

# “NINGUNA FOU TAN AMADA”: EDICIÓ CRÍTICA I ESTUDI DE LES GILETES DE FRANCESC FONTANELLA

**Marta Castaño Trias**

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/482104>

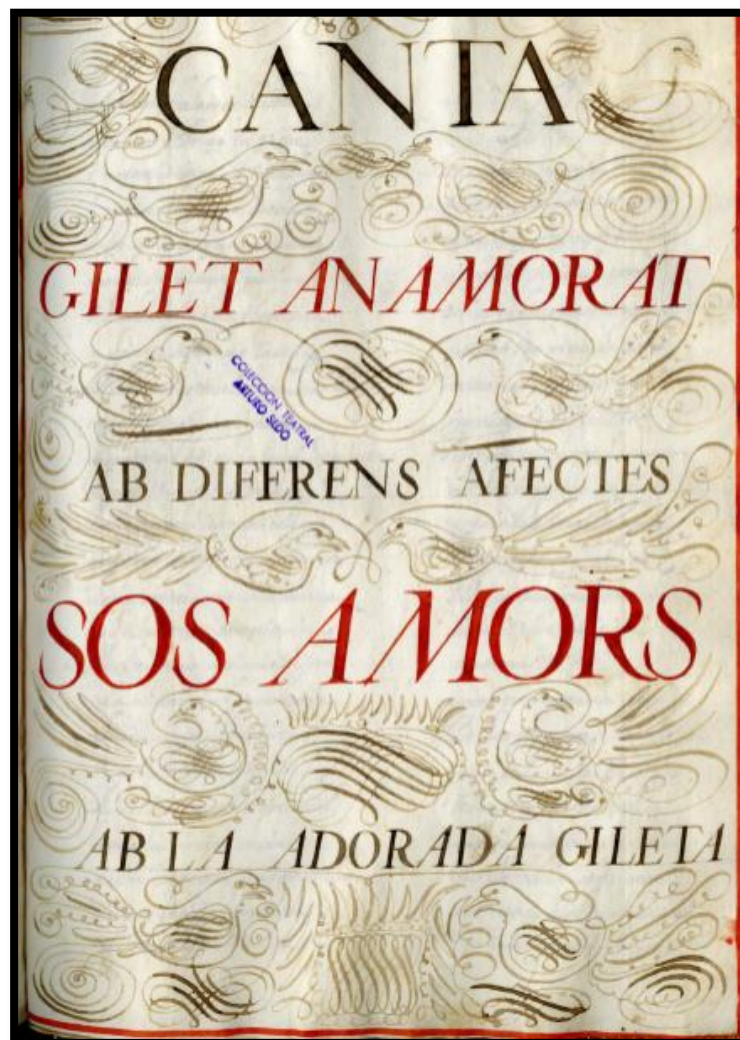
**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESI DOCTORAL

«Ninguna fou tan amada»: edició crítica i estudi de les *giletas* de Francesc Fontanella



Marta Castaño Trias  
2017





TESI DOCTORAL

«Ninguna fou tan amada»: edició  
crítica i estudi de les *gilettes* de Francesc  
Fontanella



Marta Castaño Trias

2017

Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura

Dirigida per: Pep Valsalobre

Memòria presentada per optar al títol de doctor/a per la Universitat de Girona



# AGRAÏMENTS



Quan li parlava dels estudis, la meva iaia Montserrat m'explicava que ella mai havia pogut tenir aquesta oportunitat. Recordava somrient com havia hagut d'escollir entre aprendre a cosir o a llegir i, a diferència de les seves germanes, va escollir "aprendre de lletra". Lamentablement, això va durar pocs mesos perquè la prioritat de sobreviure es va imposar. Tot i això, ella, curiosa de mena, em confessava com esperava les nenes riques a la sortida de l'escola i els demanava que escrivissin amb un pal a la sorra el seu nom, i així, cada dia aprenia a dibuixar, almenys, un nom nou.

Aquest record heretat m'ha acompanyat al llarg de tota la vida. Crec que en certa manera li dec haver arribat fins aquí, perquè volia ser almenys la meitat de curiosa, de valenta i de treballadora que la dona d'ulls grisos que m'animava, amb una il·lusió immensa, a avançar pas rere pas.

Per sort, a mi mai m'han faltat bons professors: des d'en Xevi Soler, la primera persona que em va suggerir estudiar filologia a segon d'ESO, quan jo ni tant sols sabia què era; fins a en Pep Valsalobre, el meu director de tesi. Ell va ser el primer que em va creure capaç de fer el doctorat, quan jo dubtava de com enfocar els anys següents a acabar la carrera. Pep, et vull agrair que hagi confiat en mi, però també tota la paciència (quan rebies un miler de correus, whatsapps i trucades!) i la dedicació que has demostrat. He tingut molta sort de tenir un director com tu i estic segura que la teva direcció ha millorat moltíssim el resultat de tots aquests anys! Ai, havia oblidat els teus «in English, please», so: *thank you very much!*

Ara bé, com no podria ser d'altra manera, els millors mestres han estat els meus pares. Des de petita m'han ensenyat a ser constant, organitzada i responsable a través del seu exemple. Ells sempre han cregut en mi i en que me'n sortiria, fins i tot quan més perduda i angoixada estava. Ells han estat la meua força moltes vegades: una trucada, unes paraules encoratjadores, una escapada per desconnectar, riures en família i molt més. Tot el que podien fer per mi ho han fet (i més i tot). Qualsevol agraïment queda curt davant d'això.

També vull dedicar unes paraules a tots els membres del grup de recerca de NISE. He estat treballant amb vosaltres des del 2010 i n'estic orgullosa. M'he sentit recolzada i m'heu ajudat sempre que us ho he demanat. Moltes gràcies: Albert, pels teus savis consells; Laia, pels comentaris tipus «ets tan tossuda que si algú se'n pot sortir ets tu»; Anna, per les converses de cafè, després d'hores tancades al despatx de l'ILCC, que quasi eren més profitoses que les hores davant l'ordinador; Marc, per les trucades i el «però no t'estressis, donal» que m'ha ajudat més del que creus; i Vero, per haver estat qui em va ensenyar (amb molta paciència!) quan vaig començar a ser becària.

Així mateix, molta altra gent m'ha ajudat a avançar en aquest camí, la Mercè Gras, en Francesc Montero, en Gaston Gilabert, l'Institut de Llengua i Literatura Catalanes de la UdG i els arxivers de l'ADPO. Moltes gràcies a tots els que heu dedicat temps i esforç per resoldre els meus dubtes i problemes (que no han estat pocs!).

Tampoc voldria oblidar-me del meu germà, en Marc, que m'ha proporcionat distraccions de tot tipus al llarg d'aquests tres anys. Gràcies pels dinars, per les partides de videojocs, per les sèries que hem vist junts, pels viatges amb moto i pels vídeos de Youtube. A vegades cal aturar-se per avançar millor.

He reservat pel final la persona més especial i a qui tinc més per agrair. La meua parella, en Jose. M'has ajudat en les petites coses de cada dia, t'has encarregat de les feines de casa perquè jo pogués centrar-me en la feina: mai m'ha faltat una infusió, ni el menjar fet, i fins i tot has procurat que els gats no em molestessin. Sempre has tingut un somriure als llavis i una broma a punt per quan tanqués els llibres. Mai has criticat la meua dedicació a la tesi, ni que m'aixequés a la matinada perquè havia tingut una idea, ni que em trobessis algun dia de festa desperta ben d'hora per acabar alguna cosa que no em deixava dormir. T'agraeixo sincerament que valoris la meua feina i esforç i que per a tu sigui quasi tan important com ho és per a mi. Intentaré ser per a tu el suport que tu ets per a mi.

I, per acabar, com que tothom m'ha dit que no hi podien faltar, també donaré les gràcies als meus dos gatets (l'Arya i en Cherry) per fer-me companyia. Els dos m'han escalfat les cuixes (estiu i hivern), preocupats per la meua temperatura corporal. Han intentat ajudar-me a escriure part de la tesi caminant pel teclat, tot i que el seu treball donava missatges indesxifrables. I, fins i tot, m'han gestionat les hores de feina, traient el cap per sobre la pantalla o miolant fins a l'extenuació, quan creien que havia treballat massa estona seguida. I això sense oblidar els espectaculars de persecucions i acrobàcies increïbles amb els que m'han obsequiat. Sou purrfectes





# ÍNDEX



Agraïments.....	5
Índex.....	9
Índex de primers versos .....	14
Índex de taules i imatges.....	17
Taula de sigles i abreviatures.....	18
Publicacions derivades de la tesi.....	20
Resum de la tesi .....	22
Pròleg.....	23
Presentació a les <i>giletas</i> .....	24
Justificació del tema escollit .....	25
Estudi preliminar.....	27
Introducció.....	28
1. Objectius i metodologia.....	28
1.1. Metodologia de l'edició crítica.....	29
1.1.2. Selecció del manuscrit base .....	30
1.1.3. Criteris d'edició .....	31
1.1.4. Estructura del format d'edició .....	32
2. Estructura de la recerca.....	35
Vida i obra de Francesc Fontanella.....	37
Les <i>giletas</i> .....	40
1. Consideracions historiogràfiques prèvies .....	41
2. Característiques de les <i>giletas</i> : tema, mètrica, llengua i figures retòriques.....	42
2.1. Variacions i coincidències expressives .....	47
3. La recepció de les <i>giletas</i> .....	55
3.1. La transmissió manuscrita i impresa de les <i>giletas</i> .....	55
3.1.1. La transmissió manuscrita .....	55
a. Descripció dels manuscrits .....	56
b. <i>L'stemma codicum</i> .....	61
c. La importància del manuscrit R.....	62
d. El relat de les <i>giletas</i> en el manuscrit R .....	64
e. La diversitat de les rúbriques.....	67
f. L'ordre de les composicions .....	70
<i>Ordre dels poemes en els cançoners més importants</i> .....	72
<i>Ordre habitual que comparteixen C, I2, IA i V2</i> .....	78
<i>Conclusions de l'ordre de les giletas</i> .....	80
g. Casos especials de transmissió .....	81
<i>Poemes fusionats</i> .....	81
<i>Les variants d'autor del manuscrit R</i> .....	82
<i>Fragments afegits als poemes</i> .....	95
<i>El cas de «Quan és la flama perfeta»</i> .....	97

3.1.2. La transmissió impresa.....	100
a. Descripció de l'imprès.....	101
b. La situació de Ga en la transmissió de les <i>giletas</i> .....	101
c. La situació de Bernad (1899) en la transmissió de les <i>giletas</i> .....	102
Índex de Bernad (1899).....	107
3.2. Les <i>giletas</i> de Francesc Fontanella com a model d'una literatura catalana culta .....	111
3.2.1. Característiques de les imitacions .....	113
a. Les imitacions de B7 .....	114
b. Les imitacions de L4.....	118
c. El cas de «D'on sou, oh nova Gileta, / prodigi nou de l'amor?».....	122
d. El cas de «Tenim, amable Gileta».....	124
4. La identitat de Gileta.....	128
4.1. Perquè descartem que Gileta no remeti a una persona real?.....	129
4.1.1. L'anagrama de Maria Teresa Ham.....	129
4.1.2. Uns poemes molt personals .....	130
4.2. Els Ham, el Rosselló i Fontanella .....	132
4.3. Dades extretes dels textos literaris.....	135
4.3.1 Dades provinents de les <i>giletas</i> .....	135
a. Possible relació entre la senyora Ham i un vell Puig.....	135
b. Localització geogràfica .....	136
c. Datació de les <i>giletas</i> .....	139
4.3.2. Dades provinents d'altres textos de Fontanella .....	141
a. Poemes a la Sra. Ham.....	141
b. Datació dels poemes destinats a la sra. Ham.....	144
4.3.3. Dades provinents de poemes apòcrifs .....	145
4.3.4. Un problema per resoldre.....	146
4.4. Resultats de la recerca documental .....	147
4.4.1 Maria Teresa Ham i Badaula .....	150
4.4.2 Maria Teresa Ham i Ayerbe.....	153
4.5. Possibles hipòtesis .....	154
4.5.1. Maria Magdalena Ham i Badaula .....	156
4.5.2. Teresa Badaula i Vallespir.....	159
4.5.3. Altres.....	161
4.6. Dificultats: la invisibilitat de la dona.....	164
4.7. Altres personatges de les <i>giletas</i> .....	166
4.7.1. La dama Guilla .....	166
4.7.2 El vell Puig.....	167
5. Fonts, models i influències de les <i>giletas</i> .....	168
5.1. Poesia a Gileta en el context hispànic .....	168
5.1.1. La finalitat dels <i>tonos humanos</i> .....	172
5.1.2. La relació entre els <i>tonos humanos</i> i el <i>romancero lírico</i> .....	173
5.1.3. Els <i>tonos humanos</i> a Gileta.....	174

a. Datació dels <i>tonos humanos</i> a Gileta .....	174
b. Característiques dels <i>tonos humanos</i> .....	175
c. Tema amorós i màscara bucòlica.....	176
d. Similituds i diferències dels <i>tonos humanos</i> a Gileta amb les <i>giletas</i> de Fontanella .....	178
5.1.4. Lope de Vega i la creació d'un cançoner autobiogràfic .....	183
a. Similituds i diferències entre els <i>Romances de juventud</i> de Lope de Vega i les <i>giletas</i> de Francesc Fontanella .....	185
5.2. La filosofia amorosa de les <i>giletas</i> : una nova perspectiva.....	190
5.2.1. Conjunció entre bé, bondat i bellesa .....	192
5.2.2. Divinització de l'estimada .....	197
5.2.3. Tot amor comença per la vista.....	199
5.2.4. La llum divina .....	202
5.2.5. L'expressió màxima de la llum: l'astre rei .....	205
5.2.6. L'amada porta el dia .....	207
5.2.7. La flama pura.....	208
5.2.8. La contraposició entre el foc i el gel.....	209
5.2.9. Tres nivells d'amor .....	211
5.2.10. L'amor és mort i és vida.....	213
5.2.11. L'amant que no correspon és homicida.....	217
5.2.12. L'absència només separa els cossos .....	220
5.2.13. La immortalitat de l'amor .....	223
5.2.14. Conclusió .....	225
5.3. Sobre la reiterada classificació de les <i>giletas</i> com a poesia bucòlica .....	225
5.3.1. Què és la poesia bucòlica? .....	226
5.3.2. Característiques bucòliques en l'obra de Francesc Fontanella i específicament en les <i>giletas</i> .....	230
a. <i>Omnia vincit amor</i> .....	232
<i>El caràcter elegíac</i> .....	233
<i>La lectura al·legòrica</i> .....	236
b. Bucolisme polimòrfic.....	237
c. La importància de la música i del diàleg .....	239
d. La mitologia en la bucòlica.....	243
e. El paper de la naturalesa: del <i>locus amoenus</i> a la identificació amb el poeta .....	245
f. Antecedents: la màscara bucòlica: des de Garcilaso a Lope de Vega...	258
g. L'onomàstica bucòlica de les <i>giletas</i> .....	261
5.3.3. Les <i>giletas</i> són poesia bucòlica? .....	265
5.4. Les descripcions femenines de les <i>giletas</i> .....	269
5.4.1. La dualitat femenina en les <i>giletas</i> .....	287
Edició crítica de les <i>giletas</i> .....	291
Conclusions .....	449
Annexos .....	455
Rimari de les <i>giletas</i> en català.....	456
Edició de les imitacions de les <i>giletas</i> .....	461

Transcripció dels <i>tonos humanos</i> a Gileta.....	497
Bibliografia.....	517

## ÍNDIX DE PRIMERS VERSOS

Primer vers	núm.	p.
«Adéu, amable Gileta» .....	25	339
«Adéu, Gileta adorada».....	54	399
«Adéu, Gileta amorosa».....	64	420
«Ai, adorable Gileta».....	41	373
«Ama Gileta a Gileta».....	31	351
«A memòries de Gileta» .....	42	375
«Amor, gallarda Gileta» .....	33	355
«Belisa de les Giletas» .....	5	300
«Bella fragant primavera» .....	73	439
«Cantes i los cors encantats».....	59	409
«Cessà lo turment, Gileta» .....	51	393
«Com Gileta, ingrata, ordena» .....	76	445
«De la nevada muntanya».....	70	432
«Dolça i amada Gileta».....	61	413
«Dono, petita Gileta».....	75	444
«D'on sou, oh nova Gileta» .....	8	306
«Dos coses voleu, Gileta» .....	21	331
«Dos vegades flors i plantes».....	18	325
«En una font congelada».....	35	360
«En va, adorada Gileta».....	9	307
«Era caçador, Gileta» .....	71	434
«Fins lo que no parla parla» .....	1	292
«Fujo, gallarda Gileta» .....	30	349
«Gileta en dulces enojos» .....	77	446
«Gileta que, parda penya» .....	20	329
«Gileta sempre adorada» .....	2	293
«Gileta vol a Gileta».....	16	321
«Guardau, gallarda Gileta» .....	32	353
«Guardau la porta, Gileta» .....	26	341
«Ja paguen mos ulls, Gileta» .....	52	395
«Ja perdo, bella Gileta» .....	48	387
«Jo t'adoro, bellíssima Gileta».....	6	302
«Jo us vull bé, Gileta mia».....	37	364
«Jo vull lo que vols, Gileta».....	15	319

«Mal encoberts los incendis» .....	72	436
«Mal les brases dissimulo».....	57	405
«Molts anys alegres, Gileta» .....	24	337
«Morí ton pastor, Gileta» .....	68	428
«No la brillant estela».....	50	391
«No m'amanaces, Gileta».....	58	407
«No sé si em voleu, Gileta».....	38	367
«No us envio flors, Gileta» .....	66	424
«Partesc, oh dolça Gileta» .....	53	397
«Partiré, bella Gileta» .....	60	411
«Partiu, amable Gileta» .....	65	422
«Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà» .....	28	345
«Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà».....	29	347
«Per haver-te vist, Gileta» .....	23	335
«Podrà resistir, Gileta».....	63	418
«Pus vos enfaden, Gileta» .....	62	416
«Quan és la flama perfeta».....	34	357
«Què dónes, bella Gileta».....	69	430
«Què faràs, bella Gileta».....	13	315
«Quisiera yo retratarte».....	3	296
«Sens vostra llum, Gileta vencedora» .....	7	304
«Sento i no sento, Gileta».....	56	403
«Si jo t'adoro, Gileta, / què hi faràs i què hi faré.....	10	309
«Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga?».....	12	313
«Silenci, penes, silenci» .....	22	333
«Si mor, Gileta, quan miro» .....	67	426
«Si vol Amor que retrate».....	4	298
«Si vol Gileta que visques».....	43	377
«Si voleu, dolça Gileta».....	40	371
«Tant vos enyoro, Gileta» .....	55	401
«Tenim, amada Gileta» .....	36	362
«Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?».....	47	385
«Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet resterà?» .....	46	383
«Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit» .....	39	369
«Te vull i me vols, Gileta».....	17	323
«Ton rigor, bella Gileta».....	11	311
«Torno i no torno, Gileta».....	19	327



