passada en aquesta última composició: el primer és que s'hi diu que el frare és «prelat i prior», la qual cosa sembla suggerir que la flor representa a un frare amb aquestes categories, és a dir, que podria tractar-se del superior jeràrquic d'un convent. Una segona observació a fer és que les clarisses afirmen (sobre el frare) que:

«Qui el vol fer competidor
rep engany en lo que diu,
que, on no haveu tingut amor,
ningú podrà competir (...);

La primera part del fragment sembla de comprensió força directa: «qui el vol fer competidor» (és a dir, les monges dels Àngels) «rep engany en lo que diu» (és a dir, s'erra en qualificar el frare de competidor de Fontano per l'amor de les monges). La segona part és més ambigua. Perquè on és que el poeta no ha «tingut amor»? Al convent dels Àngels? Dificilment; les seves monges li han respost de forma cortès i Fontano seguirà adreçant-los missives després de rebre la de Jerusalem. Al convent de Jerusalem? Tot i que exploraré aquesta hipòtesi una mica més endavant, el cert és que tampoc no em sembla versemblant, ja que Fontano en cap moment ha cercat el galanteig amb aquestes monges; només els ha reenviat el que ha rebut dels Àngels. La carta XIII aporta algunes dades que ens permetran de presentar una resposta a la pregunta que ara, malgrat que no ho sembli, ja han respost les monges de Jerusalem. En tot cas, aquesta resposta, malgrat que velada, constitueix la seva principal aportació a la història i és el que justifica la seva inclusió al joc epistolar, que altrament, semblaria innecessària. Dit d'una altra forma; fa tot l'efecte que si el poeta les fa participar és per tal que li revelin que hi ha de cert en el que les monges dels Àngels han insinuat amb la seva missiva.

Després de llegir la carta de Jerusalem, Fontano envia als Àngels el paneret, les roses, els versos de les clarisses, i una quarteta i una dècima signades per ell mateix, que conformen la carta XII. En aquests versos explica dues coses importants: la primera és que el frare i el tupí ja no formen part del seu enviament perquè es troben junts en un mateix lloc.

«No us envio al frare aquí
entre les poncelles belles,
puix me deixa les poncelles
mentres beu ab lo tupí.»

El text no permet aclarir, però, si han estat retinguts per les monges de Jerusalem, si els ha separat Fontano o si s'han perdut pel camí. El que sí és clar és que l'acció del frare és força reveladora: prefereix el tupí a les poncelles (=noies verges). És a dir, que no té interès per les senyores dels

Àngels. Segurament això és el que explica que, a ulls de Fontano, hagi passat de ser una amenaça per a la castedat de les dames, a ser-ne una garantia.

«Aquell frare reverent
ja no és mon competidor
i es resta en lo parlador
com a guarda de la gent.»

El poeta manifesta a més un curiós desig relatiu al frare:

«Déu li guard l'enteniment
perquè entre les donzelles
deixe ses frarades velles»

Cal aclarir que per 'frarada' s'entén una «'acció pròpia de frares (especialment en mal sentit)» (DCVB). Per tant, sembla que Fontano insinuï que la companyia de les donzelles pot ajudar el frare a no reincidir en algun acte de connotacions negatives que ha realitzat en el passat.

Em sembla que aquesta interpretació és veu confirmada amb la carta XIII. Es tracta d'una romanç breu, que Fontano adreça a unes «missenyores totes» que han de ser les monges de les dues comunitats de religioses, i que constitueix, sense cap mena de dubte la composició fontanellana de connotacions eròtiques més evidents que coneixem. El poema descriu una escena que el poeta no veu sinó que representa mentalment; és a dir, una fantasia. En aquesta escena, ja no hi ha un únic tupí sinó un col·lectiu de «tupins», que actuen com si fossin persones. Fontano els qualifica de «discrets» i explica que li han retornat les poncelles, quedant-se només amb el frare («me tornen les poncelles / i sols retenen lo frare»), al qual estan sometent a un seguit d'operacions d'evidents connotacions sexuals:

«Oh, com deuen adorar
aquella corona blanca,
però fóra més accepta
a tenir roja la calba.
Ja li desfan la cogulla,
ja l'acursan, ja l'allarguen,
ja l'estenen, ja l'arruguen,
ja l'alcen i ja l'abaixen;
ja, per gosar-lo millor,
de falda en falda lo passen
i ell entre faldes s'adorm
com si fos un gos de falda.»