«Tots donam flors ben purgades».....	74	442
«Tu vols olvidar, Gileta».....	14	317
«Viuré, gallarda Gileta».....	49	389
«Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca» .....	44	379
«Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa» .....	45	381
«Vostra duresa, Gileta».....	27	344

## ÍNDIX DE TAULES I IMATGES

Imatge 1: exemple de l'estructura del format d'edició. ....	33
Imatge 2: <i>stemma</i> dels manuscrits que transcriuen <i>gilettes</i> .....	61
Imatge 3: esquema de les versions de «Quan és la flama perfeta».....	100
Imatge 4: lletres MTA entrelaçades. ....	130
Imatge 5: mapa del segle XVII elaborat per Nicolas Sanson.....	138
Imatge 6: mapa actual de la Catalunya del Nord. ....	138
Imatge 7: mapa de Santa Maria del Mar i Vilallonga de la Salanca.....	149
Imatge 8: arbre genealògic de la família Ham-Badaula. ....	155
Imatge 9: confusió entre Maria Teresa i Magdalena Ham.....	157
Taula 1: comparació de l'ordenació de les <i>gilettes</i> .....	77
Taula 2: comparació entre les rúbriques de Ga i MA. ....	102
Taula 3: comparació de l'ordenació entre Bernad (1899) i L4.....	110
Taula 4: anagrama que revela el nom de Maria Teresa Ham. ....	129
Taula 5: llista dels poemes a Maria Teresa Ham.....	143
Taula 6: comparació entre les descripcions femenines. ....	274

## TAULA DE SIGLES I ABREVIATURES

A	Ms. A-67, Casa de l'Ardiaca-Arxiu Municipal d'Història de Barcelona
ADPO	Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals, Perpinyà
<i>Aut.</i>	Diccionario de autoridades, Real Academia Española
B4	Ms. 80, Biblioteca de Catalunya
B5	Ms. 172, Biblioteca de Catalunya
B7	Ms. 1183, Biblioteca de Catalunya
BC	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
BNE	Biblioteca Nacional, Madrid
C	Ms. 7393, Museu de l'Arxiu Municipal de Calella
cf.	conferiu amb, confronteu amb, compareu amb
DCVB	Diccionari català-valencià-balear
DIEC	Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans
DRAE	Diccionari de la Real Academia Española
f.	foli / folis
Ga	Grau & Rubió & Ors (1840)
HSA	Hispanic Society of America
I2	Ms. 83493, Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona
L4	Ms. 3-I-10, Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona
MA	Ms. 3899, Biblioteca Nacional de Madrid
ms.	manuscrit / manuscrits
R	Ms. 68, Biblioteca Lambert Mata de Ripoll
s.v.	<i>sub voce</i> (en la veu, en l'article)
p.	pàgina / pàgines
p. e.	per exemple
v.	vers / versos
veg.	vegeu
V2	Ms. 261, Arxiu del Museu Episcopal de Vic



## PUBLICACIONS DERIVADES DE LA TESI

Pep Valsalobre, Marc Sogues, Albert Rossich, Eulàlia Miralles, Marta Castaño, Anna Garcia Busquets, Verònica Zaragoza i Narcís Figueras (ed.), Fontanella, Francesc, *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona. Edició digital: <<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>>.

Marta Castaño, «“Ninguna fou tan amada”: la poesia amorosa de Francesc Fontanella a Gileta», dins *Actes del XVII Col·loqui de l'AILLC (València, 7-10 de juliol del 2015)*, [en premsa].

Marta Castaño, «“I així, vivint en ta idea”: la poesia a Gileta de Francesc Fontanella a la llum del neoplatonisme», *Catalan Review*, [en premsa].

Marta Castaño, «Les *giletas* de Francesc Fontanella com a model d'una literatura catalana culta», *Scripta*, [en premsa].

Marta Castaño, «La poesia a Gileta», dins Verònica Zaragoza i Pep Valsalobre (ed.), *Redescobrir Fontanella. Poesia lírica i transmissió*, Barcelona / Girona: IEC / ILCC, 2018, [en premsa].

## PARTICIPACIÓ A CONGRESSOS I PONÈNCIES

«Algunes notes sobre models hispànics en la poesia fontanellana», ponència presentada al Workshop *Fontanella polièdric* a València (6 de juliol de 2016).

«“Ninguna fou tan amada”: la poesia amorosa de Francesc Fontanella a Gileta», comunicació presentada al *XVII Col·loqui de l'AILLC* a València (7-10 de juliol del 2015).

«“Dolça un temps i sempre amada”: un cançoner amorós de Francesc Fontanella», comunicació presentada a les *II Jornades Predoctorals en Humanitats* a la Universitat de Girona (1-2 de juny del 2016).

«De l'origen central a l'afirmació perifèrica. Estratègies de consolidació d'una literatura barroca culta», amb Pep Valsalobre, comunicació presentada al *XXV Col·loqui Germanocatalà* a Bamberg (21-24 de setembre del 2016).

«I així vivint en ta idea»: la poesia a Gileta de Francesc Fontanella a la llum del neoplatonisme», comunicació presentada a *LXII Anglo-Catalan Annual Conference* a Leeds (11-13 de novembre del 2016).

«Problemàtica de l'edició crítica de la poesia barroca: Fontanella i les poesies a Gileta», ponència presentada al Seminari de recerca de l'Institut de Llengua i Literatura Catalanes a la Universitat de Girona (16 de desembre de 2016).

«Les variants d'autor en el procés d'edició: el cas de les *giletas* de Francesc Fontanella», ponència presentada al Workshop Internacional *Un poeta restaurato, un trovatore barocco: Francesc Fontanella e la trasmissione della sua lirica / Un poeta restaurat, un trobador barroc: Francesc Fontanella i la transmissió de la seva lírica* a Roma (9-10 de febrer del 2017).

## RESUM DE LA TESI

**Resum:** Francesc Fontanella va escriure setanta-set composicions amoroses dedicades a Gileta, criptònim de Maria Teresa Ham, que s'han transmès generalment com un conjunt unitari sota el nom de *giletas*. Conformen un dels blocs de l'obra de l'escriptor que més s'ha difós en la tradició manuscrita, i fins i tot en tres dels manuscrits unitaris importants disposen d'una portada pròpia.

La investigació té tres parts principals: primerament, l'edició crítica dels poemes; en segon lloc, l'estudi, que inclou la recepció dels textos (imitacions incloses), les fonts, models i influències literàries i l'anàlisi del significat dels versos; i finalment, la difusió de la recerca.

L'objectiu principal de la tesi és l'estudi de les *giletas* per tal de reivindicar el lloc preponderant que els correspon dins de la literatura catalana moderna.

**Resumen:** Francesc Fontanella escribió setenta y siete composiciones amorosas dedicadas a Gileta, pseudónimo de Maria Teresa Ham, que se han transmitido generalmente como un conjunto unitario con el título *giletas*. Comforman uno de los bloques de la obra del escritor que más se ha difundido en la tradición manuscrita, e incluso en tres de los manuscritos unitarios más importantes disponen de una portada propia.

La investigación tiene tres partes principales: primeramente, la edición crítica de los poemas; en segundo lugar, el estudio, que incluye la recepción de los textos (imitaciones incluidas), las fuentes, modelos e influencias literarias y el análisis del significado de los versos; y finalmente, la difusión de la investigación.

El objetivo fundamental de la tesis es el estudio de las *giletas* para reivindicar el lugar preponderante que les corresponde dentro de la literatura catalana de la edad moderna.

**Abstract:** Francesc Fontanella wrote seventy-seven love poems dedicated to Gileta, the pseudonym used for Maria Teresa Ham, and these are generally grouped together under the title *giletas*. They make up the part of the writer's work that has had the widest reach in the manuscript tradition, and three of these important manuscripts even have their own cover.

The research has three principal parts: firstly, the critical edition of the poems; in second place, the study, including the receipt (even the imitations), the literary sources, models and influences and the analysis of the meaning of the verses; and finally, the dissemination of the research.

The fundamental aim of the thesis is to study the *giletas* in order to reclaim their prevailing place within the Catalan Modern literature.

# PRÒLEG





## PRESENTACIÓ A LES *GILETES*

Les *gilettes* són un conjunt poètic format per 77 poemes que va escriure Francesc Fontanella sota el pseudònim de Gilet i que estan destinats a Gileta, de qui prové el nom del conjunt. Aquests poemes s'han transmès generalment com un bloc unitari perquè s'estructura com un cançoner amorós que es pot llegir separat de la resta d'obra fontanellana i que ressegueix les vicissituds de la relació entre Gilet i Gileta, criptònim de Maria Teresa Ham (cognom d'una de les famílies més importants del Rosselló), segons el manuscrit R.<sup>1</sup>

En ple segle XVIII les *gilettes* conformen un dels blocs de l'obra de l'escriptor que més es va difondre en la tradició manuscrita, i fins i tot en alguns dels manuscrits unitaris importants consten d'una portada pròpia. És un dels conjunts poètics que compta amb més a testimonis, aproximadament uns sis manuscrits per a cada poema, tot i que en alguns casos el nombre s'incrementa, i en algunes ocasions fins i tot trobem dues versions d'un poema en el mateix manuscrit.

De fet, les *gilettes* de Fontanella no només tenen una transmissió insòlita per la literatura culta, sinó que també van constituir un model a imitar, van crear una tradició pròpia amb unes característiques particulars en el territori català. Avui en dia s'han conservat imitacions de les *gilettes* d'almenys quatre autors anònims en diferents manuscrits.<sup>2</sup> La majoria de les imitacions segueixen la línia de l'original (la vinculació amb l'obra fontanellana és innegable o bé perquè així ho especifiquen o bé perquè apareixen copiades al costat de l'obra fontanellana): són de temàtica amorosa, presenten una màscara bucòlica i mantenen el nom de Gileta per a la dama (si bé canvia el de l'enamorat), a més de mostrar la mateixa varietat mètrico-estròfica; d'una banda, les *gilettes* estan formades per sonets, lires i dècimes, bé que predominen els romanços de poca extensió; i de l'altra, les imitacions són generalment romanços i algun sonet.

La generosa transmissió de les *gilettes* no es va cenyir exclusivament a la tradició manuscrita, sinó que les dues primeres antologies impreses amb textos fontanellans del segle XIX també van escollir majoritàriament aquestes poesies. Ens referim a l'antologia dels poemes de Vicent Garcia del 1840 (que inclou vuit poemes de Fontanella) i l'antologia de Francesc Fontanella publicada per Bernat i Duran al 1899.

---

<sup>1</sup> Veg. la taula de sigles i abreviatures a l'inici de la tesi.

<sup>2</sup> Veg. 3.4.

## JUSTIFICACIÓ DEL TEMA ESCOLLIT

La tesi té els seus orígens en el Treball de Final del Màster d'Iniciació a la Recerca en Humanitats de la Universitat de Girona: «Francesc Fontanella i la melangia amorosa: edició crítica dels poemes d'absència dedicats a Gileta» i en la vinculació amb el projecte del Ministeri, dirigit per Pep Valsalobre, «Obra Poética de Francesc Fontanella (1622-1683/1685): Edición Crítica», núm. FFI2012-37140/FILO que inclou l'edició crítica de tota la poesia fontanellana.

Arran del projecte d'edició de tota la poesia fontanellana, se'm va oferir la possibilitat de fer una tesi doctoral sobre les *giletas* que n'incloués l'edició crítica. Hi havia encara altres sectors poètics pendents d'adjudicació, però aquest em va atraure especialment perquè era un bloc que pràcticament no havia estat estudiat de forma detinguda i que, a més a més, estava condicionat per una sèrie de prejudicis molt marcats quant a la seva qualitat literària. Per aquest motiu, em va semblar que era una tria coherent, ja que encara hi havia moltes qüestions per resoldre relacionades amb les poesies a Gileta.

En termes generals, el propòsit principal del projecte, i en conseqüència del rerefons de la tesi, és donar a conèixer la figura de Francesc Fontanella, un dels autors més interessants del barroc català. Fontanella destaca per ser un autor culte, ambiciós i molt versàtil: va conrear diferents gèneres literaris (teatre, poesia i prosa) en temàtiques molt variades (política, elegia, amorosa, mitològica, religiosa, entre altres) i en diferents llengües (català, llatí, castellà, francès).

Paral·lelament, amb la recuperació de la figura literària fontanellana es pretén reivindicar una època de la cultura catalana que havia estat depreciada sota l'etiqueta de decadència. Si ens fixem en les tradicions veïnes i europees, mai s'empren qualificatius negatius per distingir un període històric, sinó que s'utilitzen els corrents cultural i estètics que el van impregnar com a definició del segle. Així coneixem el segle XVI com a renaixement, el XVII com a barroc i el XVIII com a il·lustració; però, en cap cas, podem ajuntar tres-cents anys d'història sota la llosa de 'decadència'.

Mentre arreu es vivia el Renaixement, el Barroc, el Neoclassicisme, el primer Romanticisme, els nostres avantpassats travessaven una tenebrosa "Decadència". D'un temps ençà, la Universitat ha optat per mirar de substituir aquest terme, tan negatiu, per no dir de mal gust, per conceptes més precisos; però el seu ús ja ha deixat unes seqüeles que costarà d'obviar (Izquierdo 1996: 277)

En aquest sentit, són especialment importants les aportacions d'Albert Rossich que s'ha ocupat en diversos estudis de qüestionar la utilització d'aquesta etiqueta tan pejorativa:

el terme decadència, com a definatori d'una etapa literària o cultural, és adequat? I aquí sí que la resposta pot ser rotunda: decididament no, radicalment no. Independentment de si va existir o no una decadència, de la legitimitat de prioritzar uns dèficits històrics o uns retrocessos sobre el que podem esperar que hagués estat la cultura catalana després de l'edat mitjana –i evidentment tenim dret de mantenir les expectatives que vulguem sobre el que ha de passar, sempre que això no enterboleixi l'anàlisi del que efectivament va passar–; independentment de tot això, doncs, no hi ha dubte que el concepte de decadència és tendencios, confusionari i esterilitzador. El terme “Decadència” és tendencios: condiona i distorsiona la realitat, perquè indueix a analitzar-la en funció d'aquest nom. Les obres, les actituds, valen en la mesura que reaccionen contra la decadència o en la mesura que la confirmen. (Rossich 1997: 131)

Encara hi ha molta feina a fer<sup>3</sup> des del camp de la filologia per poder canviar la perspectiva basada en prejudicis que va implantar la Renaixença sobre els segles moderns: l'excessiu castellanisme, la suposada degradació de la llengua, el fet que alguns escriptors catalans escriguessin en castellà... Tots aquests factors no són característics intrínsecament dels segles XVI-XVIII: són arguments que es podrien aplicar igualment a l'actualitat.

També cal remarcar que, tot i que s'ha repetit que es produeix un buit entre l'edat mitjana i la renaixença, no hi ha cap interrupció de la producció literària catalana, sinó no s'hauria mantingut fins al dia d'avui, i un dels primers passos per demostrar aquest fet pot ser el redescobriment d'alguna de les figures cabdals (com Francesc Fontanella mateix) i, sobretot, el fet de posar-les a l'abast de qualsevol lector.

---

<sup>3</sup> «En l'actualitat, el terme «Decadència» està desacreditat i això està bé, perquè responia a un prejudici que distorsionava l'anàlisi de les obres de l'època; però el malentès no està resolt del tot, perquè en l'imaginari català encara hi ha un període que, pel que fa a la qualitat literària, sembla estar sota sospita i s'analitza amb uns ulls diferents de tots els altres» (Rossich 2016: 13/613).

# ESTUDI PRELIMINAR



## INTRODUCCIÓ

### 1. Objectius i metodologia

El primer pas per poder treballar damunt de qualsevol escrit literari és la fixació d'un text fiable. Les *gilettes*, juntament amb tota la poesia de Fontanella, ja havien estat editades per Miró (1995), però es tractava d'una edició no crítica, sense notes i que no té en compte tots els testimonis que coneixem avui en dia. Per tant, era necessari una nova edició crítica i completa.

la voluntariosa i benemèrita edició de la poesia fontanellana a càrrec de Miró conté un seguit de limitacions no gens menyspreables i avui en dia inassumibles. Per començar, i malgrat l'afirmació explícita en aquest sentit dels volums del 1995, no és una edició crítica. No pot ser-ho de cap manera des del moment que, conscientment, edita lliçons errònies i relega les correctes a l'aparat crític. (Valsalobre 2015a: 86)

Un cop establert el text, el següent pas és comprendre'l per poder-lo analitzar i anotar i així fer-lo accessible no només materialment, sinó també en quant al sentit per a tothom. Les *gilettes*, com la resta de la poesia fontanellana, requereixen un esforç de lectura no només per la llengua del segle XVII, sinó també per l'acumulació de figures retòriques i per l'elevat conceptualisme d'alguna de les composicions. Per a una correcta lectura de qualsevol obra no escrita a l'època contemporània primerament cal conèixer el rerefons històric i cultural en què va ser escrita. Així doncs, el mètode a seguir per comprendre els textos fontanellans va ser: d'una banda, conèixer a fons les obres dels autors més destacats contemporanis i anteriors a Fontanella que poguessin mostrar estructures i creacions literàries similars i, de l'altra, accedir a la bibliografia fonamental sobre els corrents estètics, filosòfics i culturals imperants al segle XVII.

A continuació, un cop enllestida l'edició crítica, a través de l'anàlisi, em proposo donar als poemes la importància que els correspongui en la tradició pròpia, així com disposar-los també en paral·lel a la cultura hispànica i l'europea del moment. Per exemple, de cara a la importància de les *gilettes* en el territori català són especialment interessants les imitacions específicament d'aquest conjunt poètic que sorgeixen al llarg del segle XVIII ja que il·lustren el ressò que van tenir en l'època.<sup>4</sup> A banda d'això, al llarg de l'estudi dels textos es va fer evident com Fontanella coneix i utilitza diverses fonts literàries hispàniques, com ara Lope de Vega, entre d'altres. Així mateix, paral·lelament al present estudi, altres investigadors estan analitzant les possibles connexions de l'obra fontanellana amb fonts franceses, italianes i llatines.

---

<sup>4</sup> Veg. 3.4.

Finalment, cal tenir present que la recerca perd la raó d'ésser si no es dona a conèixer. Per tant, un objectiu inexcusable i paral·lel a la conformació d'aquesta tesi ha de ser la difusió de tot l'estudi a través de congressos, publicacions d'articles i la plataforma digital de Nise<sup>5</sup> (on es pot consultar de forma oberta i gratuïta l'edició digital de la poesia de Francesc Fontanella).

### 1.1. Metodologia de l'edició crítica<sup>6</sup>

El sentit d'aquesta nova edició respecte de la Miró de 1995, que en la pràctica només transcrivía el manuscrit V2, és que es basa en la col·lació de tots els testimonis que hem conservat i que coneixem, tant manuscrits com impresos, amb interès ecdòtic. En totes les ocasions la tria de variants ha estat justificada objectivament i en l'aparat crític del poema sempre es poden recuperar els diferents testimonis dels textos.

En primer lloc, calia recopilar tots els testimonis que copiessin alguna *gileta*. Aquest procés es coneix com *collatio codicum*. En aquest punt els manuscrits van ser digitalitzats, de manera que es podia retornar al text sempre que fos necessari de forma pràcticament immediata. Recollits tots els documents, calia determinar quins tenien valor ecdòtic per a l'edició. Com que en moltes ocasions això no es pot determinar fins que no es té el global de textos col·lacionats, en un primer moment, vaig prendre nota de les variants de cadascun dels possibles testimonis. Només vaig descartar les edicions modernes fetes amb posterioritat dels impresos de Ga (1840) i Bernad (1899) perquè es basen en testimonis ja documentats. Posteriorment, les variants de Be van ser excloses de l'edició per tractar-se d'un *codex descriptus (eliminatio codicum descriptorum)*.

Cada poema tenia normalment set testimonis (Bernad: 1899, C, I2, L4, MA, R i V2) que es podien incrementar cap al voltant de deu (A, B4, B5, Ga). En algun cas, fins i tot es repetia un poema en un mateix manuscrit però amb variants diferents.<sup>7</sup> Per tant, malgrat que es tractava de poemes relativament breus, la comparació crítica de les diverses *fontes criticae* va ser complexa, i més si tenim en compte que es tracta d'un conjunt de 77 poemes.

Per a l'edició, segueixo el mètode de Lachmann. Segons Lachmann queden descartats els mètodes tradicionals basats en el *textus receptus*, el *codex vetustissimus*, el *codex antiquior*, el *codex optimus* i el dels *codices plurimi*. (Blecua 1988: 32-33). No s'intenta arreglar (*emendatio*)<sup>8</sup> un testimoni concret, sinó reconstruir un arquetip ideal perdut a partir de tots els testimonis. D'aquesta manera la *recensio* esdevé més objectiva i científica, perquè es tenen en compte totes les variants.

<sup>5</sup> <http://www.nise.cat/>.

<sup>6</sup> Per a aquest apartat em baso en Blecua 1988.

<sup>7</sup> Veg. 3.1.

<sup>8</sup> «El término emendatio propiamente sólo podría utilizars en aquellos casos en que se subsanan los errores de un texto sin ayuda de testimonios» (Blecua 1988: 123).

De cara al següent pas (la *constitutio textus*), primer havíem d'estructurar un *stemma* (*constitutio stemmatis codicum*) a partir de la *examinatio* de les variants. En aquest procés el ms. R es va establir com a base per l'edició del text a partir de diferents criteris. Alguns dels quals són: que és el testimoni més complet (algunes de les *giletas* només les copia R), està escrit amb una lletra assequible i també és dels manuscrits que conté menys omissions. Si bé l'elecció d'un manuscrit base s'acostaria al mètode del *codex optimus*, no podem oblidar que no em limito a editar R, sinó que sempre tinc en compte la resta de variants, així com la seva situació en l'*stemma*.

Va resultar clau el moment de la publicació de l'article de Rossich & Miralles (2014), perquè a partir d'aquell es va confirmar que R era l'elecció òptima com a manuscrit base. Així doncs, les lliçons provinents del manuscrit de Ripoll tenien prioritat respecte de la resta de testimonis, això sí, sense donar-les per bones només per pertànyer a aquest manuscrit i sense un judici quant al sentit, mètrica... Precisament, en aquest sentit també cal advertir que, tot i que R és un manuscrit que sembla provenir d'un arquetip preparat per l'autor mateix, conté diversos errors de còpia, fruit d'un copista distret o poc curós, que a vegades es poden resoldre gràcies als altres manuscrits (*selectio*) o a través de la mètrica, de la rima... (*emendatio*).

La manifestació de la rellevància del manuscrit R també va comportar un altre canvi en l'edició crítica, ja que les *giletas*, si bé solen copiar-se en bloc, no sempre mantenen el mateix ordre. En el ms. R l'ordenació dels poemes és especialment interessant, perquè es pot llegir com un cançoner amorós que explica la història dels dos enamorats.<sup>9</sup> Conseqüentment, aquesta ordenació va ser preservada en l'edició actual.

Ja dins de constitució del text pròpiament dit (*constitutio textus*), primerament, transcriví el text seguint el manuscrit R, tot esmenant-lo quan fos necessari (ja fos per mantenir el còmput mètric, per la rima o pel sentit) a partir de les variants dels altres manuscrits (*examinatio* i *selectio*), i després en regularitzava les grafies i l'accentuació (*dispositio textus*) a partir dels criteris que explicaré en el següent punt. Només quan el text estava complet procedia a puntuar-lo, ja que és necessari poder-lo comprendre de forma global per dur a terme satisfactòriament aquesta tasca.

I finalment, en l'elaboració de l'aparat crític (*apparatus criticus*) que acompanya cadascun dels poemes queden anotades totes les variants del text editat, perquè així en qualsevol moment es puguin revisar les lliçons (correcció de proves).<sup>10</sup>

### 1.1.2. Selecció del manuscrit base

Com ja he mencionat, arran de l'article de Rossich & Miralles (2014), R es va consolidar com el manuscrit base de l'edició crítica en procés i va cobrar una gran importància en la investigació. Explico amb detall el motiu i els detalls d'aquesta elecció a l'apartat 3.1.c.

---

<sup>9</sup> Veg. 3.1.d.

<sup>10</sup> Quant a l'estructura escollida per a l'edició crítica, en parlaré amb detall en l'apartat 1.1.4.

### 1.1.3. Criteris d'edició

Recordo que la present tesi s'emmarca en un projecte d'edició del total de la poesia fontanellana dirigit per Pep Valsalobre i finançat pel Ministeri que ha de compartir uns mateixos criteris d'edició i d'estructura per dotar d'unitat al conjunt. Les directrius que hem utilitzat estan detallades a Rossich & Valsalobre (2006: 25-36). Pel què fa a l'ortografia hem decidit regularitzar el text segons la normativa actual, sempre que no afectés la fonètica.

Tradicionalment, en la literatura catalana medieval i moderna s'havia optat per edicions que respectessin escrupolosament les solucions gràfiques dels testimonis. Això és completament lògic en cas de treballar amb un autògraf o amb còpies directes de l'original (per preservar els *usus scribendi*) i també és justificable en cas de treballar amb un únic testimoni del text. Ara bé: quan una edició és una reconstrucció del text a partir de lliçons de testimonis diferents, com és el cas de la present edició, sorgeix un problema. D'una banda, els manuscrits presenten grafies diferents, i de l'altra, també hem de tenir en compte que, davant la manca de normativa, fins i tot un mateix copista opta per diferents solucions gràfiques en un mateix text (Valsalobre 2002: 182-183).

En el cas de Francesc Fontanella, no n'hem conservat cap manuscrit autògraf. El manuscrit R, utilitzat com a base, sí que es relaciona amb un autògraf perdut, però la intervenció dels copistes dona lloc a un text amb errors que a vegades es poden reconstruir a partir dels altres testimonis. En tot cas, transcriure meticulosament les grafies de R no és una bona opció en una edició que es basa en més d'un testimoni, perquè no reflecteix la varietat de solucions gràfiques dels diversos manuscrits que s'han tingut en compte.

En ocasions s'ha acusat aquest tipus d'edicions crítiques de ser menys acurades, però regularitzar l'ortografia d'un text no implica una menor rigorositat. Em remeto a les paraules de Rossich & Valsalobre (2006: 26):

Sense una bona edició d'un text, no solament la lectura d'un lector interessat sinó qualsevol treball de crítica literària queda invalidat. Això no implica que s'hagi de reproduir el text amb totes les peculiaritats gràfiques i ortogràfiques del model. La regularització ortogràfica d'un text que proposem implica transcriure'l aplicant-hi les normes ortogràfiques actuals. Teòricament, l'ortografia no forma part pròpiament del text: és el *vestit* del text. Els gramàtics ens diuen que l'ortografia no és sinó la representació convencional d'un text, i que, tot i la modernització ortogràfica, la llengua queda inalterada.

El problema més significatiu és la puntuació, ja que tots els testimonis n'usen una de diferent i normalment amb uns criteris que no es corresponen amb els usos actuals. Per tant, he procedit a regularitzar-la, segons la interpretació del text seguint els usos actuals.



En conclusió, tot i que els criteris establerts a Rossich & Valsalobre (2006: 25-36) m'han servit per a establir un procediment general sobre com editar els textos de l'edat moderna, sovint ens trobem amb casos complicats, en els quals, per exemple, és difícil discernir entre fonètica i ortografia.<sup>11</sup> Arribats a aquest punt, he estudiat cas per cas i m'he decidit per la que m'ha semblat l'opció més coherent conforme els criteris ja esmentats.

Finalment, en les *giletas* s'inclouen dos poemes en castellà. He regularitzat ortogràficament ambdós textos aplicant els criteris d'edició de les obres de Lope de Vega (PROLOPE: 1995).

#### 1.1.4. Estructura del format d'edició

En primer lloc, vull remarcar que, com que aquesta tesi doctoral s'insereix en el projecte del ministeri «Obra Poética de Francesc Fontanella (1622-1683/1685): Edición Crítica», núm. FFI2012-37140/FILO, dirigit per Pep Valsalobre (que es proposa l'edició crítica de tota la poesia fontanellana), l'edició dels textos del meu treball segueix una estructura formal molt completa pactada pel conjunt de col·laboradors del projecte per tal de conformar una edició unitària de l'obra poètica fontanellana.

A continuació, exposaré les diferents parts de què consta l'edició crítica per l'ordre en què apareixen:

- El número d'ordenació del poema seguint la disposició del manuscrit de Ripoll, que és l'únic que permet llegir el conjunt poètic com un cançoner amorós.
- Primer vers del poema entre cometes i centrat a mode de títol de la composició. En cas dels poemes que comparteixen el mateix primer vers també hi consta el segon per tal de distingir-los.
- Rúbrica regularitzada i en cursiva del manuscrit R, que sol oferir un breu resum del text per contextualitzar la història amorosa.
- El text editat, regularitzat i puntuat segons les normes especificades<sup>12</sup> amb la numeració dels versos corresponents a l'esquerra del text.
- La mètrica del poema (romanç, sonet, lira, quartetes o dècima en el cas de les *giletas*), especificant les variacions que hi pugui haver al llarg del text (com les estrofes anisosil·làbiques) i la rima, en cas que no es tracti d'un romanç.
- Llista de tots els testimonis en ordre alfabètic que reporten el text amb el número de pàgina o de foli on es copia.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Per exemple, en el vers 19 del poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»), R L4 i C copien *obeix*, L4' MA i V2 escriuen *obe(b)eix* i I2 és l'únic que transcriu *obeix*. Com que en l'època es pronunciava amb dues *e*, com reflecteixen els manuscrits L4', MA i V2, (tot i que, com succeeix actualment, també s'utilitzava la variant *obeix* a causa de la tendència antihiàtica del català que només copia I2), he regularitzat la lliçó com *obeix*.

<sup>12</sup> Veg. 1.1.3.

<sup>13</sup> En cas que en un mateix testimoni trobem diverses variants del mateix poema, s'anomenen segons l'ordre d'aparició. Per exemple: L4, la primera versió; L4', la segona; i fins a L4'', l'última.

## «Dono, petita Gileta»

*Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab perles*

4	Dono, petita Gileta, ab finesa no petita un ramet que vos imita pus sou tota una perleta. Però com sou tan perfeta,
8	resta la còpia menor i així vos dona l'amor perles i flors venturoses, perquè sou perla entre roses i entre les perles la flor.

Décima heptasil·làbica: 7a 7b 7b 7a 7a 7c 7c 7d 7d 7c.

B4 f. 149v; C p. 201; Ga p. 38; I2 f. 188; L4 p. 280-281; MA f. 101; R p. 479; V2 f. 219v-220.

B4: Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab perles. Décima  
C [sense rúbrica]  
Ga: Estant de purga Gileta, li remeté Gilet un ram de flors ab algunas perlas y ab ell esta Décima  
I2 [sense rúbrica]  
L4: Décima  
MA: Estant de Purga Gileta, li remeté Gilet un ram de flors, ab algunas Perlas y ab ell esta Décima  
R: Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab Perles  
V2: 52

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 314); Miró (1998: 71).

4 pus I2 V2 R] puix C B4 L4, pues Ga MA || 8 venturoses B4 R] oloroses C Ga I2  
L4 MA V2 || 10 la B4 C L4 R] om. I2 V2, sou Ga MA

Basem l'edició en el ms. R.

Gilet dona un ram de flors a Gileta mentre la compara amb una flor i amb una perla.

<sup>6</sup> La còpia: el ramet.

<sup>8</sup> perlar: de litovani, medicina usada en les pusgues.

Imatge 1: exemple de l'estructura del format d'edició.

- Les rúbriques sense regularitzar de cadascun dels testimonis seguint l'ordre alfabètic de la llista anterior i agrupant les que siguin iguals per evitar confusions.
- L'enumeració de les edicions anteriors que han editat el poema completament o parcialment. Evidentment, en aquest apartat hi és sempre present l'edició de Miró (1995), però també qualsevol obra posterior a l'antologia de 1840.
- El conjunt d'obres que han mencionat aquell poema en concret, si bé no l'han editat (si l'editessin, anirien a l'apartat anterior), o bé l'han editat, però també l'han comentat (en aquest cas, es repetiria en ambdós apartats).
- L'aparat crític amb totes les variants dels testimonis perquè qualsevol lector pugui recuperar el text exacte de cadascuna de les fonts. S'hi exclouen les variants estrictament gràfiques.
- L'especificació del manuscrit utilitzat com a base per a cadascun dels poemes. Evidentment, la gran majoria tindran R com a manuscrit base, excepte casos puntuals que es poden justificar de manera objectiva.
- Les notes a l'aparat crític, en les quals s'especifica qualsevol problemàtica dels testimonis que no es pugui veure reflectida en l'aparat mateix.

- El resum del contingut del poema en poques línies per tal de situar el lector respecte de la història sentimental de Gilet i Gileta.
- Al peu figuren les notes al text que especifiquen: aclariments lingüístics, el significat d'alguns dels versos o d'algunes de les expressions antigues, assenyalen l'ús d'alguna figura retòrica concreta, algun problema de cara a l'edició d'un determinat vers, entre d'altres.

Cadascun d'aquests apartats està constituït amb l'objectiu de crear una edició el més completa possible tant per a un públic especialitzat (que és en principi el que accedirà a la tesi) com també per a un públic general (que podria ser el que accedirà a l'edició digital de Nise). Per això hi ha apartats més tècnics (com podrien ser les rúbriques; l'aparat crític, a partir del qual es poden reconstruir les lliçons contingudes en cadascun, dels manuscrits i les notes a l'aparat) i d'altres més divulgatius (com ara el resum del contingut de cada poema i les notes esclarint el significat dels versos).

## 2. Estructura de la recerca

Amb els objectius en ment, l'estructura de la recerca estava definida des de l'inici. No obstant això, com que la investigació no es pot preveure de forma exacta, sempre hi ha imprevistos i modificacions respecte de la ruta establerta. Per exemple, en un principi la tesi havia d'incloure el total de la poesia bucòlica (com ara les èglogues), però era un conjunt de textos molt extens i difícil de delimitar.

El primer que vaig fer va ser documentar-me per tal d'establir un estat de la qüestió respecte de la figura de Francesc Fontanella, però també del barroc i el segle XVII català i hispànic, així com de les tradicions més pròximes. Aquesta fase inclou la recerca bibliogràfica, així com la lectura de diferents textos literaris més o menys propers a Fontanella.

A continuació, abans d'iniciar l'edició de les *giletas*, era necessari un pas previ: la recopilació i digitalització de tots els manuscrits coneguts que transcriuen alguna *gileta*. Per tal de fer una edició completa havia de tenir en compte tots els testimonis al meu abast. La digitalització va ser un gran encert, perquè no havia de consultar els documents *in situ* i hi podia retornar cada vegada que tingués un dubte de lectura en qüestió de minuts. No obstant això, vaig haver de consultar físicament algun dels manuscrits per aclarir la lectura d'algun fragment que no es veia nítid en la fotografia, així com també per tal de descriure'ls materialment.

El pas següent va ser un dels més complexos en l'elaboració de la tesi: l'edició dels textos. Cada nou avenç en la recerca podia significar un replantejament dels textos, com efectivament va succeir quan Rossich & Miralles van explicar la importància ecdòtica del manuscrit de Ripoll conservat a la Biblioteca Lambert Mata. El testimoni de R es va convertir en la base de l'edició crítica per a tota l'obra poètica fontanellana i també em va permetre discernir dues coses: d'una banda, que seguint l'ordre d'aquest testimoni era possible la lectura de les *giletas* com un cançoner amorós que conté les vicissituds de la relació entre Gilet i Gileta i, de l'altra, juntament amb l'article de Valsalobre (2015), que alguns dels poemes que s'havien considerat *giletas*, no eren escrits per Fontanella ni formaven part del conjunt, sinó que s'haurien de considerar pròpiament imitacions. En conseqüència, a partir d'aquests dos descobriments, la recerca va millorar substancialment: primerament vaig mantenir l'ordenació de les composicions del manuscrit R que, a més a més, es va convertir en la base de l'edició, i en segon lloc, vaig incorporar un apartat dedicat a l'estudi i edició de les imitacions que mostren la rellevància d'un conjunt poètic que, tot i ser menyspreat per certa crítica del segle XX, va ser un dels més transmesos i copiats a la Catalunya dels segles XVII-XIX.

No podem elaborar una edició correcta sense comprendre i analitzar el text, sobretot si som conseqüents amb l'objectiu proposat de convertir les *giletas* en un material de lectura disponible per a tothom. En aquest context, l'anotació esdevé

una part indispensable en el treball de qualsevol filòleg, perquè és el que fa accessible els textos a qualsevol lector.

La lectura dels poemes, però, deixava algunes llacunes que no podia resoldre correctament a partir de la informació de què disposava. Per aquest motiu, vaig decidir obrir una nova via d'investigació que lligava els poemes al context històric en què van ser redactats: la recerca d'arxiu. L'elaboració de les *giletas* està basada en la relació amorosa entre Francesc Fontanella i Maria Teresa Ham (nom que es pot recuperar únicament en el manuscrit de Ripoll i que remet a una de les famílies més importants del Rosselló). Així doncs, com que els poemes estan tan estretament relacionats amb ambdós personatges era possible que el coneixement de la biografia de la dama,<sup>14</sup> que era desconeguda fins al moment, pogués esclarir algun dels dubtes dels poemes i enriquir-ne la lectura, sense oblidar, evidentment, que es tracta d'una reconstrucció literària dels fets i que no ha de concordar amb la realitat històrica, si bé s'hi pot acostar.

Paral·lelament, vaig documentar-me sobre alguna de les tradicions literàries i filosòfiques que es van marcar la composició de les *giletas*. I analitzant-les des d'aquests nous paràmetres, les *giletas* van esdevenir uns textos molt més complexos i més en connexió amb la tradició literària espanyola i europea del moment. Algunes dels àmbits més destacats que he relacionat amb el conjunt poètic a Gileta serien el neoplatonisme, el bucolisme o els *tonos humanos*.

Així mateix, durant la investigació es va fer evident que les *giletas* al seu torn havien creat una tradició literària pròpia en llengua catalana al llarg del segle XVIII de la qual han romàs algunes imitacions que també he editat i descrit en la present tesi.