D'entre aquestes operacions, n'hi ha una que resulta especialment sorprenent:

«Com lo deuen regalar,

si no és ell lo que regala,
perquè cerca dels tupins
acostumen ser les brases»

Ho resulta si tenim present que, més enllà de ser un sinònim d'*obsequiar*, el verb *regalar* també significa, segons el DCVB, 'Adelitar, donar molt de gust' i 'Un cos deixar córrer per la seva superfície o caure a gotes o a raigs un líquid que se'n desprèn'. Tot i que la gràcia del joc de paraules rau precisament en l'ambigüitat i en saber quin dels sentits cal atribuir al verb en cada una de les posicions, penso que, en aquest cas, al verb del primer vers li correspon el segon sentit (=com el deuen adelitar) i al del segon, el tercer (=si no és ell qui regalima). La referència a les brases que completa la imatge serveix per vincular els tupins amb escalfor, que és sinònim, òbviament, d'excitació sexual.

Aquests usos del verb 'regalar' són molt reveladors. És clar que es tracta d'una al·lusió a l'ejaculació i és evident que el frare pot realitzar aquesta acció, però em pregunto si també cal entendre que la poden realitzar els tupins. Si fos així, el vers tindria un sentit doble: 1) com deuen adelitar els tupins al frare; i 2) com li deuen regalimar al damunt. La consideració em sembla pertinent, sobretot tenint en compte que els elements que han retingut el frare, és a dir, els tupins, són de gènere masculí. Si això hi afegim que, segons ha explicat Fontano, els tupins han retornat les poncelles (=les noies verges) i en canvi «sols retenen lo frare», em sembla que tot porta a pensar que l'autor està insinuant l'existència de relacions homosexuals entre el frare i un col·lectiu d'homes. I, si fos així, no veig de quina altra mena de col·lectiu podria tractar-se sinó d'una comunitat de religiosos.

Tot i que aquesta lectura resulta prou versemblant, no puc provar-la, només anunciar-la a mode d'hipòtesi interpretativa. Se'n podria presentar una d'alternativa i és que, si tenim en compte el punt en què desapareixen el frare i el tupí dels enviaments, també seria possible interpretar que han estat retinguts per les monges de Jerusalem, i identificar aquestes religioses amb els tupins, cosa que significaria que en conjunt, aquest *Cicle del frare blanc* cerca de presentar les clarisses com a monges de moral més aviat relaxada en comparació amb les dels Àngels. A hores d'ara, resulta impossible escatir quina de les dues lectures podria ser la més encertada, tot i que, personalment, considero improbable que Fontanella opti per representar uns actors femenins (les monges) a través d'uns objectes de gènere masculí (els tupins). A més, com ja he dit, l'interès de Fontano són, clarament les monges dels Àngels, no pas les de Jerusalem. Amb tot, deixo consignades aquí les dues possibilitats, a judici del lector.

En qualsevol cas, i tornant al text, la composició acaba amb una –per nosaltres– misteriosa manifestació de sorpresa per part del poeta en relació als tupins i al frare:

«Mes, tenint present lo viu,
com lo fingit los agrada?
I com volen la figura,

si és l'original en casa?»

Aquí, em sembla que l'única interpretació possible és que Fontano retreu als tupins que es distreguin tenint fantasies eròtiques amb el frare quan aquest els és prou proper com per permetre passar del fantasiieg a la realitat.³³ L'amonestació tindria sentit tant si entenem que els tupins són altres frares, i el frare blanc, el seu prior, com si entenem que representen les monges, i en aquest cas podria tractar-se del seu confessor.

«Pocs dies després» de la carta XIII, el poeta es torna a adreçar a les senyores dels Àngels (carta XIV) per informar-les que s'ha tornat a purgar. Aquesta vegada, a més, sembla que ho ha fet amb un producte que les mateixes monges li han subministrat, la gerapiga.³⁴ No tenim constància que el poeta els l'hagi demanat, però sembla que l'enviament no podria ser més oportú, ja que segons explica el mateix Fontano, poc abans d'escriure la carta, havia estat convidat a un àpat abundós organitzat pel «veguer».³⁵ Fontano formula una petita endevinalla per explicar a les dames quin ha estat el plat principal d'aquest àpat:

«Té banyes i no és casat,
té baves i no té dents,
té casa i no té finestra,
i camina i no té peus.
Endevina, endevinalla,
missenyores, què pot ser?
Si no diuen «Caragols!»
no endevinaran jamés.»

I tot just a continuació fa una referència que ens pot donar una pista sobre el motiu pel qual escull de fer referència a aquest àpat (la cursiva és meva):

«Doncs per traure-los[=els cargols] del cos
se dóna pressa Maresc,³⁶
que *jamés cosa de banyes*
podria fer bon ventrell.»