Finalment, a mesura que la tesi anava agafant forma em vaig proposar complir l'objectiu de difondre la recerca. Per això, vaig participar a diferents congressos internacionals de catalanística (AILCC, AngloCatalan Society, Associació Germanocatalana) amb l'objectiu de donar a conèixer aquest conjunt poètic i exposar-ne la complexitat que li havia negat la crítica del segle XX.

---

<sup>14</sup> Veg. 4.

## VIDA I OBRA DE FRANCESC FONTANELLA

Francesc Fontanella és un escriptor que, com ja havia fet també Lope de Vega, literaturitza les seves experiències vitals. Per aquest motiu, conèixer la seva biografia és útil per acabar de comprendre'n l'obra literària; no pas per tafaneria, sinó perquè no es pot deslligar del seu esdevenir com autor.

Malgrat que sovint en el territori dels estudis literaris hi ha una certa tendència a afirmar que la biografia d'un escriptor antic, en aquest cas barroc, no aporta gaire res de substancial a la interpretació de la seva obra literària, en aquest pòrtic considerem que el cas de Francesc Fontanella és prou insòlit per deixar en suspens aquesta premissa. No solament perquè és una biografia digna d'un guió cinematogràfic trepidant sinó perquè està íntimament lligada a la seva expressió poètica. (Valsalobre 2015c: 9).

Per tant, considero necessari fer un breu repàs a les peripècies vitals de Francesc Fontanella.<sup>15</sup> Fill de Joan Pere Fontanella i Margarida Garraver, l'escriptor barceloní va ser batejat el 24 de desembre de 1622. D'una banda, la seva mare era filla d'una important família de Perpinyà on sovint feien estades; de l'altra, el seu pare era un jurista famós de Barcelona, procedent de l'elit olotina, que era gran amic de Pau Claris i que va ostentar el càrrec de Conseller en Cap. De fet, el conegut carrer Fontanella del centre de Barcelona està dedicat a Joan Pere Fontanella, autor de dues obres de dret català molt importants: *De pactis nuptialibus* (1612) i *Cathaloniae Decisiones* (1639-1645). És precisament en el primer volum d'aquesta segona obra en la qual Francesc va publicar el seu primer poema amb només setze anys: «De la que el Llobregat verda ribera».

Segurament empès pels interessos familiars, Francesc Fontanella va estudiar drets com el seu pare i el seu germà gran. El 1641 ja era doctor en dret civil i canònic, perquè així apareix al text que acompanya la impressió del *Panegíric a la mort Pau Claris*, una exaltació política i literària del president de la Generalitat, que acabava de morir.

Francesc estava implicat en la vida cultural barcelonina, tal com mostra el seu paper com a jurat del *vexamen* al certamen poètic de Sant Tomàs d'Aquino de 1643, i també en l'ambient patriòtic i secessionista del Principat per tal com va tenir una participació activa en la revolta.

A més a més, en el llibre *Breu tractat d'artilleria* del seu amic Francesc Barra es menciona Francesc amb el càrrec de “sobreintendent d'artilleria” (el títol no prové de l'escalafó militar, sinó del Consell de Cent, i la tasca principal era avaluar la situació artillera de la ciutat i elaborar-ne un informe) el 1642.

---

<sup>15</sup> Per aquest capítol em baso en: Valsalobre (2008, 2010a, 2010b i 2015c: 9-45) i Rossich (2001).

També sabem que entre els anys 1643-1645 Francesc va acompanyar el seu germà gran, Josep Fontanella, que havia estat nomenat assessor català de l'ambaixada de França, a la conferència de Pau de Münster. Malauradament per a l'expedició catalana, l'actuació de Josep no va complaure cap dels bàndols i van ser obligats a retornar a Barcelona. Francesc, per la seva banda, va romandre un temps més a Münster com sabem per la correspondència. En aquest viatge va escriure, entre altres, tres poemes: «En lo bullici inquiet», «Ja m'aguarda l'altra ribera» i «Coronats de llarga boga» a mode de missives al seu cercle literari de Barcelona.

L'any 1648 Fontanella va escriure un seguit de poemes amorosos a la mort de Nise. En un primer moment, s'havia proposat la identificació de Nise amb Helena Serra, la primera esposa de Francesc, amb qui tindrà un fill, Joan. Tanmateix, el matrimoni se celebra el 1649, per tant, no pot tractar-se de la mateixa dama. Sembla factible la possibilitat que Nise fos la mare de la filla il·legítima de Fontanella, Josepa, de qui només tenim notícia gràcies al testament de l'àvia que és qui se'n va fer càrrec i en el qual explica que era monja del convent dels Àngels de Barcelona.

Aquests serien els fets més destacats de la primera etapa de la vida de Fontanella on el trobem com a capdavanter de la societat cultural barcelonina.

Tanmateix, amb 29 anys es va veure obligat a travessar la que serà posteriorment la frontera amb el seu germà Josep. A ambdós se'ls havien confiscat els béns i se'ls havia acusat de traïdors. Un cop establert a Perpinyà, el 1654 es va casar amb Estàdia d'Ardena. Les dues famílies estaven relacionades i, com tots els altres exiliats catalans, van fer causa comuna per ajudar-se mútuament. Per tant, no podem saber fins a quin punt seria un afer amorós o política matrimonial. Estàsia va morir l'any 1657, després de donar a llum Josep, segon fill legítim de Francesc Fontanella.

El mateix any de la defunció de la seva esposa, Francesc va ingressar al convent de predicadors de Perpinyà. No podem saber fins a quin punt el van influir a prendre aquesta decisió el fervor espiritual, la voluntat familiar del clan o bé el desengany per la mort de les seves dones.

Francesc va anar ascendint en el *cursus* religiós: el 1660 es va ordenar sacerdot i entre 1671-1672 ja era prior del convent de Sant Domènec de Perpinyà, almenys fins a 1675; fins i tot apareix en una llista d'episcopables per al bisbat d'Elna, però va ser desestimat pel seu origen no francès. El 1662, Francesc Fontanella es va doctorar en teologia; recordem que ja era doctor en dret, i almenys entre 1663-1670 va ser professor de dret canònic a la Universitat de Perpinyà.

Durant l'etapa perpinyanesa, Francesc va continuar la seva producció literària, sobretot de tema religiós: conservem més d'un centenar de poesies religioses escrites durant el període dominicà. Malgrat que hi va escriure una quantitat notable de textos poètics, no es va desenvolupar cap tradició manuscrita pròpia al Rosselló, sinó que aquesta es va produir al Principat.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Veg. 3.1.

A Perpinyà l'escriptor barceloní havia perdut el cercle literari que tenia a Barcelona, a més, hem de tenir present que Perpinyà es trobava en un context de ruïna econòmica i de davallada demogràfica important.

Finalment, Francesc Fontanella va morir probablement el 1683, si bé no sabem en quines circumstàncies ni on està enterrat.

Francesc Fontanella és autor de més de 320 poemes, dels quals 77 són *giletos*. La temàtica dels poemes és molt variada: poesia política, amorosa, religiosa, burlesca, de circumstàncies (de casaments, de batejos i enterraments) i bucòlica. Dins d'aquesta producció literària, destaquem diferents cicles: el Cicle de les monges dels Àngels i de Jerusalem, el Cicle dels rams, Cicle de Münster i Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i Terinda (editats per Marc Sogues) i el Cicle a Gileta del que s'ocupa la present tesi. Cal mencionar també un *vexamen* com a judici final del certamen literari de Sant Tomàs d'Aquino, el *Panegíric a la mort de Pau Claris*, i dues obres de teatre completes: *Tragicomèdia pastoral d'Amor*, *Firmesa i Porfía* i *Lo Desengany*.



## LES *GILETES*

Les *gilettes* són un conjunt poètic format per setanta-set composicions de caràcter amorós. En el manuscrit de Ripoll, així com en la present edició, els poemes es poden llegir seguint l'estructura d'un cançoner amorós que detalla els afers amorosos entre Gilet (pseudònim de Francesc Fontanella) i Gileta (criptònim de Maria Teresa Ham).

El cançoner en qüestió es pot llegir separat de la resta de la producció literària de Fontanella, encara que també tenim constància d'altres composicions dedicades a la mateixa senyora Ham sota diferents criptònims, aquesta no està connectada directament amb l'estructura de les *gilettes*. Segurament aquest factor va ser decisiu de cara a l'àmplia transmissió tant manuscrita com impresa que va tenir precisament aquest bloc de la poesia de Fontanella al llarg dels segles XVIII i XIX.

Com en la major part de l'obra fontanellana, les vicissituds biogràfiques de Fontanella semblen ser la base que sustenta la trama de tota la poesia amorosa a Gileta. En el conjunt podem trobar poemes de caràcter més prototípic: lloant la bellesa de la dama, o lamentant-se per la seva absència (la melangia amorosa ocupa un volum important del bloc) o pel desdeny; juntament amb altres que possiblement fan menció a fets concrets pels dos enamorats: rivals amorosos, males llengües, viatges,... Malgrat les dades que ens pot aportar l'anàlisi d'aquests poemes més personals, des del present, ens falten dades per poder-los datar satisfactòriament i, en conseqüència, no podem concretar quan es van redactar els poemes, només que va ser una escriptura que es va perllongar en el temps.

Les *gilettes* es caracteritzen per ser uns poemes generalment breus en els quals l'apel·lació a Gileta hi sol ser present des del primer vers. De fet, aquest format dóna peu a pensar que alguna de les composicions es pugui interpretar com una missiva, no sabem si real o fictícia, en tot cas clarament literària, a l'enamorada Gileta.

En la gran majoria de poemes la veu poètica, ja sigui en primera o en tercera persona, es dirigeix a una segona persona del singular, que s'identifica amb el personatge de Gileta, tot i que mai trobem una veu femenina en el conjunt poètic.

Sempre s'han considerat uns poemes de caire ingenu i bucòlic, i, en part per aquest motiu, al qual segurament li hauríem de sumar el fet que fossin considerats una obra menor d'un autor barrocat català i, per tant, pertanyent a la ja completament desfalcada etiqueta de decadència, mai s'han estudiat en profunditat.

## 1. Consideracions historiogràfiques prèvies

Per bé que no hi ha estudis monogràfics sobre les *giletas*, sí que han merescut l'atenció lateral de la historiografia literària. És sorprenent que aquest conjunt de poemes, que havia gaudit de tanta difusió fins a mitjan Vuitcents, hagin estat objecte d'una valoració devastadora per part de la crítica contemporània. Joaquim Rubió i Ors va editar conjuntament amb Josep Maria Grau una antologia de poesies del Rector de Vallfogona (Grau & Rubió i Ors 1840), però també inclou algunes composicions de Fontanella; d'aquest últim autor, tria precisament les dedicades a Gileta. Seguint la mateixa línia, el seu fill, Antoni Rubió i Lluch, en el *Sumario de la literatura española*, encara destaca «la elegancia y delicadeza de las *giletas*» (1901: 99-100). El gran canvi en la percepció d'aquest conjunt poètic el podem observar en el nét, Jordi Rubió i Balaguer, que en la *Història de la literatura catalana* (1956 [1985: 207]) defineix les *giletas* com uns poemes amb un to ingenu i planyívol. Així es concreta en el comentari sobre el poema «Em vols olvidar, Gileta» on diu textualment: «El joc d'antítesis, a base de llocs comuns, és la trama que sustenta aquest poema d'amor, epidèrmic i llagrimós».

Una opinió semblant en té M. M. Miró (1995: I, 73-74), que qualifica aquest corpus de «poesia bucòlica immadura i llagrimosa». Com podem comprovar, sempre s'ha examinat les *giletas* sota l'etiqueta de poesia bucòlica, i així mateix ho havia expressat Riquer (1985: 511), que tampoc no s'absté d'abocar-hi una crítica qualitativa adversa:

El to pastoril de Fontanella es manifesta, principalment, en els romanços que anomena 'Giletas', on ell, el pastor Gilet, canta els amors i els menyspreus de la pastora Gileta. Foren escrites al Rosselló i són d'un lirisme deliquescents i llagrimosos.

Aquestes reflexions, que s'han anat repetint en la crítica literària, han provocat que les *giletas* es consideressin una part menor de l'obra de Fontanella, especialment, en comparació amb la resta de l'obra poètica de maduresa o la producció teatral. Curiosament, s'ha invertit la percepció que es tenia abans del segle XX respecte de la qualitat literària de la poesia amorosa a Gileta, ja que havia estat el bloc poètic de l'autor més copiat.

## 2. Característiques de les *giletas*: tema, mètrica, llengua i figures retòriques

El text de la portada que acompanya les *giletas*, «Canta Gilet enamorat ab diferents afectes sos amors ab la adorada Gileta», fa evident la certesa que en aquest recull trobem poemes amorosos amb tons i situacions ben diferents (per tant, «ab diferents afectes»), amb un Gilet cantant a voltes alegre, a voltes més dolgut o implorant, entre una gran varietat d'emocions humanes que conformen el dia a dia de les relacions amoroses.

Entre els temes més recurrents té un gran pes l'absència de l'estimada –com els poemes núm. 46 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?») i núm. 52 («Cessà lo turment, Gileta»)–, però també trobem poemes de súplica –com el núm. 10 («Si jo t'adoro Gileta / què hi faràs i què hi faré») i el núm. 40 («Si voleu, dolça Gileta»)– o de queixa pel desdeny de Gileta –com el núm. 11 («Ton rigor, bella Gileta») i el núm. 13 («Què faràs, bella Gileta»)–, exhortacions a l'amor pur –com el núm. 33 («Amor, gallarda Gileta») i el núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia»)– a guardar-se de l'amor apassionat –com el núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») i el núm. 32 («Guardau, gallarda Gileta»)– o elogis a la seva bellesa –com el núm. 23 («Per haver-te vist, Gileta») i el núm. 75 («Dono, petita Gileta»)–.

Paral·lelament a aquest marc més habitual de la lírica amorosa, també trobem poesies molt vinculades a circumstàncies concretes. Alguns exemples en són l'aparició d'un altre pretendent de la dama (un pretendent vell anomenat Puig) en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya»); mencions a purgues en el poema núm. 74 («Tots donam flors ben purgades») o a malalties de Gileta en el poema núm. 66 («No us envio flors, Gileta»), i fins i tot s'esmenta una altra senyora (anomenada Guilla) a qui Gilet hauria d'abandonar per tornar al Rosselló com demana Gileta en el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»).

En l'àmbit de la mètrica, les composicions que conformen les *giletas* presenten diferents esquemes estròfics. Predominen els romanços de poca extensió, que no solen superar els 24 versos, però també trobem dos sonets –el núm. 6 («Jo t'adoro, bellíssima Gileta») i el núm. 7 («Sens vostra llum, Gileta vencedora»)–, una lira –el poema núm. 50 («No la brillant estela»)–, dues dècimes –la núm. 75 («Dono petita Gileta») i la núm. 76 («Com Gileta, ingrata, ordena»)– i unes quartetes heptasil·làbiques –el poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»)–, a més d'algun cas especial de combinació mètrica com en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya») i en el núm. 63 («Podrà resistir, Gileta»), entre d'altres. De fet, Miró, en l'edició de 1995, separa les *giletas* per mètrica, però és més coherent mantenir l'ordre del manuscrit R per preservar el sentit global del conjunt.

Alguns del romanços de les *giletas* presenten una estrofa final anisossil·làbica com els poemes núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia») i en el núm. 72 («Mal encoberts los incendis»). La diferència d'aquests dos casos amb els que mostraré a continuació és

que en els poemes 37 i 72 considero que l'afegit és posterior, però propi de Fontanella i per això el transmet únicament el manuscrit R;<sup>17</sup> en canvi, en els casos següents els afegits també són presents en els altres testimonis, i, per tant, devien funcionar des d'una versió anterior de l'autor.

De fet, Alatorre (2007) explica que aquest tipus d'estrofes irregulars són molt habituals en el barroc (denominat al voltant del 1675 com a *ultrabarroc* per Alatorre). Les estrofes irregulars a manera de tornada van sorgir a partir de la connexió entre el romanç i el villancet.

Lo que hacen los poetas ultrabarrocicos es aumentar enormemente la proporción de villancicos hechos en forma de romance. Sus coplas suelen tener variadísimas estructuras, y todos van siempre acompañados de un estribillo, a veces al comienzo (como introducción), a veces al final (como conclusión). (Alatorre 2007: 59)

A més a més, cal tenir en compte que aquestes estrofes es van anar guanyant importància en els poemes. Solien aparèixer a l'inici o al final de la composició, i cada vegada són més extenses. Segurament un factor favorable a la proliferació de les tornades va ser la connexió de les composicions amb el món musical (per exemple, amb la tradició dels *tonos humanos*):<sup>18</sup>

También en los romances ultrabarrocicos suelen tener los estribillos un lugar prominente, pero en forma muy distinta: no son más sutiles ni más variados, pero sí, por regla general, *más largos*. Es como si ahora se tomara más en cuenta el factor musical (Alatorre 2007: 65)

Hi ha quatre estrofes afegides al final de les *giletas*. En els quatre casos es tracta de romanços als que s'hi incorpora una estrofa breu d'entre quatre i cinc versos, excepte una de vint versos que és la més extensa. L'estrofa final trenca amb la mètrica del romanç i sol ser anisosil·làbica: «los estribillos [...] no sufren ninguna constricción estrófica» (Alatorre 2007: 70).

20 «Gileta que, parda penya»: Romanç (1-20) + quarteta 5- 5b 7- 7b.

60 «Partiré, bella Gileta»: Romanç (1-20) + 6a 6b 10A 7a 7b.

65 «Partiu, amable Gileta»: Romanç (1-16) + 6a 6b 6b 10B.

72 «Mal encoberts los incendis»: Romanç (1-20) + 12A 10A 6- 6a 6- 6a + 12A 6- 10A 10A.

Aquestes estrofes finals no són determinants per la conclusió del poema i solen contenir moltes exclamacions com ara:

Ai singular bellesa!

Ai rigorós dolor! (v. 21-22, 60 «Partiré, bella Gileta»)

Ai que se'n va la vida!

Ai que es parteix lo cor! (v. 17-18, 65 «Partiu, amable Gileta»)

---

<sup>17</sup> Veg. 3.1.g.

<sup>18</sup> Veg. 5.

L'establiment de la relació entre els *tonos humanos* i les *giletas* va suposar un possible canvi de perspectiva per analitzar aquestes estrofes afegides.<sup>19</sup> Els poemes dels *tonos* solen presentar una tornada, però que no sempre es repeteix al final de cada estrofa, sinó que, a vegades, només es copia a l'inici i/o al final. Per tant, s'ha de plantejar la possibilitat que les estrofes incorporades al final funcionin com a tornades en una adaptació musical del text, com apunta Alatorre (2007: 65). Però, malauradament, no tenim prou dades per donar suport a aquesta teoria. No tenim partitures relacionades amb les *giletas* que ens puguin indicar la presència de tornades, ni tampoc en trobem cap indici en els manuscrits ni en els impresos.<sup>20</sup> En conseqüència, per a l'edició crítica he decidit mantenir-les com una estrofa final sense marcar-les com a tornades.