33 Tot i que no m'ocuparé d'aquesta qüestió en el present article, voldria remarcar que resulta molt interessant, aquí i a la resta de les cartes, el joc de nivells de ficció que presenta el text. En aquest cas, per exemple, Fontano (nivell 1) imagina una escena (nivell 2) en la qual els tupins escenifiquen una fantasia sexual (nivell 3) amb un objecte, el frare (planta) que en representa un altre de real, probablement, un clergue la identitat del qual era coneguda per l'autor i les seves lectores.

34 D'acord amb (Calpe 2001; 199), la gerapiga (o giripiga) és un 'antic purgant compost d'assèver, mel clarificada i altres ingredients'.

35 Si, com sembla probable, es refereix al veguer de Barcelona, el personatge històric que hi ha al darrera de la referència és Galceran Cahorts, veguer de Barcelona entre l'11 de juliol de 1645 i el 30 d'abril de 1648, segons consta al DACB.

36 Joan Maresc, doctor en medicina i membre del braç reial, documentat als Dietaris de la Generalitat de Catalunya (vol. VI, 1585) Amic de Fontanella. S'entén que és qui prescriu la purga al poeta.

Per tant, la simbologia de la purga, en aquest cas, sembla clara: fer neteja de la sospita de «banyes» que Fontano tenia i que s'entén si tenim en compte que es pensava que el frare mantenia relacions amb les monges que ell festeja.

També cal fer esment de l'organitzador del festí on Fontano s'ha menjat els cargols, el veguer, perquè, tot i que només s'hi refereix de passada, Fontano defineix de forma prou gràfica aquest personatge com «aquell que ab la verga dreta / espanta tot un convent.»³⁷ És segur que podem descartar la identificació del veguer amb el frare blanc, però la referència és interessant perquè evidencia que Fontano manté el seu propòsit jocós i que segueix vinculant-lo a les referències eròtiques.

En aquesta carta el poeta torna a demanar a les monges que li enviïn flors, una petició amb la qual sembla referir-se de nou a la virginitat, sempre amenaçada, de les dames:

«Enviau-me, entretant, roses,
tan poncelles com soleu,
si per cas los alambins
no han desflorat los rosers.»³⁸

En aquesta ocasió, a més, especifica també, allò que no vol que les religioses li enviïn:

«Enviau qualssevols flors,
com no sien pensaments,
perquè no mereix los vostres
qui no té cap per los seus.
Ni la doble satalia,
que per los convents floreix,
quan, per enganyar, enganyen
a qui sols vol per voler.
Ni me envieu lo tupí,
que no puc beure ab ell:
cristal fina vull la tassa
per a veure lo que bec.»

La «satalia» –també anomenada *grandalla* o *narcís dels poetes*– és una flor blanca, vistosa i olorosa, però també tòxica. D'aquí que sigui qualificada de «doble» i associada a l'engany. El tupí també és trampós, perquè permet beure el líquid que conté però, com que és fet de ceràmica, no permet veure quin és aquest líquid. Totes dues referències semblen suggerir que el poeta demana no ésser enganyat. I això em porta a pensar que, tal vegada sigui necessari entendre que, en aquest cicle,

37 El joc semàntic, entorn de la paraula 'verga' aquí aprofita dos dels sentits del terme: 1) 'bastó usat com a signe d'autoritat'; i 2) 'Membre genital de l'home'

38 En un sentit literal, la referència als alambins –aparells usats en la destil·lació–, probablement al·ludeix a la utilització de les flors per a la producció de perfums. En un sentit figurat, serveix per recordar que la virginitat de les monges es troba sempre amenaçada.

les monges dels Àngels han gastat una broma a Fontano, i que, amb aquesta carta, ell els demana –mantenint-se sempre el mateix to jocós i amable de les altres cartes– que no tornin a prendre-li el pèl.

No consta que les monges dels Àngels responguessin la carta XIV, però el cicle continua encara amb una última missiva, la carta XV. En aquesta ocasió Fontano s'adreça a una «dolça mongeta», per recomanar-li que, després d'una «gran xera» (és a dir, un àpat molt abundós), guareixi el seu empatx «ab purgueta o manegueta», és a dir, amb purga (oral) o lavativa (anal). El text no conté cap referència eròtica però ens proporciona tres informacions valuoses per acabar de relligar la interpretació del conjunt epistolar.