Quant a l'idioma, la major part de la poesia amorosa a Gileta és en català. Només trobem dos poemes en castellà, el primer és una de les tres descripcions femenines que es troben al principi del conjunt poètic en el manuscrit R, la núm. 3 («Quisiera yo retratarte»), que va seguida de dues descripcions més en català: la núm. 4 («Si vol Amor que retrate») i la núm. 5 («Belisa de les Giletas»); les tres estan escrites seguint els cànons de la *descriptio puellae*.<sup>21</sup> I la segona composició castellana és l'última del recull: la núm. 77 («Gileta en dulces enojos»). L'elecció d'un idioma que no és el propi no ens ha de fer dubtar de l'autoria d'aquests poemes, ja que Fontanella coneixia el català, el castellà, el francès i el llatí, i així ho demostra la seva obra.

Un element característic de la llengua literària d'aquestes poesies són els jocs de paraules. En aquest sentit, cal destacar que Fontanella sol usar la *derivatio*, la paronomàsia i la políptoton, i que trobem poemes sencers elaborats a partir de dos o més termes contraposats, i fins i tot jugant amb diferents accepcions de la mateixa paraula (especialment amb les paraules *bé*, *mal*, *mort* i *vida*) o amb diferents formes gramaticals amb el mateix lexema. Vegem-ne un exemple extret del poema núm. 56 («Sento i no sento, Gileta»):

*Sento i no sento, Gileta,  
i ab lo sentiment feliç,  
a no sentir lo que sento,  
sentiria no sentir.* <sup>22</sup> (v. 1-4)

També és una particularitat de les *giletas* la gran quantitat de diminutius com *ullets*, *boqueta* o *coret*, normalment aplicats a Gileta.<sup>23</sup> Aquest fet és sorprenent ja que l'ús de diminutius sol ser rebutjat per la preceptiva poètica i, en conseqüència, no és gens habitual trobar-ne, exceptuant la poesia popular. Precisament aquest és un dels elements que ha influït més negativament en la visió de les *giletas*.

<sup>19</sup> Veg. 5.1.

<sup>20</sup> Cal apuntar una excepció pel que fa al poema núm. 5 («Belisa de les Giletas»). Tal com llegim en les rúbriques («Lletra al to de Ayer, Angélica, supe») i com va explicar Pujol (2017), aquesta composició sí que està relacionada amb una cançó de caire popular.

<sup>21</sup> Veg. 5.4.

<sup>22</sup> La cursiva de tots els textos editats és meua.

<sup>23</sup> Al llarg de tot el conjunt poètic dedicat a Gileta, Francesc Fontanella utilitza 40 diminutius.

Aquestes no són les úniques característiques comunes que comparteix aquest conjunt poètic: les poesies estan escrites des del sobrenom de Gilet i apel·len directament a Gileta, que sol aparèixer al primer vers en forma de vocatiu. Hi ha algun cas especial, com el del poema núm. 43 («Si vol Gileta que visques»), on la veu poètica no apel·la a Gileta, sinó al propi Gilet en el segon vers: «Si vol Gileta que visques,/ viu, oh Gilet agraït». I també altres textos on Gileta imposa el silenci a Gilet, per tant, el text no l'apel·la directament, com en el poema núm. 22 («Silenci, penes, silenci»). El que no trobem en cap d'aquestes composicions és que Gileta prengui la veu poètica, sinó que sempre estan escrites des del punt de vista de Gilet, és a dir, no hi trobem cap veu femenina. Normalment estan escrites des de la primera persona, tot i que hi ha algunes excepcions com en: el núm. 41 («Ai, adorable Gileta») i el núm. 31 («Ama Gileta a Gileta»), on Gilet parla d'ell en tercera persona.

Tal com ha fet notar Sogues (2016a), alguns poemes fins i tot es podrien arribar a considerar missives ja que fan referència a intercanvis de regals o de correspondència.<sup>24</sup> Ho podem veure en el núm. 51 («Cessà lo turment, Gileta») en què el jo poètic presenta contrastos entre la llum i la foscor segons la presència de Gileta: Gilet, desesperat per l'absència, es troba sumit en la foscor fins que s'atenua la solitud per l'arribada d'una carta de l'estimada que porta amb ella l'albada. És molt habitual en la poesia amorosa relacionar l'enamorada amb el Sol per la seva bellesa, llum i puresa.

Cessà lo turment, Gileta  
 amorosa com gallarda,  
 i a les ones de l'ausència  
 envies tu la bonança.  
*Cessà la nit més obscura*  
 i una lletra adorada  
 a les llàgrimes penoses  
 porta *la risa de l'alba*. (v. 1-8)

D'altra banda, l'allunyament o falta de Gileta també determina l'aspecte que presenta el paisatge, en especial el del Rosselló, lloc d'origen de Gileta, que s'entristeix quan ella no hi és, perquè està en consonància amb ella. A diferència de Garcilaso<sup>25</sup> i de la majoria de la tradició poètica, la naturalesa no es coordina amb el món emocional del poeta, sinó amb l'estimada.

<sup>24</sup> Aquestes composicions són: la núm. 51 («Cessà lo turment, Gileta»), la núm. 53 («Partesc, oh dolça Gileta»), la núm. 66 («No us envio flors, Gileta»), la núm. 74 («Tots donam flors ben purgades»), la núm. 75 («Dono, petita Gileta») i la núm. 76 («Com Gileta ingrata ordena»).

<sup>25</sup> Orozco (1945: 104) referint-se a Garcilaso: «Así, todos los elementos que constituyen su convencional cuadro de paisaje, participan íntimamente de las secretas inquietudes del poeta. Serán, no sólo testigos de sus íntimos secretos [...], sino que incluso toda la Naturaleza hará suyo el dolor del poeta».

Aquestes mencions al paisatge poden ser clau per trobar la Maria Teresa Ham històrica, perquè serveixen al poeta per crear diferents jocs amb el llenguatge. Vegem-ne un exemple en la *gileta* núm. 54 («Adéu, Gileta adorada»):

A la *Tet* augmentaran  
de mos cegos ulls les fonts  
i com és l'*illa* sens aigua,  
han d'anegar-la mos plors. (v. 5-8)

Aquesta «illa sens aigua» segurament fa referència a Illa de Tet, al Rosselló, una localitat d'interior pertanyent a l'antic vescomtat d'Illa, per tant «sens aigua», però per on passa el riu Tet. La vinculació dels poemes amb la Catalunya Nord és innegable, perquè és on hem de situar l'origen de la misteriosa Maria Teresa Ham.

A continuació, podem observar en una altra de les *giletas* d'absència algunes de les característiques esmentades. En el poema núm. 46 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?»), Gileta se'n va per mar al Rosselló i se separa de Gilet que resta tan desconsolat que amb les seves llàgrimes encara farà més gran el *mar d'amar*.

Te'n vas, *amada Gileta*:  
qual ton *Gilet* restarà?  
Sensible roca afligida  
en combat de terra i mar.  
La mar li robà la glòria  
de tos *ullets* adorats,  
mentres los seus augmentaven  
ab llàgrimes los cristalls.  
Ja les roques pirinees  
anticiparen lo maig  
per tributar a tes *plantes*  
*plantes* belles i fragants.  
Entre florides riberes  
correrà lo *Tec* ufà  
quan de ta amorosa cara  
serà verdader mirall.  
*Reverdirà per ta vista*  
lo *Canigó* congelat  
i a la decrepita calva  
donarà clavells suaus.  
*Tot s'alegrarà*, Gileta,  
i sols Gilet desdixat  
noves de sos ulls *fontetes*<sup>26</sup>  
al mar d'amar donarà. (v. 1-24)

Notem: l'apel·latiu a Gileta en el primer vers, els diminutius *ullets* i *fontetes*, la dilogia entre *plantes* (els peus) i *plantes* (vegetals) i la presència del paisatge del Rosselló en harmonia amb Gileta. De fet, amb l'arribada de Gileta el paisatge rossellonès anticipa la primavera com a conseqüència de la seva presència.

---

<sup>26</sup> Joc de paraules amb el cognom de Francesc Fontanella.

## 2.1. Variacions i coincidències expressives

Una de les característiques del conjunt poètic a Gileta que mereix un anàlisi detallat és la connexió evident entre alguns dels poemes. Algunes de les composicions són molt pròximes entre sí, fins i tot utilitzen expressions o estructures exactes o molt similars. De fet, en algunes de les imitacions de les *giletas* l'autor anònim sembla seguir el mateix patró per crear els poemes fontanellistes, consegüentment, és possible que aquest fet fos percebut com una característica intrínseca del conjunt.

Les variacions són característiques del barroc i no només en literatura, sinó també en música. En trobem vàries a la poesia a Gileta. He classificat les variacions en dos grups segons els punts que els poemes comparteixen: el primer grup són pròpiament variacions, i el segon, poemes amb coincidències expressives.

Primerament, cal precisar el significat de variacions respecte de les *giletas*. Considero variacions dos poemes que comparteixen el mateix primer vers. Però no només això, sinó que els punts que relacionen les dues composicions van més enllà: també comparteixen un lèxic o un conjunt d'expressions que organitzen una estructura i un missatge similar. Aquestes composicions solen anar seguides al ms. R, tot i que hi ha excepcions, com es pot constatar per la numeració dels exemples que exposaré a continuació.

Seguint l'ordre del manuscrit R, les primeres variacions són els poemes núm. 10 («Si jo t'adoro, Gileta, / què hi faràs i què hi faré?») i 12 («Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga?»). Els dos textos són pròxims en els manuscrits R i L4, que també són els únics que els transmeten. Com a diferències més evidents cal destacar que el poema 12 és més breu, ja que només té setze versos, mentre que el 10 arriba fins a vint-i-vuit versos; i que tampoc comparteixen la mateixa rima assonant. El que connecta ambdós textos, més enllà dels primers versos, és que contenen moltes oracions condicionals (10: v. 1-2, 13-14 i 27-28 i 12: v. 1-2, 5 i 7-8), així com paral·lelismes (10: v. 2, 11-12, 15-16, 23-24 i 27-28 i 12: v. 2, 3-4, 5, 7-8, 15-16), oracions juxtaposades, coordinades i disjuntives (10: v. 2, 3-4, 7-8, 11-12, 23-24 i 27-28 i 12: v. 2, 3-4, 5, 7-8, 9, 15-16) i preguntes retòriques (10: v. 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24 i 12: v. 1-2). Notem, per exemple, la quantitat d'antítesis dels primers versos d'ambdós poemes:

	10	12
	Si jo t'adoro, Gileta,	Si jo t'adoro, Gileta,
	què hi faràs i què hi faré	vols que <i>calle</i> , vols que <i>diga</i> ?
	quan <i>jo</i> no puc fer-hi <i>menos</i>	<i>Parlaré</i> sens esperança,
4	ni <i>tu</i> sabràs fer-hi <i>més</i> ?	<i>callaré</i> sens alegria.

En els dos poemes, Gilet, des de la primera persona, es rendeix davant dels encants de Gileta i no pot fer altra cosa sinó adorar-la. Hi predomina el lèxic sobre, d'una banda, la veu i el silenci; i de l'altra, el càstig, la culpa i la pena. Mentre que en el



primer, Gilet li demana que el disculpi o bé que correspongui al seu amor, en el segon, es lamenta del seu desdeny.

El següent cas que vull examinar és el dels poemes núm. 44 («Viviú, gallarda Gileta / no importa que jo no visca») i núm. 45 («Viviú, gallarda Gileta / que jo muira poc importa»). Els dos primers versos, per bé que capgirats, transmeten el mateix significat: és indiferent que Gilet mori, mentre visqui Gileta. A diferència de l'exemple anterior aquests dos poemes van seguits sempre en tots els testimonis, de manera que la seva connexió és innegable. De fet, el vincle és molt més estret que el dels dos poemes anteriors i es fa evident quan llegim els dos poemes de costat:

	44	45
	<i>Viviú, gallarda Gileta,</i>	<i>Viviú, gallarda Gileta,</i>
	no importa que jo no visca	que jo muira poc importa
	si ab una mort venturosa	si vostra vida és ma vida
4	per vós, en vós tindrè vida.	i, més mia, quant més vostra.
	<i>Viviú i gosau les gràcies</i>	<i>Viviú i gosau les gràcies</i>
	que la <i>virtut</i> eternisa;	que tanta <i>virtut</i> adornen;
	igual fermesa acompanya	eternisats competesquen
8	<i>mon amor i vostra</i> ditxa.	<i>mon amor i vostra</i> glòria.
	<i>Viviú, i lo temps suspenga</i>	<i>Viviú, i lo temps suspenga</i>
	parca dels mortals antiga:	ja la dalla, ja les plomes:
	la dalla, <i>per vostres roses,</i>	les plomes, per ma fermesa;
12	les ales, per vostres dies.	la dalla, <i>per vostres roses.</i>
	<i>Viviú i, en esta ribera</i>	<i>Viviú i, per esta plaja</i>
	<i>que vostres mèrits</i> admira,	<i>que vostres mèrits</i> adora,
	<i>si mor per mi</i> lo contento,	renasca ab vós l'alegria,
16	viurà per vós l'alegria.	<i>si mor ab mi</i> la congoixa.
	<i>Viviú i viuré, Gileta,</i>	<i>Viviú i viuré, Gileta,</i>
	que, en esta <i>ausència</i> enemiga,	que, en esta <i>ausència</i> penosa,
	<i>si la voluntat me mata,</i>	<i>si la voluntat m'acaba,</i>
20	<i>una memòria m'anima.</i>	<i>m'animarà la memòria.</i>

De nou, canvia la rima assonant dels dos poemes, però en aquest cas els dos textos són molt pròxims. En cursiva he marcat les expressions calcades (o amb petites variants) entre els dos poemes. Noteu també com algunes de les paraules que no he marcat són pràcticament sinònims, com *en esta ribera* o bé *en esta plaja* del vers 13, així com la menció a la mort i al temps dels versos 10-12. Aquest és doncs l'exemple perfecte d'una variació. Repeteix les mateixes expressions, estructura i missatge, però en canvia la redacció en una rima diferent.

Un altre exemple encara més complex és la triple redacció dels poemes núm. 39 («Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»); núm. 46 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà») i núm. 47 («Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet»). Aquests tres poemes comparteixen el primer vers i també el mateix argument: Gileta se'n va i Gilet resta enyorat; però es distingeixen per la rima: el primer rima en *i*, el segon en *ia* i el tercer en *e*.

	39	46	47
	<i>Te'n vas, amada Gileta,</i> <i>resta</i> Gilet aflagit.	<i>Te'n vas, amada Gileta:</i> qual ton Gilet <i>restarà?</i>	<i>Te'n vas, amada Gileta:</i> qual <i>resta</i> lo teu Gilet?
4	Ai, que morirà sens queixa, com sens esperança viu. Com t'adoraran <i>les ones</i> per reina de sos safirs!	Sensible roca aflagida en combat de terra i mar. <i>La mar</i> li robà la glòria de tos <i>ullets</i> adorats,	Gilet restarà sens vida a no viure d'ésser teu. <i>Lo mar</i> li robà la glòria de tos hermosos <i>ullets</i> ,
8	Ai, que Gilet les <i>augmenta</i> ab dos <i>llagrimosos</i> rius. Manses espumes coronen a la barqueta feliç.	mentres los seus <i>augmentaven</i> ab <i>llàgrimes</i> los cristalls. Ja les <i>roques pirinees</i> <i>anticiparen</i> lo maig	però vui junta la terra, a la tormenta, turment. Les venturoses <i>muntanyes</i> <i>anticiparan</i> lo temps
12	Ai, que per Gilet se guarda naufraji més que perill. Des de les penyes, mes penes formen eco repetit.	<i>per tributar</i> a tes plantes <i>plantes belles i fragants.</i> Entre <i>florides riberes</i> <i>correrà lo Tec ufà</i>	<i>per coronar</i> ta bellesa <i>de roses i de clavells;</i> per més <i>florides riberes</i> <i>ufà correrà lo Tec</i>
16	Ai, que llàstimes i veus viuen i moren en mi. Alada vela me roba del món lo tresor més ric.	<i>quan de ta amorosa cara</i> <i>serà verdader mirall.</i> <i>Reverdirà</i> per ta vista lo <i>Canigó</i> congelat	<i>quan de ta amorosa cara</i> <i>serà mirall verdader;</i> del riu Ferrer la campanya te saludarà també:
20	Ai, que més veloç s'aparta ab l'aire de mos sospirs. Seguirà l'Amor, Gileta, el nord de tos <i>ulls</i> divins.	i a la decrepita calba donarà clavells suaus. <i>Tot s'alegrarà, Gileta,</i> <i>i sols Gilet desdítzat</i>	primavera per les plantes, aurora per los aucells; <i>reverdirà Canigó</i> i a sos elevats extrems
24	Ai, no temerà lo mar amor que del Cel és fill.	noves de sos <i>ulls</i> fontetes <i>al mar d'amar donarà.</i>	menos lo Sol que ta vista farà derritir la neu. <i>Tot s'alegrarà, Gileta,</i> <i>i sols lo pobre Gilet</i> <i>donarà al mar de l'amar</i>
28			tot lo tribut d'un ausent.

Tot i que el 39 i el 46 comparteixen la llargada, quan comparem les estructures i expressions comunes es fa evident que els poemes 46 i 47 estan molt més vinculats entre ells que amb el primer. Aquest fet podria explicar perquè són precisament aquests dos els que s'han mantingut units en la transmissió manuscrita. La correlació d'imatges entre els dos últims poemes es correspon vers per vers. Fontanella sol utilitzar sinònims: *per tributar* / *per coronar* (v. 11), *plantes belles i fragants* / *de roses i de clavells* (v. 12), *i sols Gilet desdítzat* (v. 22) / *i sols lo pobre Gilet* (v. 26); o bé canvis d'ordre amb les mateixes paraules: *correrà lo Tec ufà* / *ufà correrà lo Tec* (v. 14), *serà verdader mirall* / *serà mirall verdader* (v. 16), *al mar d'amar donarà* (v. 24) / *donarà al mar de l'amar* (v. 27); encara que de vegades els versos són idèntics (a part de l'inici del poema): *quan de ta amorosa cara* (v. 14); *Tot s'alegrarà, Gileta* (v. 21 i 25 respectivament).

En canvi, la relació d'aquests dos amb el poema 39 no és tan estreta. Comparteixen un lèxic comú o equivalent a força versos, especialment els poemes 39 i 46, (*resta, restarà, resta* (v. 2); *les ones, la mar, lo mar* (v. 5); *augmenta, augmentaven* (v. 7); i *llagrimosos, llàgrimes* (v. 8), però no segueixen exactament la mateixa estructura. D'una banda, en el poema 39 el paisatge del Rosselló no és tan explícit i, de l'altra, no es posa el focus en com reaccionarà la natura per rebre Gileta, sinó en el patiment de Gilet per la seva absència.