La primera, que aprenem a través de la rúbrica del text, és que, en aquesta ocasió, Fontano escriu a requeriment de la monja:

«Estos versos envià Fontano a una devota dos dies després que hagué presa la purga, sent-se ella queixada de que ell no li n'havia enviats. «

La segona és que Fontano s'adreça ara a una monja que rep el nom de Belisa. Tenint en compte la proximitat d'aquest nom amb el de la *Belinda* de les primeres cartes, i amb de l'*Elisa* de les cartes VI i VII, em sembla que cal entendre que la dama a la qual el poeta s'adreça i es refereix de forma singular al llarg de tot l'epistolari és sempre la mateixa.³⁹ Que aquí torni a adreçar-li una missiva demostra, en tot cas, que el contacte que hi mantenia i que semblava interromput a partir de la carta IV, ha estat restablert.

Finalment, cal remarcar que el poema revela la presència a l'àpat en el qual s'ha enfitat Belisa d'uns personatges masculins als quals es refereix com «els gusmans». Segons el DCVB *gusman* és el nom que el poble donava als frares dominics, fent al·lusió al fundador de l'orde, Sant Domènec de Gusman. Tenint en compte tot el que em vist fins aquí, em sembla que en aquest punt és important destacar el fet que els membres d'aquest orde es distingien per vestir hàbits de color blanc. I cal recordar, també, que la família Fontanella, i el mateix Francesc, van mantenir sempre una estreta relació amb aquest orde.⁴⁰

Totes aquestes consideracions em porten suposar que el frare blanc al·ludit tota l'estona podria ser la representació simbòlica d'un frare dominic. Fins i tot, anant una mica més enllà, si ens hem de creure i interpretar de forma literal l'afirmació de les monges de Jerusalem segons la qual «és

39 *Belisa* s'aconsegueix amb una senzilla inversió en l'ordre de les síl·labes del nom *Isabel*. *Elisa* és la forma apocopada d'Elisabet, i Elisabet i Isabel són, de fet, el mateix nom.

40 Quant a Francesc, la primera notícia que tenim d'aquesta relació es que, l'any 1643, fou l'encarregat de compondre el Vexamen, un llarg discurs en vers i de caràcter satíric amb el qual se sancionaven els resultats del certamen poètic celebrats en honor de Sant Tomàs d'Aquino al convent dominic de Santa Caterina, a Barcelona. Cal recordar, també, que dues germanes i una filla del poeta formaren part de la branca femenina de l'orde, la comunitat barcelonina de la qual, per cert, es trobava al convent dels Àngels. Finalment, ell mateix també hi acabaria ingressant en fer el pas a la vida religiosa, l'any 1657.

prelat i prior», potser caldria entendre es tracta del prior dels dominics barcelonins dels anys en què degueren ser escrites les cartes (1646-1648).⁴¹ A l'espera que una eventual recerca documental futura aportí dades d'interès sobre la qüestió, de moment no puc fer més que apuntar aquesta correspondència real del frare a mode d'hipòtesi. Al mateix temps, però, també em veig obligat a qüestionar-la o, si més no, a demanar que sigui presa amb certa prevenció perquè, malgrat que els textos apareixin un intercanvi epistolar real, ens és impossible de saber si efectivament ho va ser o bé si es tracta d'un mer exercici literari. Dit altrament; malgrat que tot sembla indicar que el relat ficcional que contenen va tenir un correlat real en personatges i situacions de la Barcelona de l'època, el cert és que no ho podem afirmar amb seguretat perquè no disposem de prou evidències documentals per demostrar-ho.

5. Conclusions

5.1. Sobre la lectura del conjunt epistolar

Recapitem. La lectura i examen de les *Cartes dels Àngels i Jerusalem* en l'ordre proposat pel manuscrit de Ripoll ens ha dut a observar que aquest epistolari es pot subdividir en dos cicles, el *Cicle de Belinda* i el *Cicle del frare blanc*, els quals, tot i presentar línies argumentals diferenciades, es troben íntimament relacionats. Tant és així que, de fet, l'ordenació dels textos al manuscrit no es correspon del tot amb la seva ordenació cronològica-argumental, ja que aquesta última, fet i fet, vindria a ser la següent:

Cartes	Situació
I, II i III	Amors de Fontano i Belinda:
VIII, IX i X	Sospita de la castedat de les monges dels Àngels
IV i V	Desengany de Fontano
VI i VII	Malentès entre Fontano i Belinda
XI, XII i XIII	Aclariment del paper del frare
XIV i XV	Restabliment de les relacions amb els Àngels

L'entramat argumental comença amb un intercanvi de cartes entre Fontano i Belinda que parodia la visió cavalleresca de l'amor. A la carta I Fontano comunica a Belinda el seu enamorament, plantejant-lo en termes aparentment platònics. La resposta de Belinda (carta II), en canvi, conté

⁴¹ Si això fos cert, estaríem parlant o bé de Pius Vives i Patxó o bé de Josep Arnet Pius, segons consta a Colell (1965: 290-291).

diverses insinuacions de caràcter sexual, encaminades a desvetllar el desig del cavaller, i es diria que la dama reïx en el seu propòsit perquè la resposta de Fontano (carta III), tot i mantenir-se dins els paràmetres del comportament i la retòrica cavalleresca, inclou ja algunes al·lusions que han de ser interpretades en clau eròtica.

En aquest punt de la relació es produeix un gir inesperat; per algun canal diferent al de les cartes i del qual no tenim constància, Fontano deu ser informat –probablement per Rafelinda, una monja amiga de Belinda–, d'alguna cosa que el fa dubtar de l'honestedat de les monges dels Àngels. Per això els escriu la carta VIII, amb la qual, malgrat el to declaradament jocós del text, sembla exhortar-les a provar la seva castedat. Les dominiques responen enviant un ram de poncelles, que representen la seva castedat però entre aquestes flors n'hi va una altra, un frare blanc (planta paràsita dels favars) que representa un altre home que sembla amenaçar-la. Aquest segon galant no és esmentat per cap nom ni pseudònim en cap de les cartes, però tenint en compte la forma com és representat cal suposar que es tracta d'un clergue. En un primer moment Fontano respon a les monges escrivint una carta, la X, amb la qual vol reiterar la seva devoció per elles; ho fa consagrant-los la seva ploma, acció que sembla no exempta de connotacions sexuals. Amb tot, cal entendre que la reacció de Fontano acaba per no ser tan amable perquè, adoptant el punt de vista d'un «devot desenganyat» per creure que les dames han concedit el seu favor al frare, Fontano escriu la carta IV, on desqualifica les religioses satiritzant les relacions que mantenen amb els galants que les festegen. Tot seguit, a la carta V, l'autor comunica a Rafelinda el seu desengany de l'amor per Belinda i sembla atribuir la causa d'aquest desengany a un «colom lasciu» del qual critica la «castedat fingida» i que la mateixa carta d'identificar amb el frare blanc.

En aquest punt, la relació de Fontano amb les monges es deu trobar en una situació incerta. El trencament amb Belinda no sembla ser del tot definitiu, perquè les cartes VI i VII, de les quals aquí només m'he ocupat breument perquè no contenen elements eròtics, fan referència a les complicacions en la relació entre els amants, que es perllonguen mentre el poeta sospita de l'honestedat de la dama per causa del frare blanc.

En aquest moment s'esdevé el segon punt d'inflexió, quan Fontano rep missiva de les monges de Jerusalem (carta XI). Hem d'entendre que, si els havia reenviat el present de les monges dels Àngels, havia estat, probablement, amb la intenció que li confirmessin fins a quin punt el frare constituïa efectivament una amenaça per a la castedat de les monges dels Àngels, tal com aquestes semblaven suggerir. Les monges de Jerusalem neguen que el frare hagi de ser considerat el competidor del poeta (cosa que entendrem millor en llegir les cartes següents) i indiquen que el frare simbolitzat amb la flor és «prelat i prior», és a dir, que es tracta del superior jeràrquic d'un orde religiós.

Havent llegit la carta de les senyores de Jerusalem, Fontano torna a escriure a les monges dels Àngels (carta XII) i els comunica el que el que li han dit les primeres, és a dir, que el frare no és cap amenaça per a la seva castedat, sinó més aviat tot el contrari. S'ha aclarit el malentès, doncs

,i Fontano el celebra component a continuació la carta XIII, que envia a les dues comunitats de monges, i en la qual descriu una escena que imagina; en aquesta, el frare és en mans d'un col·lectiu de tupins amb característiques humanes, que el sotmeten a un seguit d'operacions de clares connotacions sexuals. L'escena sembla voler significar l'existència de relacions sexuals entre el frare i els seus correligionaris o bé entre el frare i les monges de Jerusalem. El primer sembla, però, el més probable i, a més, permet explicar que Fontano deixi de considerar el frare com un competidor pel favor de les monges dels Àngels. Aquest descobriment, de fet, es troba encriptat en la resposta de les monges de Jerusalem (carta XI), que afirmaven que «allà on no heu tingut amor / ningú no podrà competir». Hem d'entendre que allà on el poeta no ha tingut amor és entre els frares, i que la revelació de les clarisses –que cal suposar, coneixien millor el frare que el mateix Fontanella– és el que justifica la seva inclusió en l'intercanvi epistolar.