Podríem apuntar la possibilitat que el poema 39 estigués motivat per una partida diferent dels altres dos. Tant en el poema 46 com en el 47 és molt clar que Gileta

marxa cap al Rosselló, que es prepara per rebre-la, però en el poema 39 el destí i l'origen del viatge no són explícits. Per tant, els tres poemes podrien fer referència a dos viatges, un primer del que no en coneixem pràcticament res, i un segon, que és posterior, amb port al Rosselló. L'únic que tenen en comú i podria explicar el primer vers que els vincula és que, efectivament, en ambdós casos Gileta s'allunya per mar.

Un cas semblant, però més interessant, perquè inclou un pas de rosca més, és el dels poemes núm. 28 («Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà») i núm. 29 («Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà»). Aquestes dues *gilettes* van seguides en quasi tots els testimonis i estan construïdes l'una com a antítesi de l'altra. En la primera, Gilet abraça el desengany amorós, però en la segona reflexiona i l'encadena deixant-lo pres i inactiu. Les dues composicions s'han de llegir en paral·lel, perquè capgiren el missatge vers per vers mantenint la mateixa estructura.

	28	29
	<i>Passà lo turment, Gileta,</i>	<i>Passà lo turment, Gileta,</i>
	<i>i la tormenta passà;</i>	<u>no</u> <i>la tormenta passà,</i>
	és l'arc de l'Amor sens fletxa	que no és turment la tormenta,
4	iris de serena pau.	si tot lo mar és amar.
	<i>Si em feia veure esteles</i>	<i>Si em feia veure esteles</i>
	la nit de ma ceguedat,	lo sentiment irritat,
	ja del desengany lo <i>dia</i>	és un <i>sol ab dos aurores:</i>
8	és, com més <u>amic</u> , més clar.	quant més <u>enemic</u> , més clar.
	<i>Llaços antes invencibles</i>	<i>Llaços antes invencibles</i>
	i, per dorats, adorats,	que el desengany forcejà
	deixaren d'ésser <i>cadena</i> s	tornaren a ser <i>cadena</i> s
12	en deixar d'ésser <u>enganys</u> .	per lligar al <u>desengany</u> .
	<u>Evitant ab presta fuga</u>	<u>Mensprea inútil la fuga</u>
	la presó com lo <i>tirà</i> ,	qui porta en si lo <i>tirà</i> ,
	<u>la llibertat</u> més segura	que l' <u>esclavitud</u> amada
16	és voler la <i>llibertat</i> .	és la major <i>llibertat</i> .
	<i>Llàgrimes mal empleades</i>	<i>Llàgrimes ben empleades,</i>
	corren de l'olvit al mar	centelles del cor suaus,
	o garde-les la memòria	intèrpretes de l'afecte,
20	per plorar l'haver plorat.	són de la causa miralls.
	<i>Borre l'olvit les idees,</i>	<i>Borre l'olvit les idees</i>
	enganyosament suaus,	que lo furor alterà
	ab què no <u>olvide</u> la causa	i ocupada la <u>memòria</u>
24	<u>que m'ha obligat a olvidar</u> ,	<u>olvide sols l'olvidar</u> .
	<i>gràcies</i> a la bella ingrata	<i>Gràcies</i> a tos ulls, Gileta,
	que mos ardors maltractà,	que ton Gilet <u>no serà</u>
	<u>si he pogut ésser mudable</u>	<u>o per la ingrata mudable</u>
28	<u>sens poder ésser ingrata</u> .	<u>o per la mudable ingrata</u> .

En el primer poema, el desengany s'equipara al dia que porta llum damunt de la passió amorosa descobrint-ne els paranys. Els llaços de l'amor que subjectaven Gilet són vistos sota aquesta nova llum com unes cadenes. En canvi, en el segon poema, la claror de l'amor desemmascara el desencant, que deixa de ser un amic per convertir-se en l'enemic. Finalment, els llaços de l' enamorament que tenien fermat el

desencís en un punt anterior al primer poema, tornen a lligar-lo i es converteixen en cadenes.

Els dos poemes estan construïts a partir d'expressions i estructures equivalents, però amb petits canvis que n'inverteixen completament el sentit. Per exemple, els dos primers versos són pràcticament iguals, només canvia *i / no* (v. 2), però és una modificació significativa. La *tormenta* s'equipara al sentiment amorós i, per aquest motiu, és necessari concretar si es dóna o no per finalitzada.

Així doncs, la contraposició entre els dos poemes es construeix a partir de dos recursos retòrics: l'antítesi i el canvi de perspectiva. Alguns dels exemples d'antítesis són els següents: el desengany *amic* que es converteix en el segon text en *enemic* (v. 8); la recerca de la *llibertat* que es bescanvia per l'*esclavitud* amada (v. 15); les llàgrimes que passen de ser *mal* a *ben* empleades (v. 17) i l'*oblit* amorós que se substituirà per la *memòria* de la relació (v. 23-24).

Quant al canvi de perspectiva, aquest es dóna en alguns conceptes que semblen correspondre's però que no són equivalents perquè el referent és diferent en els dos poemes, encara que s'utilitzi una expressió similar. Per exemple, l'amor en els dos poemes es presenta com un *tirà*, però mentre en el primer s'intenta la fuga, en el segon aquesta no té sentit perquè és un destí volgut igualment (v. 13-14). Aquest no és l'únic cas: en el primer poema el desengany s'equipara al *dia*, mentre que en el segon és la mirada de Gileta qui porta la llum (v. 7); també la persecució de l'*oblit* es transforma i Gilet solament pretén oblidar el desig de desfer-se dels records amorosos; i, finalment, la mutabilitat de Gilet en el poema 28, en el següent, canvia i s'aplica a Gileta (v. 27-28). Es qualifica a Gileta d'*ingrata* i alhora *mudable*, mentre que Gilet afirma que ell no serà cap de les dues coses, si bé en el primer text havia estat *mudable*.

Potser es podria relacionar el relat d'aquests poemes amb el de la peça dramàtica *Lo desengany*, també de Francesc Fontanella, en què el màgic Mauro proporciona el remei definitiu contra l'amor: el desengany, la superació de l'encegament amorós, a través d'una representació dels amors entre Mart i Venus. Ara bé, en el cas d'aquests poemes, mentre que el primer, corresponent a «Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà», sí comparteix el mateix missatge de la peça teatral, el segon, pertanyent a «Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà», presenta un capgirament respecte del precedent, perquè el guanyador final no és el desencís, sinó l'amor.

A continuació, voldria analitzar una altra característica de l'elaboració de les *giletas* molt lligada a les variacions. Al llarg de l'edició crítica de la poesia a Gileta vaig detectar un seguit de poemes que, si bé no compartien el primer vers (com en les variacions), sí que presentaven un vincle més estret entre ells que la resta del conjunt. Els he denominat poemes amb coincidències expressives, perquè, tot i que són autònoms i, per tant, funcionen com a textos independents, que fins i tot no van seguits en la majoria de manuscrits, és innegable que estableixen uns punts de

connexió concrets entre ells. Ara bé, aquesta relació no és equiparable a l'existent entre les variacions.

Els primers poemes amb coincidències expressives de les *giletas* són dues de les descripcions de Gileta que encapçalen el recull. Es tracta de dos poemes que, seguint els tòpics de la *descriptio puellae*, lloen la bellesa de Gileta, un en castellà (3 «Quisiera yo retratarte») i un en català (4 «Si vol Amor que retrate»). Evidentment, des del punt en què comparteixen la mateixa temàtica, i més en el tema de la descripció de la dama que estava molt estructurat per la tradició, seran dos textos que tindran força punts en comú.

En aquests dos textos, més enllà de les imatges o la construcció utilitzada, que responen a la moda imperant, podem veure certa correspondència en l'inici i el final dels poemes.

	3		4
	<i>Quisiera yo retratarte,</i>		<i>Si vol Amor que retrate</i>
	si lo quisieras Gileta,		l'hermosura de Gileta,
	o que te hallara divina		de ses ales són les plomes
4	si humana te permitieras.	4	quan dóna mon cor la tela.
	(...)		(...)
	Callo, niña, lo que ignoro,		Retrate Amor lo demás,
	callara aunque lo supiera,		deixant algun temps <i>la bena</i> ,
	que la vista más dichosa		si a tan excels impossible
24	fuera también <i>la más ciega</i>	40	no és impossible la idea.

Ambdós comencen amb la voluntat de fer un retrat de Gileta, si bé en el primer aquesta idea sorgeix de Gilet mateix, en canvi, en el segon és un encàrrec diví del déu Amor.<sup>27</sup> I finalment, aquest punt de contacte es reprèn en els versos finals, en els quals la vista hi juga un paper important. Fins als versos finals, Fontanella ha descrit el rostre de Gileta, però en el moment en què hauria de seguir la descripció del cos s'acaba el poema; és un tòpic habitual des d'Ovidi que Fontanella també utilitza en *Lo Desengany*. En el primer text calla per decència i també menciona que tanta bellesa pot encegar Gilet, fent al·lusió en certa manera a la ceguesa de Cupido. En el segon, arribats a aquest punt, Gilet passa el pinzell a Amor perquè segueixi el retrat de bellesa impossible, si bé li recomana deixar-se en algun moment la bena per pudícia. Així doncs, encara que no és exactament el mateix discurs, podem veure que un connecta amb l'altre.

El mateix succeeix en els poemes núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») i núm. 32 («Guardau, gallarda Gileta»), comparteixen coincidències expressives. En ambdós poemes s'adverteix Gileta en contra de l'amor apassionat.

26  
*Guardau la porta, Gileta,*

32  
*Guardau, gallarda Gileta,*

<sup>27</sup> Més informació sobre aquests dos poemes en l'apartat 5.4.

<p>4     <i>guardau</i> la porta per on, entre amor i agraïment, entrada cerca l'error. (...)</p> <p>8</p> <p>12</p> <p>16</p> <p>20</p>	<p>aquel jardí generós, on mal encobert respira <i>un àspid en cada flor</i>. Ditxoses <i>flors</i> que veneren entre dos albes un sol; desdixades esperances que no seran més que <i>flors</i>. <i>Guardau florides</i> memòries de l'ardor més animós, que, idòlatra de la vida, per fruit espera la mort, mentres d'esta flama pura lo llamp admiro ditxós, que anima <i>flors</i> en la cendra i torna cendra los cors.</p> <p>De les <i>flors</i> en lo apacible no culpeu més lo enganyós, pus que <i>d'àspid</i> vos avisa, fugiu Gileta les <i>flors</i>.</p>
--	---

Els dos poemes comencen amb l'expressió *Guardau* (que es repeteix en el vers 2 del poema 26 i en el vers 9 del poema 32) que en el primer poema es refereix a la porta (per on entra l'error) i en el segon al jardí que simbolitza els nobles sentiments de Gileta. A més a més, la comparació amb les flors que guarneix tot el poema 32, és la mateixa que trobem en els versos 16-20 del poema 26. La menció a la serp amagada entre les flors que apareix en els dos textos prové de Virgili: «latet anguis in herba» (*Buc*, 3, 93) i va tenir una gran repercussió en la poesia barroca.

Els dos poemes comparteixen el mateix tema. Segurament el relat s'ha de relacionar amb el pretendent de Gileta que apareix en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya»). Així doncs, tot i que no hi podem identificar tants punts en comú com en les variacions, per a una lectura contextualitzada hem de posar els dos poemes en comú.

L'últim cas de poemes amb coincidències expressives dins de les *giletas* que analitzaré correspon als poemes núm. 57 («Mal les brases dissimulo») i núm. 72 («Mal encoberts los incendis»). En ambdues composicions es compara la passió amorosa al foc i aquesta s'intenta encobrir inútilment per obeir la voluntat de Gileta.

<p style="text-align: center;">57</p> <p>4     <i>Mal les brases dissimulo</i>, bella Gileta adorada, que, sepultades en cendres, fins a les cendres abrasen. (...) En tal pena, tal <i>silenci</i> és empresa temerària, i serà lo cor tot <i>boques</i> 16   si tota <i>llengües</i> la flama. Com los afectes pogueren</p>	<p style="text-align: center;">72</p> <p><i>Mal encoberts los incendis</i>, mal declarada la queixa, resten los uns sens remei, lo càstig per l'altra resta. (...) Són lo <i>silenci</i> i la <i>veu</i> de la part de la tristesa: la <i>veu</i> augmenta la culpa i lo <i>silenci</i>, la pena. Però, si mos ulls <i>publiquen</i></p>
---	--

donar a un mut la paraula,  
ardents *publiquen* los celos  
lo que les fineses callen.

lo que la llengua no acerta,  
podran los teus informar-te  
més que ta oida o ma llengua.

La connexió que s'anuncia en el primer vers es reprèn a partir del vers 13 a partir del qual Gilet es debat entre el silenci o bé expressar els seus sentiments amorosos, la dicotomia dels dos poemes és molt similar. Finalment, ambdós textos arriben a la mateixa conclusió, si bé Gilet no parlarà, els seus sentiments es publicaran igualment, ja sigui a través dels *celos* o dels seus *ulls*.

I finalment, l'últim poema que analitzaré en aquest apartat es diferencia de la resta no per l'estructura del poema en si, sinó perquè presenta una intertextualitat innegable a un altre poema de Fontanella, però que no forma part del bloc de les *giletas*. Es tracta del poema núm. 71 («Era caçador, Gileta») que s'ha de relacionar amb el poema «Pescador que viu de l'Ham».<sup>28</sup> Ho podem comprovar en els versos següents:

	«Pescador que viu de l'Ham»		71 «Era caçador, Gileta»
	si en estendre dos <i>filats</i> dilatau lo pensament, deixau en repòs un Ham		A marítimes empreses garde sos <i>filats</i> Canet, que sols aspiro a la glòria
32	<i>que no pren per no ser pres.</i>	20	<i>de prendre la que m'ha pres.</i>

Més enllà de les coincidències lèxiques, concentrades especialment al final de les dues composicions, ambdós textos també comparteixen la metàfora de la Sra. Ham / Gileta relacionada amb el mar i l'ofici de la pesca. Com he anat exposant al llarg dels últims apartats, les *giletas* són un conjunt de poemes molt cohesionat, amb interrelacions i lligams de tot tipus, per això aquest cas en què s'estableix una relació molt evident entre una *gileta* i un poema que no forma part del conjunt, si bé està destinat a la mateixa dama, és sorprenent.

En conclusió, veiem que la lectura en conjunt enriqueix els dos poemes i, a més a més, ens permet tenir una visió més cohesionada de les *giletas* com a conjunt.<sup>29</sup> Cal remarcar que no es poden confondre els poemes que són variacions amb els poemes amb coincidències expressives, perquè no tenen un lligam tan estret pel que fa a l'estructura (per exemple no comparteixen el primer vers), si bé sí que hem identificat un tema i unes imatges comunes. Dos dels trets més distintius són que, d'una banda, quasi tots els poemes amb coincidències expressives comparteixen la mateixa rima (a diferència de les variacions); i de l'altra, que no van immediatament seguits en el manuscrit R.

<sup>28</sup> Valsalobre & Miralles & Rossich (2015: 182-184).

<sup>29</sup> Dins de l'obra fontanellana hi ha poemes que presenten una relació semblant, però que no formen part de les *giletas*, com ara les composicions: «Muda Dafne la planta fugitiva» i «Dafne veloç, Siringa fugitiva».

### 3. La recepció de les *giletas*

En aquest capítol analitzaré tots els factors relacionats amb com s'han rebut les *giletas* al llarg de la història: les característiques dels testimonis (manuscrits i impresos) que he utilitzat per a l'edició crítica, així com també l'estudi de les imitacions que ens han arribat d'aquest conjunt poètic al llarg del segle XVIII. No incloc aquí les consideracions de la crítica del segle XX.<sup>30</sup>

#### 3.1. La transmissió manuscrita i impresa de les *giletas*

Concretament en aquest apartat detallo tots els manuscrits que transmeten els poemes a Gileta (la descripció dels manuscrits, l'establiment de l'*stemma*, la importància de R respecte als altres testimonis i el relat amorós que estableix, l'estudi de les rúbriques i de l'ordre de les composicions en cadascun dels manuscrits i l'anàlisi d'alguns casos específics en la transmissió). Així mateix, també analitzo els impresos considerats per l'edició i exposo els motius que han portat a eliminar Bernad (1899) com a testimoni (*eliminatio codicum descriptorum*).

##### 3.1.1. La transmissió manuscrita<sup>31</sup>

Els manuscrits en els quals trobem copiats un major nombre de poemes destinats a Gileta són els següents:

C: Ms. 7393, Museu de l'Arxiu Municipal de Calella.

I2: Ms. 83493, Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

L4: Ms. 3-I-10, Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

MA: Ms. 3899, Biblioteca Nacional de Madrid.

R: Ms. 68, Biblioteca Lambert Mata de Ripoll.

V2: Ms. 261, Arxiu del Museu Episcopal de Vic.

Però no són els únics ja que, en menor nombre, també en trobem en altres testimonis:

A: Ms. A-67, Casa de l'Ardiaca-Arxiu Municipal d'Història de Barcelona.

B4: Ms. 80, Biblioteca de Catalunya.

B5: Ms. 172, Biblioteca de Catalunya.

Les *giletas* conformen un dels blocs de l'obra de l'escriptor que més s'ha difós i en els testimonis més importants s'han mantingut com un conjunt unitari. Fins i tot en tres dels manuscrits unitaris tenen una portada pròpia (C, I2 i R) que coincideix amb el text de presentació: *Canta Gilet enamorat, ab diferents efectes, sos amors ab l'adorada*

<sup>30</sup> Veg. 1.

<sup>31</sup> Per a tot el capítol em baso en l'article de Valsalobre (2015b).



*Gileta*.<sup>32</sup> És el mateix text que acompanya la primera *gileta* del ms. V2 com a rúbrica, cosa que, si bé no té forma de títol ni se li reserva una pàgina sencera, demostra que en aquest testimoni també es transmeten com un bloc poètic. De fet, dels sis manuscrits principals que he enumerat, l'únic que no té un apartat específic ni cap text inicial per a les *giletas* és L4. En aquest darrer manuscrit, els poemes a *Gileta* s'aglutinen majoritàriament en dos conjunts separats, però, per contra, presenten força irregularitats (per exemple, en el primer bloc hi ha poemes entremig que no són *giletas*). Però, tot i això, L4 no és el manuscrit amb més anomalies. Un cas a part és el del manuscrit MA, perquè si bé sí que les transmet com un conjunt poètic, té un ordre i lliçons particulars, i, a més a més, l'escrit principal que encapçala el recull és diferent de la resta de testimonis: *Epílego. D'algunes de les moltes (segons se diu) poesies [que] compongué lo tan enamorat com discret Gilet en lo temps que lo tingué apassionat la tan hermosa com discreta Gileta*.

#### a. Descripció dels manuscrits

A continuació, exposaré les característiques principals de cadascun dels manuscrits que transmeten *giletas*. L'estructura de la descripció és la següent: el nom del manuscrit en l'edició i en la biblioteca o arxiu en qüestió, a on s'ha conservat, el títol (si n'hi ha), la datació,<sup>33</sup> una breu descripció física i del contingut general, el recull exhaustiu de les referències bibliogràfiques de les fonts que s'ocupen de la descripció del testimoni i, finalment, els poemes que conté en l'ordre en què apareixen.

**A:** Ms. A-67, Casa de l'Ardiaca-Arxiu Municipal d'Història de Barcelona, Barcelona.

[sense títol]

El manuscrit data de l'últim quart del segle XVIII. Té una mida de 220 x 160mm i conté 342 folis. Presenta un relligat de l'època amb pergamí i està escrit a una i dues columnes. És obra de diverses mans i recull obra de diversos autors. Transmet 71 composicions de Fontanella: les dues obres majors de teatre senceres, diverses poesies i cartes.

Descripcions del manuscrit: Miró (1984: 251-255), Miró (1988: 41), Miró (1995: I, 30), Rossich (2006: 163), Valsalobre (2015b: 169).

Conté els poemes: 24, 26, 22, 21, 39, 25, 38 i 37.

**B4:** Ms. 80, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

*Curiositat cathalana / o[corregit sobre y] / Recr[e]o y jardí del Parnàs, / que conté escullidas / las obras y poesias de l'insigne / poeta doctor Vicens Garcia, / rector de Vallfogona / y de altres*

<sup>32</sup> Text regularitzat. El text literal de cada manuscrit consta a l'apartat 3.1.f. *Ordre dels poemes en els cançoners més importants*.

<sup>33</sup> Per a la datació dels manuscrits, prenc, en tots els casos, les dades que proposa Rossich (2006: 161-164).

*poetes catalans. / Ix a llum a instàncies / dels apassionats a l'autor, y a la / poesia catalana.*  
Al llom: *Vicens Garcia / Curiositat / catalana.*

El manuscrit és de la segona meitat del segle XVIII i té una mida de 216 x 150mm. La paginació antiga arriba fins a la pàgina 349, en canvi la paginació moderna, en llapis, fins al foli 197. Conté un total de 187 poesies, del nostre autor en copia 68 composicions; en la major part, poesies, tot i que també conté l'obra dramàtica de tema religiós present a R. És escrit per una sola mà, possiblement la de Francisco Ignasi Vandre, que dedica el llibre «als apassionats del Doctor Vicenç Garcia, rector de Vallfogona».

Descripcions del manuscrit: Massó & Rubió (1918-1919: 149-163), Rossich (1984: 72-73), Miró (1995: I, 29-30), Brown & Melchor (1995: 51-52), Valsalobre (2002: 169-170), Rossich (2006: 163), Clarasó & Miró (2008: 64), Valsalobre (2015b: 170).

Conté els poemes: 6, 7, 50, 73, 74, 75, 76.

**B5:** Ms. 172, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

[sense títol]

És un manuscrit de la primera meitat del segle XVIII. Té una mida de 195 x 145mm i consta de 296 folis. Presenta un relligat antic amb pergamí i està escrit a una columna. Està escrit per tres mans diferents. D'acord amb Miró, la primera (que transcriu fins al foli 273) és del primer terç del segle XVIII, i les altres dues mans, de finals del mateix segle. La segona mà omple els fulls restants amb altres composicions de Fontanella (poesies a Gileta, en la seva major part), de Garcia i altres autors. La tercera descriu l'índex de continguts. Conté un total de 66 composicions de Fontanella, entre les quals, les peces dramàtiques majors senceres, també el *Fragment d'una comèdia que havia començat Fontano*, i, finalment, poesia diversa, especialment *giletas*.

Descripcions del manuscrit: Miró (1988: 39), Miró (1995: I, 24-25), Grilli (1997: 64-65), Rossich (2006: 163), Valsalobre (2015b: 169).

Conté els poemes: 5, 24, 26, 22, 21, 39, 25, 38, 37.

**C:** Ms. 7393, Museu de l'Arxiu Municipal de Calella, Calella.

[sense títol]

És un manuscrit d'entre final del segle XVII i començament del XVIII. Conté 163 folis. Té una mida de 215 x 310 mm. Les pàgines actualment estan numerades. Està enquadernat en cartó i relligat en 16 quaderns. És escrit a una i dues columnes. Té tres portades, dues al començament i una al foli 48.

Està fet per dues mans, una que copia de l'inici fins al foli 93 i del 113 al final, i una altra que transcriu els folis 75-75v i 93v-112v. No hi ha cap indicació sobre els copistes. Es tracta d'un còdex que va pertànyer a l'arxiu del bibliòfil Albert Giol i Galceran i que fou donat l'any 1988 per Pere Valls Santigosa a l'Arxiu Municipal de Calella.

Conté *Lo desengany* i la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfía* senceres, i la major part dels poemes de Fontanella; un total de 156 composicions. Al final del manuscrit hi ha textos d'un altre o altres autors (tres poesies burlesques i uns fragments de comèdia) i un foli amb «comptes diversos» (Miró 2006: 74). Segons aquesta mateixa font (*ídem*: 73), «es tracta d'un dels còdexs més complets» dels que transmeten la poesia de Fontanella. Presenta moltes similituds en l'ordre de les composicions i en les grafies amb la branca d (veg. *stemma*, més avall).

Descripcions del manuscrit: Rossich (2006: 161), Miró (2006: 71-86), Clarasó i Miró (2008: 64), Valsalobre (2015b: 169).

Conté els poemes: 75, 50, 24, 26, 22, 21, 39, 25, 38, 37, 4, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 62, 63, 64, 65, 66, 28, 30, 31, 20, 43, 29, 70, 11, 68, 34, 33, 67, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 72.

**I2:** Ms. 83.493, Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, Barcelona.

*Catalana musa / ab què canta / la lira de Apol·lo / Francisco Fontanella, / glòria del Pernàs / y / ornament de sa pàtria, / estos poemas.*

El manuscrit està datat d'entre final del segle XVII i començament del XVIII. Té una mida de 230 x 210 mm i conté 194 folis. Té un relligat modern amb pell i gofrats d'or. És una edició molt elegant i en un estat de conservació excel·lent. És escrit a una i dues columnes.

Desconeixem la identitat dels copistes, però hi reconeixem tres mans. La primera i la segona copien 161 poemes de Fontanella, entre els quals les *giletas* (que apareixen separades per una portada pròpia), i també les dues peces dramàtiques majors completes de l'autor (*Lo desengany* i la *Tragicomèdia*). La tercera mà transcriu tres poemes atribuïts a Vicent Garcia. La cal·ligrafia és, en tots els casos, especialment entenedora, si bé, més inclinada en la primera mà que en les altres. No s'usen abreviatures.

Descripcions del manuscrit: Montaner (1951:46), Vázquez i Estévez (1981: 128-129), Miró (1988: 38-39), Miró (1995: I, 17-19), Rossich (2006: 162), Clarasó i Miró (2008: 64), Valsalobre (2015b: 169).

Conté els poemes: 50, 24, 26, 22, 21, 39, 25, 38, 37, 4, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 28, 30, 31, 20, 43, 29, 70, 11, 68, 34, 33, 67, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 49, 52, 51, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 72, 75.

**L4:** Ms. 3-I-10, Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, Barcelona.

[sense títol]

Al llom: *Papeles varios*.

El manuscrit està datat de principis del segle XVIII. Té una mida de 310 x 199 mm i consta de 958 pàgines. Presenta un enquadernat de l'època en pergami dur. És escrit a una i dues columnes.

La lletra és de diverses mans, inclosa una que només fa correccions. La que copia Fontanella és, d'acord amb Valsalobre (2002: 165), d'Agustí Eura. És un volum miscel·lani, amb obra de diversos autors. Conté 194 composicions de Fontanella, la major part de les quals es concentren en la primera part del recull sota l'epígraf «Obras de Fontanella». També n'hi ha algunes de repartides per la resta del manuscrit. Els textos de Fontanella corresponen a les obres majors de teatre i al *Fragment d'una comèdia que havia començat Fontano*, així com bona part de l'obra poètica, fins a 194 poesies.

Descripcions del manuscrit: Rossich (1984: 112-115), Miró (1988: 40), Miró (1995: I, 36-37), Brown & Melchor (1995: 57), Valsalobre (2002: 164-165), Rossich (2006: 162), Clarasó & Miró (2008: 64), Valsalobre (2015b: 170).

Conté els poemes: 55, 8, 11, 10, 35, 69, 12, 34, 73, 7, 6, 5, 24, 26, 22, 21, 39, 25, 38, 37, 4, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 28, 30, 31, 20, 43, 29, 70, 11, 68, 34, 33, 67, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 49, 52, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 72, 75, 50, 71.

**MA:** Ms. 3.899, Biblioteca Nacional, Madrid.

[sense títol]

El manuscrit data d'entre final del segle XVII i començament del XVIII. Té una mida de 215 x 160 mm i consta de 338 folis. Està relligat amb pergami i confegit a partir de plec procedent d'altres manuscrits. És escrit a una columna.

La lletra és de diverses mans, si bé és probable que la mà que copia les composicions de Fontanella sigui la de Pere Serra i Postius. Miró (1995: 27), a més, afirma la relació de MA amb R, basant-se en les coincidències dels títols de les poesies a Gileta.

És un volum miscel·lani que inclou textos de molt diverses procedències, tots ells datables a cavall del XVII i el XVIII. De Fontanella trobem 63 composicions, que corresponen a nadales, *giletas* i diverses cartes a les Senyores dels Àngels en vers i en prosa. Les rúbriques de MA són molt completes, però estan fetes únicament a partir

de la lectura dels textos com demostra les divergències de sentit amb les del manuscrit R.

Descripcions del manuscrit: Miró (1995: I, 25-27), Rossich (2006: 162), Valsalobre (2015b: 170).

Conté els poemes: 22, 4, 38, 37, 21, 16, 31, 34, 11, 33, 26, 17, 63, 66, 15, 24, 75, 18, 57, 58, 62, 14, 40, 41, 42, 59, 67, 39, 46, 47, 50, 70, 25, 64, 43, 49, 44, 45, 51, 23, 19, 48, 52, 53, 56, 54, 55, 65, 20, 61, 68, 72, 30, 28, 29, 60.

**R** : Ms. 68, Biblioteca Lambert Mata, Ripoll.

Al llom: [*Poesias de Fontanella*]

El manuscrit està datat de finals del segle XVII i començaments del XVIII. Té una mida de 305 x 210 mm i consta de 480 pàgines i 9 folis. Presenta un relligat de l'època amb pergami.

La lletra és d'una sola mà, la del copista Baptista Guarda,<sup>34</sup> el nom del qual apareix a les pàgines 3 i 480. La cal·ligrafia és rodona i clara, lleugerament inclinada. No usa abreviatures. Conté únicament obra de Fontanella, amb un total de 323 composicions, la qual cosa en fa el manuscrit conegut que en transmet més. Hi trobem tota l'obra dramàtica de l'autor i també poesia religiosa, amorosa i jocosa. Separa, amb una portada (p. 435), les poesies dedicades a Gileta.

Descripcions del manuscrit: Torres Amat (1836: 261), Rubió i Balaguer (1953: 595), Vila (1981: 139-159), Miró (1988: 40-41), Miró (1995: I, 32), Rossich (2006: 161), Clarasó & Miró (2008: 64), Valsalobre (2015b: 169), Miralles (2015).

Conté els poemes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77.

**V2**: Ms. 261, Arxiu del Museu Episcopal de Vic, Vic.

*Obras del pare mestre / Fontanella, religiós de St. / Domingo, qui en lo món / fou Fran[cisco]  
Fontanella / y després de viudo / se entrà en religió, selebrat / poeta per / tots los / de son / tems.  
/ Copiat per mi, Dn. Anton Mora y / de Xammar, any 1695.*

El manuscrit data de l'any 1695. Té una mida de 200 x 145 mm i consta de 248 folis. Està relligat amb pergami.

Està copiat per tres mans. D'acord amb Miró, les dues primeres són del segle XVII i la tercera, del XIX. La primera és d'Anton Móra Xammar, que signa

---

<sup>34</sup> En el manuscrit Bità Guarda (veg. Valsalobre 2015b: 142).

l'encapçalament del volum i el data a 1695. Escriu des de l'encapçalament fins al foli 223, i del 238 al 241v (índex de continguts) i és qui numera tot el volum. La lletra és en cursiva, però clara i utilitza poques abreviatures. És escrit a una columna. La segona mà, de nom desconegut, copia les pàgines 224-229 a dues columnes, i la poesia del marge dret del foli 218v. Escriu amb lletra rodona, també fàcilment llegible. A la resta del manuscrit, ressegueix fragments i fa correccions al marge. La tercera mà és d'Antoni Carbonell, que transcriu exercicis escolars i taules de comptes.

És un volum unitari que transmet únicament obra de Fontanella. Conté 120 composicions, que corresponen a poesia i les dues peces de teatre major.

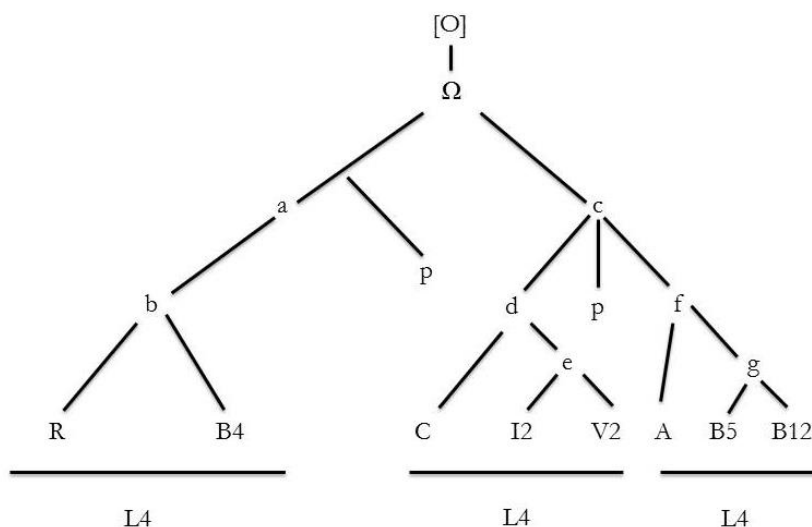
Descripcions del manuscrit: Miró (1981: 211-218), Miró (1988: 37-38), Miró (1995: I, 15-16), Rossich (2006: 161), Clarasó & Miró (2008: 64), Valsalobre (2015b: 169).

Conté els poemes: 50, 24, 26, 22, 21, 39, 25, 38, 37, 4, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 28, 30, 31, 20, 43, 29, 70, 11, 68, 34, 33, 67, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 72, 75.

#### b. L'*stemma codicum*

A la ponència presentada a la Universitat Roma Tre, Pep Valsalobre (2017b) va esbossar un esquema de l'*stemma* dels manuscrits que transmeten obra de Francesc Fontanella.

Si prenem només els manuscrits que copien les *gilettes* de Fontanella la situació seria la següent:



Imatge 2: *stemma* dels manuscrits que transcriuen *gilettes*

Faltaria aclarir la situació dels manuscrits L4 i MA. En el cas de L4 la situació és complexa perquè presenta lliçons connectades amb les tres branques finals de

L'*stemma*, de manera que segons la composició s'acosta més a uns o a altres manuscrits i, per aquest motiu, està present en les tres branques.

En canvi, el manuscrit MA presenta unes lliçons úniques, generalment errònies, que l'allunyen de la resta de testimonis (de qualsevol de les tres branques) i en dificulta la col·locació. Sembla que en la majoria de poemes està vinculat al subarquetip d. Esperem en futures investigacions poder aclarir la situació d'aquest testimoni.

### c. La importància del manuscrit R<sup>35</sup>

Avui en dia, conservem un total de trenta-sis manuscrits que contenen obra fontanellana i tenim notícia de sis que s'han perdut (Valsalobre 2015a: 90). Per tal d'elaborar una edició crítica de Fontanella, tant per a la present tesi com per al projecte de recerca del Mineco –*Obra poètica de Francesc Fontanella (1622-1683/1685). Edición crítica* (ref. FFI2012-37140)–, en el qual s'insereix, era necessari escollir un manuscrit com a base.

L'elecció del manuscrit de Ripoll (denominat R) com a manuscrit base està justificada pels criteris exposats per Blecua (1988) quant al valor ecdòtic dels testimonis. D'una banda, és el testimoni que copia més composicions fontanellanes, el que presenta menys omissions i està escrit amb una lletra clara. I de l'altra, l'anàlisi minuciosa dels testimonis va permetre confirmar R com la base de l'edició crítica.

El ms. 68 de la BLM (que identifiquem amb la sigla R) és un testimoni singular en la transmissió de la poesia del barceloní: es tracta d'una còpia, de final del segle XVII - inici del XVIII, d'un volum que havia estat compilat amb posterioritat a 1676 per l'autor.

Els motius que expliquen aquesta decisió els enumeren detalladament Rossich & Miralles (2014) i Miralles (2015). Primer de tot, es destaca que el manuscrit de Ripoll és amb diferència el testimoni que transmet més obres de Fontanella. El segon manuscrit que el segueix en quantitat d'obres fontanellanes tot just arriba a la meitat.

Segonament, Rossich & Miralles desenvolupen que R és l'únic testimoni que inclou dos pròlegs escrits per Fontanella mateix –«només si el text és obra de Fontanella els dos pròlegs tenen sentit» (Rossich & Miralles 2014: 93)– al recull de les seves obres.<sup>36</sup> Els dos pròlegs són complementaris. En el primer: «Fontanella justifica la seva obra literària com una dedicació personal, fruit de la seva passió de lector, i en una obligada *captatio benevolentiae*, s'excusa pels errors que hagi pogut cometre, alhora que fa constar el seu escàs interès a divulgar-la» (Rossich & Miralles 2014: 93). En el segon pròleg, en canvi, Fontanella es dirigeix a una lectora en particular de la seva obra, a qui li ofereix en la seva globalitat perquè en part l'ha motivada.

---

<sup>35</sup> Per a tot el capítol em baso en Rossich & Miralles (2014).

<sup>36</sup> L'article inclou l'edició dels dos pròlegs a les p. 92-93 i a les p. 95-96 respectivament.

La identitat de la misteriosa lectora se'ns amaga darrera d'una xifra que en conté les inicials, que no són altres que: *MTA*. Justament aquestes lletres coincideixen amb el nom i cognoms que es revelen en una de les *giletas* inicials («Gileta sempre adorada», que només és present a R) a través d'un anagrama enigmàtic: *Maria Teresa Am*. En conseqüència, hauríem de suposar que un antecedent del manuscrit R va ser preparat per l'autor mateix en un moment final de la seva vida<sup>37</sup> com una ofrena a la dama a qui escrivia poemes sota el criptònim de Gileta. Per aquest motiu, Fontanella no aspira a arribar a un gran públic, sinó que vol ser llegit en la intimitat per una persona concreta.

A més a més, i fent referència concretament al conjunt poètic que ens ocupa, cal tenir present que a R l'ordenació de les *giletas* no és casual:

després de les que segueixen immediatament a la portada interior de les Giletas (...) hi ha tres retrats de dama (...), els dos sonets (...) i, finalment, totes les altres Giletas, que presenten un ordre que dibuixa a través de les rúbriques, si no ens equivoquem, un itinerari amorós ple d'alts i baixos en què es poden reconèixer alguns dels episodis documentats de la vida de Fontanella. (Rossich & Miralles 2014: 100)

Si seguim l'ordre de les *giletas* en el manuscrit de Ripoll, podem resseguir una història amorosa amb punts àlgids i amb moments distants. Aquesta ordenació no es manté de forma exacta en cap dels altres manuscrits conservats. En part, això es deu a què R transmet *giletas* que són de testimoni únic com la que inclou l'anagrama que he mencionat.