Amb la carta XIV, Fontano torna a adreçar-se a les monges dels Àngels i ho fa després d'una nova purga, que sembla voler simbolitzar la neteja de la sospita que tenia de la falta de castedat de les dames; els torna a demanar flors, i per algunes de les referències del text, sembla demanar, també, que les monges no l'enganyin aquesta vegada. Tot plegat porta a pensar que les dominiques han alimentat deliberadament en Fontano la sospita de la infidelitat amb el frare i que, de fet, li han gastat una broma.

La carta XV clou el cicle i és una epístola en vers de Fontano a una monja anomenada Belisa (molt probablement, la mateix Belinda de les cartes I-III i l'Elisa de les cartes VI i VII), en la qual li dóna consells per superar l'enfitement. Aquesta carta permet entendre que l'àpat en el qual s'ha enfitat la jove era una celebració a la qual han assistit «gusmans», és a dir, frares dominics. Això porta a pensar que, atès que aquests frares vestien hàbits blancs, el correlat real del «frare blanc» al·ludit a les composicions ha de ser, molt probablement, un membre d'aquest orde.

Si la meua proposta d'interpretació és correcta, l'ordenació dels textos pot semblar difícil d'entendre, però, ben mirat, no està exempta de lògica perquè, com ja he enunciat en començar, les cartes I-VII serveixen principalment per reconstruir la relació de Fontano amb Belinda mentre que les cartes VIII-XV serveixen principalment per comprendre el joc simbòlic construït entorn de la figura del frare blanc. Dins la primera seqüència, la carta IV és una excepció a mitges, ja que, tot i compartir amb les cartes del segon cicle el fet d'adreçar-se a les monges col·lectivament, explica el desengany de Fontano, cosa que inclou a Belinda i per tant justifica la seva col·locació dins la seqüència dedicada a la dama. La carta VI ha de ser escrita quasi de forma immediata a la V, però la VII no presenta cap element que permeti situar-la cronològicament. Amb tot, i atès que sembla evocar les complicacions en la relació entre els amants, molt probablement ha de ser anterior a la carta de les monges de Jerusalem (XI).

A l'altre cicle, la carta XV és també una excepció a mitges ja que, tot i que fa referència a la dama i

que permet constatar la represa de les relacions de Fontano amb ella, el moment cronològic del text i el fet que permeti la identificació final entre el frare blanc i l'orde dels dominics justifica la seva inclusió al final de la segona seqüència i a mode de tancament del cicle.

Malgrat alguns buits argumentals, que cal entendre que es resolen fora del text però que no resulten insalvables per copsar-ne el significat global, em sembla que podem concloure, en fi, que les quinze epístoles constitueixen una unitat argumental coherent i tancada, organitzada, això sí, en una estructura narrativa enginyosa i complexa.

5.2. Sobre l'erotisme fontanellà

L'anàlisi realitzat fins aquí ens proporciona prou elements per caracteritzar l'erotisme fontanellà. Això vol dir que, d'una banda, ens permet descriure la visió de la sexualitat present en els textos i, de l'altra, identificar les principals estratègies retòriques i de representació emprades per l'autor a l'hora d'ocupar-se d'aquesta qüestió.

Per comprendre la visió de la sexualitat inherent als textos de Fontanella penso que farem bé de posar-la en relació amb la visió que l'home barroc tenia d'aquesta parcel·la de l'activitat humana. Rossich (1987) ha explicat que el tractament de l'eròtic en la literatura acostuma a ser «poc eròtic» perquè generalment cerca «conjurat la libido» més que no pas «excitar passions». Aquest objectiu, que s'explica com a resultat de les prevencions morals en contra del sexe de la moral posttridentina, s'aconsegueix fonamentalment per mitjà del distanciament produït a través de l'humor i es per això que la literatura eròtica barroca és una literatura de caràcter eminentment satíric (ídem, 97). En el cas català, a més, presenta la particularitat que acostuma a ser escrita per homes, habitualment clergues, i que està escrita sempre des del punt de vista masculí i pensada per a ser llegida per un públic també masculí.⁴² Això explica que gairebé mai es tractin temes com la masturbació masculina, que és vista com humiliant,⁴³ o la homosexualitat, considerada una anomalia social per a la qual «no podia existir complicitat ni complacència» (ídem, 95). De fet, però, la sexualitat és vista en negatiu, també quan implica l'enamorament d'una dona –i aleshores l'enamorat és motiu de burla–, però en positiu quan es practica d'una forma més lliure.⁴⁴

A la llum d'aquestes consideracions, podem entendre que les cartes de Fontanella estudiades aquí comparteixen alguns dels trets comuns en la literatura eròtica de l'època, però també alguns ingredients més heterodoxos, que els confereixen un cert grau d'originalitat. S'hi fa palesa, sens dubte, una visió desenfadada i humorística de l'erotisme i, de fet, tant és així que podem afirmar que

42 «(...) l'absència d'un jo femení ressona amb tota la força d'un silenci sobtat al bell mig d'una cridòria» (Rossich 1987: 95)

43 «La masturbació masculina no hi apareix perquè és humiliant, als ulls de l'home del segle XVII, ja que revela un fracàs: la impotència d'una unió sexual perfecta» (Rossich 1987: 95)

44 «En la poesia satírica del segle XVII hispànic, l'enamorat és motiu de burla (quan hi apareix és enganyat per la seva estimada, o simplement es converteix en víctima de les vel·litats, la hipocresia i l'interès pels diners que caracteritzen el sexe femení); en canvi, és admirat qui practica la sexualitat sense quedar-ne presoner.» (Rossich 1987: 93)

les referències eròtiques constitueixen, al llarg de les cartes, no pas l'únic, però sí el més productiu i recurrent dels ressorts humorístics dels textos fontanellans. També és cert que presenten l'habitual situació de desengany respecte dels amors femenins, ja que Fontano l'experimenta en la seva relació amb Belinda, i que aquest desengany té una causa de tipus sexual (la sospita que de la falta de virtut de la dama). Però no resulta ser un desengany amb ambició moralitzadora, ja que, si la meua interpretació dels textos és la correcta, Fontano supera aquest desengany i continua escrivint a les monges. I aleshores, no només compon el text més explícitament eròtic del conjunt (la carta XIII), sinó que restableix la seva relació amb Belinda.

Fontanella també s'allunya del costum de l'època pel que fa al tipus de relacions de què s'ocupa, ja que, com hem vist, sembla insinuar l'existència de relacions homosexuals entre el frare blanc i els seus correligionaris. A tot això cal afegir, a més, que, independentment de si hem d'atribuir els textos als personatges que els signen o no, el cert és que tres de les composicions adopten un punt de vista femení, cosa força excepcional en la literatura eròtica de l'època.

En un altre ordre de coses, les observacions presentades al llarg de l'article ens permeten també de presentar algunes remarques relatives a les estratègies retòriques i de representació emprades per Fontanella en el tractament de l'eròtic.

Pel que fa a les estratègies retòriques, com hem pogut observar, Fontanella gairebé mai al·ludeix de forma unívoca, directa i explícita a les qüestions sexuals, sinó que s'hi refereix sempre a través d'ambigüitats, eufemismes, metonímies, metàfores, paradoxes i, en definitiva, a través de tota mena de jocs semàntics. Aquests jocs permeten l'obertura d'espais interpretatius entorn del sentit exacte dels mots en cada cas, la qual cosa possibilita de suggerir i negar al mateix temps el sentit eròtic del text. Aquest sentit, doncs, no resulta mai privatiu, i això vol dir que el text sempre funciona, simultàniament, a diversos nivells de lectura, un dels quals és l'eròtic. Fet i fet, doncs, en aquest sentit la dimensió eròtica dels textos fontanelles és sovint més virtual que no pas real, per tal com la seva realització depèn de la complicitat del lector, així com de la seva capacitat per copsar-ne la complexitat, atès que, com espero haver reeixit a mostrar suficientment, el significat dels jocs lingüístics proposats no sempre resulta evident, sinó que sovint demana un notable esforç interpretatiu.

D'altra banda, Fontanella adopta diverses d'estratègies de representació de l'eròtic. La primera, més insinuant que no pas explícita, és l'adopció del punt de vista cavalleresc subvertit amb finalitats paròdiques, i en el marc del qual Belinda apareix com a promotora del desig sexual del cavaller. La segona, força més directa, és la denúncia del comportament sexual de les monges, satiritzant les seves formes de relació amb els devots. I la tercera és tot el joc simbòlic construït —quí sap si sol, o amb l'ajuda i complicitat real de les religioses— a l'entorn del frare blanc, on cal destacar, de forma ben especial, l'original estratègia de la recreació de la fantasia dels tupins a la carta XIII. Així mateix, cal assenyalar que aquest joc simbòlic propicia dues operacions molt pròpies del gust barroc, com són la confusió entre la realitat i ficció (han estat veritablement enviats els presents? Hem de creure

que les monges han intervingut realment en la composició dels textos?) i la constatació que la realitat resulta ser una aparença enganyosa (tant el lector com el mateix poeta acaben comprenent que el frare no ha estat mai el competidor de Fontano).

En definitiva, doncs, prenent en consideració totes les evidències presentades en aquest article, penso que podem afirmar que les *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem* conformen un cicle literari complet i tancat, la interpretació del qual depèn absolutament de les seves referències de caràcter eròtic. L'estudi d'aquestes referències ha permès constatar que el tractament fontanellà de l'erotisme és molt proper a l'habitual en el període del barroc, per bé que també se'n distancia en algunes aspectes. L'estudi ha permès, també, identificar les estratègies retòriques i de representació utilitzades en el tractament de l'eròtic, estratègies que destaquen per la seva diversitat, complexitat i originalitat. Amb tot, el treball realitzat també m'ha portat a la constatació que la interpretació en clau eròtica del text no esgota, ni de bon tros, les seves possibilitats interpretatives, la qual cosa em porta a concloure que ens trobem davant d'una obra que mereixeria d'ésser estudiada, encara, des d'altres punts de vista més enllà de l'estrictament eròtic, i que constitueix, sense cap mena de dubte, una mostra molt reeixida de narrativa culta, excepcional i pràcticament única en el seu gènere dins la literatura catalana d'època moderna.

Marc Sogues. L'erotisme a les *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*, de Francesc Fontanella

Bibliografia

- Barra, Francesch (1642). *Breu tractat de artilleria*. Barcelona: Jaume Mathevat.
- Calpe, Àngel (2001). «La medecina en els sainets d'Eduard Escalante». Tesi doctoral. Universitat de València (consultada en xarxa a www.avcalpe.net).
- Colell, Albert (1965). *Escritores dominicos del Principado de Cataluña*. Barcelona : Ediciones de la Ponencia de Cultura de la Diputación Provincial de Barcelona.
- DACB: *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, a cura de F.Schwartz, F. Carreras Candi i P.Voltes, Barcelona: Imp.Henrich y Cia. / Ajuntament de Barcelona, 1892-1975.
- Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. VI. «Anys 1644 a 1556», DDAA (ed.). Barcelona, 2000.
- Diez de Revenga, Francisco Javier ed. (1988). *Empresas políticas*. Diego de Saavedra Fajardo. Barcelona
- Gómez, Jesús (1990). «La tradición literaria del galán de monjas», a *Edad de oro*, vol. 9, pp. 81-92.
- Miró, Maria-Mercè ed. (1995). Francesc Fontanella, *La poesia de Francesc Fontanella*, 2 vols. Barcelona: Curial (Autors Catalans Antics, 10 i 11).
- Paulí, Antonio (1941). *Resumen histórico del monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles y Pie de la Cruz de Barcelona*. Barcelona [s.n.]
- Torres, Xavier (2009). «El poeta al peu del canó. Francesc Fontanella, sobreintendent d'artilleria», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana: estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*. Girona: Documenta Universitària.
- Rico, Francisco ed. (2012). *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Espanya: Santillana Ediciones. «Punto de Lectura»
- Rossich, Albert ed. (1985). *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle XVII*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema.
- . ed. (1987). *El desengany, de Francesc Fontanella*. Barcelona. Edicions dels Quaderns Crema.
- . (1997). «És vàlid avui el concepte de decadència de la cultura catalana a l'època moderna? Es pot identificar Decadència amb castellanització?», *Manuscrits*, 15 (1997), pp.127-134.
- . (1987). «La poesia eròtica del barroc», a *Caplletra : Revista Internacional de Filologia*, núm. 2 (primavera).
- Rossich, Albert; Valsalobre, Pep ed. (2006). *Poesia catalana del barroc. Antologia*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel la.
- Rossich, Albert; Miralles, Eulàlia (2014). «Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella», a *Els Marges: revista de llengua i literatura*, N°. 102, 2014, pp. 90-102
- Sogues, Marc (2013). «*Oïu senyores devotes...*»; edició crítica de les epístoles literàries de Francesc Fontanella a les monges dels convents dels Àngels i de Jerusalem. Treball final del Màster en iniciació a la recerca en

Marc Sogues. L'erotisme a les *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*, de Francesc Fontanella

humanitats de la Universitat de Girona. Universitat de Girona, setembre 2013.

Valsalobre, Pep ed. (2002). Agustí Eura, *Obra poètica i altres textos*. Barcelona: Fundació Pere Coromines.

Valsalobre, Pep (2010). «Mudats tots los perfils»: aportacions a la biografia de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 92, pp. 54-81.

Wasim Frembgen, Jürgen (2004). «The scorpion in Muslim folklore», a *Asian Folklore Studies*, 63 (1), pp. 95–123.