Així doncs, la publicació d'aquest article va permetre dotar el manuscrit R de gran importància per a l'edició, però també llegir el conjunt poètic a Gileta sota una nova perspectiva, com si es tractés d'un cançoner d'inspiració petrarquista.

L'esquema del cançoner (o del subcançoner) a Gileta és diferent al que segueix la totalitat del manuscrit. Sembla que respon a un esquema tradicional, diguem-ne d'entrada de factura petrarquista o italianitzant. En les Giletas conviuen diverses formes mètriques de manera coherent, hi ha un únic fil narratiu que explica una única història d'amor per a una dona, amb una seqüencialitat lineal que sembla respondre a un ordre cronològic intern (que segurament té un correlat en la cronologia real, externa), i una continuïtat de discurs des del punt de vista de l'expressió i del contingut en què el jo poètic i el referent de l'estimada són presents tothora. (Miralles 2015: 213)

Tanmateix, cal matisar la utilització de la paraula *cançoner*, ja que no l'hem d'entendre en el sentit més estricte, sinó com la reinterpretació que en fa el barroc hispànic:

---

<sup>37</sup> «Quan Fontanella va decidir compilar aquest manuscrit per a la “benèvola o rigorosa lectora” que n'era la destinatària, va haver de pensar com volia llegar-li la seva poesia; és a dir, va haver de seleccionar i d'ordenar la seva producció en funció d'uns paràmetres que, ja en la maduresa i amb la seva obra completa (o pràcticament completa), no devien ser els mateixos que quan va compondre els versos» (Miralles 2014: 191).



La forma d'organització textual del cançoner petrarquista ja no era vàlida per al barroc hispànic en general, però sí que actuava com a referent; un referent més, però no un referent únic i directe, perquè el barroc exigeix més complexitat. Ara bé, que no fos plenament vàlida no vol dir que no ho pogués ser en part, i que la seva petja fos vigent encara, tal i com demostra l'estudi d'algunes ordenacions líriques dels poetes del Segle d'Or hispànic. (Miralles 2015: 214)

Finalment, el manuscrit R es presenta com una compilació de pràcticament tota l'obra de l'autor, la qual cosa és excepcional a l'època (Miralles 2015: 216). Però en cap cas podem afirmar que R sigui un autògraf de Fontanella, sinó que és una còpia que depèn (no sabem amb quants intermediaris enmig) d'un original perdut preparat per l'autor mateix com a oferta, possiblement, a Maria Teresa Ham; però que pot haver sofert modificacions per part dels copistes.

De fet, com es pot observar en la present edició, el copista de R sovint comet errors. Per aquest motiu, és útil l'*stemma*: no ens podem limitar a transcriure la lliçó de R, sense ésser crítics i analitzar-la. Sortosament, podem corregir les equivocacions de R a través dels altres testimonis.

#### d. El relat de les *giletas* en el manuscrit R

Tal com explica Miralles (2015: 212-214), l'ordenació de les *giletas* en el manuscrit R no és fruit de l'atzar. Si se segueix l'ordre de la disposició dels poemes, es pot reconstruir una història amorosa amb totes les seves vicissituds.

Els dos primers poemes («Fins lo que no parla parla» i «Gileta sempre adorada») ens donen la clau per identificar Gileta amb Maria Teresa Ham. Tanmateix, la veu poètica remarca que, encara que ella sigui la destinatària dels textos, no és receptiva als interessos amorosos de Gilet. Com que es tracta dels dos poemes inicials del recull, hauríem d'entendre que la senyora Ham és la destinatària de tot el conjunt poètic, tal com indica el segon pròleg. És a dir, que tots els poemes que trobarem a continuació s'adrecen a una mateixa dama sota el nom de Gileta. Tampoc podem afirmar, però, que això sempre hagi estat així, ja que podria tractar-se d'una reelaboració feta amb posterioritat a la composició de cadascun dels poemes, que, potser, inicialment no estaven destinats a Maria Teresa.

A continuació, trobem tres descripcions de Gileta, una en castellà i dues en català («Quisiera yo retratarte», «Si vol Amor que retrate», «Belisa de les Giletas»). Malgrat que en el poema núm. 5 («Belisa de les Giletas») s'anomeni Belisa a la dama (un criptònim d'Isabel), per la situació del poema en un lloc destacat del conjunt poètic forçosament haurem d'entendre (si més no en aquesta etapa posterior en què Francesc Fontanella recull i reordena tots els poemes a Gileta) que està destinat igualment a la mateixa senyora. Recordem que està col·locat immediatament després de les altres dues descripcions de Gileta i indubtablement dins del conjunt poètic de les *giletas* dirigit a Maria Teresa Ham. Desconec els motius del canvi de nom de

Gileta per Belisa, que només apareix en aquesta composició exclusiva del manuscrit de Ripoll.<sup>38</sup>

Després del poema núm. 6 («Jo t'adoro, bellíssima Gileta»), en què Gilet reclama la puresa del seu amor, podríem considerar que s'acaba la introducció del cançoner amorós i es fan presents les vicissituds concretes de la relació amorosa en els poemes.

Entre el poema núm. 7 («Sens vostra llum, Gileta vencedora»), en el qual se'n menciona per primera vegada l'absència, i el poema núm. 17 («Te vull i me vols, Gileta»), l'actitud de Gileta no varia. La intenció de la dama és que Gilet l'oblidi, es mostra rigorosa i indiferent. Tot i això, la veu poètica sembla indicar que realment ella no vol caure completament en l'oblit, sinó que el que reclama és més discreció i moderació per part de Gilet. L'enamorat insisteix en què l'entén, ja que només ella és mereixedora d'ella mateixa a causa de la seva perfecció, però no pot evitar seguir sentint aquest amor.

En aquest punt, es produeix un salt temporal en els poemes. Tal i com marca el poema núm. 18 («Dos vegades flors i plantes»), Gilet i Gileta no es veuen durant dos anys. De fet, pel poema següent, el núm. 19 («Torno i no torno, Gileta»), sabem que després de la llarga absència han estat un temps, que no es concreta, junts però que els dos enamorats s'han de tornar a separar. Mai no se'ns explica el motiu de la nova separació, però, a partir d'aquest punt, hi ha tres poemes que indiquen que potser un rival amorós en podria ser la causa. El primer és el poema immediatament successiu, el núm. 20 («Gileta que, parda penya»), en el qual es menciona un vell pretendent anomenat Puig, però que segurament també s'hauria de posar en relació amb dos poemes propers del cançoner que alerten Gileta contra els amors apassionats, els poemes núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») i 32 («Guardau, gallarda Gileta»). No necessàriament han de fer referència al mateix home, ja que en el núm. 20 sembla predominar la negativa de Gileta respecte del vell pretendent i Gilet només insisteix en que es mantingui ferma. Però, en tot cas, la veu poètica mostra preocupació per algun rival amorós i reitera la puresa del seu amor en contra de l'amor apassionat, fals i traïdor dels altres pretendents.

La resta de poemes que envolten aquests tres se centren en la duresa d'ella i la persistència sense esperança de Gilet. Només trobem un poema en què hi ha un acostament entre els dos enamorats, el poema núm. 23 («Per haver-te vist, Gileta»). En aquest poema, Gilet i Gileta es veuen i aquest moment de felicitat conclou amb el poema següent, el núm. 24 («Molts anys alegres, Gileta»), en el qual se celebra la memòria de la relació amorosa i Gilet demana que perduri. Tanmateix, el retrobament és breu perquè en el poema que segueix, el núm. 25 («Adéu, amable Gileta»), Gilet s'acomiada perquè s'ha d'absentar de nou.

Fins al poema núm. 38 («No sé si em voleu, Gileta»), es manté el mateix to: Gilet adora Gileta i li demana que accepti els seus sentiments perquè són purs. Fins i tot silencia el seu malestar per no destorbar-la, però ella el rebutja. La situació es manté

---

<sup>38</sup> Veg. 4.3.4.

fins al poema 39 («Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»), en el qual qui s'absenta és Gileta que s'allunya per mar. Conseqüentment, hem de suposar que en algun punt anterior els enamorats s'han reunit i, potser, reconciliat.

Tot seguit, els poemes núm. 40 i 41 («Si voleu, dolça Gileta», «Ai, adorable Gileta») parlen d'un conflicte degut a les males llengües que provoca que sigui Gilet qui s'hagi d'absentar. Es menciona una llengua traïdora o unes llengües infames que blasmen els enamorats. S'hauria d'entendre que, o bé abans o bé després del viatge de Gileta, ambdós van reprendre la relació i que possiblement algun testimoni o confessor de confiança els delata. Els poemes següents responen a aquest fet i se centren en el sacrifici de Gilet per amor (un sacrifici tal que fins i tot es compara amb la mort). Gilet es distancia d'ella, segurament per mantenir la reputació respecte de la virtut de Gileta i fer callar les males llengües. També pren importància la voluntat d'ella, que aquesta vegada no es mostra desdenyosa, sinó que li demana que es mantingui viu malgrat el patiment per la forçosa separació. Sembla ser, doncs, que aquest refredament no depèn de la voluntat dels enamorats, sinó de les influències externes que els són adverses.

En els poemes següents les absències provocades per la partida, ja sigui de Gilet o de Gileta, són constants. Ho podem comprovar en els poemes núm. 46-48 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?», «Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?», «Ja perdo, bella Gileta»)<sup>39</sup> i 53-54 (53 «Partesc, oh dolça Gileta» i «Adéu, Gileta adorada»). Tanmateix, entre els poemes en els quals abunda el to melangiós, se'ns menciona l'existència de correspondència entre els dos enamorats. Aquesta circumstància, que no s'havia mencionat en cap poema fins ara, lliga perfectament amb el fet que no escullin distanciar-se de forma voluntària: s'intenta mantenir la relació amorosa malgrat la separació. En el poema núm. 51 («Cessà lo turment, Gileta»), es mencionen explícitament les cartes de Gileta que actuen com un pal·liatiu per l'absència de l'estimada que tortura Gilet.

A partir del poema núm. 55 («Tant vos enyoro, Gileta»), en què Gileta està malalta i Gilet la troba a faltar, sembla que hi ha un nou canvi en l'actitud de Gileta. Gilet ha de tornar a ocultar els seus sentiments (veg. poema núm. 57, «Mal les brases dissimulo») i a demanar-li correspondència (veg. poema núm. 58, «No m'amenaces, Gileta»). En cap moment s'explica el perquè del refredament de Gileta.

La situació s'agreuja en el moment en què Gilet ha d'anar a la guerra en el poema núm. 60 («Partiré, bella Gileta») –que possiblement hauríem de datar entre 1641 i 1652.<sup>40</sup> Gileta no només es mostra indiferent, com en les *gilettes* inicials, sinó que les mostres d'amor de Gilet li provoquen ira, com en el poema núm. 62 («Pus vos enfaden, Gileta»).

---

<sup>39</sup> Malgrat els adéus constants, ambdós enamorats es veuen encara que sigui breument, així ho indica el poema núm. 48 («Ja perdo, bella Gileta»).

<sup>40</sup> Més probablement fins a 1647, ja que, tal com explica Valsalobre (2008: 80), és quan té lloc la campanya de Lleida en la qual Fontanella encapçalava una força set-cents homes per donar suport a “moser de Meranuile” davant l'avanç de l'enemic.

Després de dues partides més, una de Gilet (poema núm. 64, «Adéu, Gileta amorosa») i una de Gileta (poema núm. 65, «Partiu, amable Gileta»), i d'una altra malaltia de Gileta (poema núm. 66 «No us envio flors, Gileta»), es repeteix la idea que ella l'ha oblidat, fins al punt que Gilet se suïcida literàriament per amor. La situació es manté així fins al poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»), en el qual Gilet persegueix els amors d'una dama anomenada Guilla (que segurament hauríem de situar a Barcelona).<sup>41</sup> La rellevància que Fontanella dóna a la competència amorosa encén la gelosia de Gileta que demana a Gilet que es reuneixi amb ella a Canet, però ell la rebutja. No és la primera vegada en què es produeix un rebuig per part de Gilet, però mentre que en el poema núm. 28 («Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà»), sembla més aviat un joc literari per buscar l'atenció de l'estimada, en aquest cas es menciona una rival concreta que l'ha pres (captivat) amorosament parlant. Pel que podem llegir, és aquest fet el que sembla fer renéixer els sentiments de Gileta, tot i que la dama rossellonesa no obté la resposta esperada de Gilet.

En aquest punt, la història resulta especialment confusa: potser podria ser que hi hagi cert desordre en alguna de les composicions o bé que ens manqui algun poema que expliqui la reconciliació dels enamorats. En ambdues composicions la veu poètica actua com si la dama Guilla no hagués existit mai i, en canvi, es reprèn el discurs anterior. El poema següent (poema núm. 72, «Mal encoberts los incendis») reprèn el debat de Gilet entre callar o expressar els seus sentiments amorosos i, finalment, en el poema núm. 73 («Bella fragant primavera») l'enamorat acaba proclamant l'adoració eterna a Gileta.

Finalment, el cançoner amorós conclou amb tres poemes que funcionen com a missives, els poemes núm. 74-76 («Tots donam flors ben purgades», «Dono, petita Gileta», «Com Gileta, ingrata, ordena»). Com que al·ludeixen a malalties de Gileta, possiblement s'haurien de posar cronològicament en relació amb els poemes núm. 66 («No us envio flors, Gileta») o 23 («Per haver-te vist, Gileta»), en els quals es mencionava que Gileta patia o s'havia recuperat d'una malaltia. En aquest cas, sembla que l'ordenació d'aquests poemes concretament no correspon a l'ordre dels esdeveniments, sinó al format de carta de les composicions, ja que les tres acompanyen regals per a Gileta i potser això explicaria perquè estan agrupats seguint un criteri no cronològic. De fet, les dues últimes composicions, a més, són les úniques dècimes del conjunt poètic.

Per acabar, el cançoner amorós es tanca amb una composició en castellà, el poema núm. 77 («Gileta en dulces enojos»), que és, de nou, una descripció de Gileta que s'hauria de posar en relació amb les *descriptions puellae* inicials. D'aquesta manera el conjunt poètic adquireix un format cíclic que destaca per sobre de tot la importància de la destinatària, Gileta, que és qui dóna nom al conjunt poètic, qui l'inicia i qui el tanca.

#### e. La diversitat de les rúbriques

En relació amb l'especificitat del manuscrit de Ripoll i dels pròlegs que conté, també

<sup>41</sup> Veg. 4.7.1.

cal tenir en compte que és l'únic testimoni que transmet algunes rúbriques dels poemes que són diferents de les de la resta dels testimonis i no poden provenir de cap altra font que no sigui el propi autor, ja que la informació que se'n pot obtenir no està extreta simplement de la lectura del poema. Vegem-ne alguns exemples.

Evidentment, el cas més indiscutible és el del poema núm. 2 («Sempre adorada Gileta»), que va precedit de la rúbrica: «Anagrama enigmàtic del nom de Gileta o lo que sia. No resta al discret lector sino a la amable lectora». La connexió del poema i de la rúbrica amb el segon pròleg dirigit a una lectora fa que resulti innegable que ambdós han de provenir del mateix Fontanella. Tanmateix, R és l'únic manuscrit que transmet la composició, per tant, no podem comparar la rúbrica amb cap altre testimoni.

Un altre poema que transmeten altres manuscrits i té una rúbrica específica a R és el núm. 20 («Gileta que, parda penya»):

C L4: Altre.

I2: Altra.

MA: Desitja Gilet, sa pena no alcançant, desproporcionats favors de Gileta. Romanç.

R: Persuadeix a Gileta, no admetia lo amor d'un vell anomenat Puig.

V2: Altra, 25.

Tal com succeeix en la majoria de composicions, excepte R i MA, la resta de testimonis es limiten a copiar «Altra» o «Altre» com a rúbrica. En aquest punt, podríem pensar que tant R com MA depenen d'un manuscrit amb rúbriques escrites per l'autor, perquè són més completes, però si ens fixem amb més detall, veurem que només en el manuscrit R se'ns diu informació que no pot provenir del propi text: la rivalitat amorosa del vell Puig. En canvi, MA fa una aproximació (en aquest cas errònia) al contingut del propi poema a partir de la lectura del text.

Un cas similar el trobem en el poema núm. 23 («Per haver-te vist, Gileta»). En aquest poema Gileta s'ha recuperat d'una malaltia, però com que el text és molt metafòric, només en la rúbrica de R queda clar el motiu de la separació.

C L4: Altre.

I2: Altra.

MA: Condena Gilet la ditxa d'haver vist Gileta després de la passada ausència i en vespres d'altra. Romanç.

R: Declara lo contento ha tingut ab la vista de sa adorada Gileta recobrada de malaltia.

V2: Altra 15.

El fet d'haver estat malalta és el que ha provocat l'absència de Gileta; en canvi, en MA, l'altre manuscrit amb una rúbrica desenvolupada, es parla d'una absència, però sense especificar-ne el motiu.

Un altre exemple molt clar per mostrar com MA, o un antecedent de MA, a diferència de R, elabora les rúbriques a partir del text mateix el podem trobar en el poema núm. 24 («Molts anys alegres, Gileta»).

A C I2: [sense rúbrica]

B5: Romances amorosos a Gileta.

L4: A Gileta.

MA: Celebra Gilet los anys de la bella Gileta.

R: Celebra Gilet enamorat, ab alegres expressions, lo haver eixit a vista sa amada Gileta.

V2: Canta Gilet, ab diferents afectes, sos amors ab l'adorada Gileta.

Primer de tot, sorprèn que en aquest cas quasi tots els testimonis optin per una rúbrica més extensa, però és comprensible si tenim en compte que en molts casos es tracta de la *gileta* que inaugura el conjunt, consegüentment, la rúbrica no fa referència explícitament a aquest poema en concret, sinó al conjunt en general. Tenint en compte aquest aclariment, podem centrar-nos en la rúbrica de MA i podrem llegir com fa una interpretació massa literal del primer vers del poema:

Molts anys alegres, Gileta,  
a nostres ulls ab ta vista,  
a nostra vista ab ton llum,  
a nostre llum ab lo dia. (v. 1-4)

En aquest poema, Francesc Fontanella no està celebrant l'edat de l'estimada Gileta (com podríem inferir de la rúbrica de MA), sinó que Gilet està meravellant-se per haver-la vist i celebrant les memòries de la relació amorosa que han compartit. Si llegim el poema complet, podem veure com, en el primer vers, *alegres* no és un adjectiu, tal com sembla a partir de la rúbrica de MA, sinó un verb en present de subjuntiu ('Molts anys *alegrís*, Gileta'). El primer vers expressa l'anhel de Gilet que espera que la relació es perllongui en el temps.

Trobem de nou el mateix conflicte en el poema núm. 70 («De la nevada muntanya»). En aquest poema se'ns parla dels orígens bucòlics i quasi mitològics de l'adorada Gileta. Però, precisament com que Fontanella s'utilitza el verb 'venir' per parlar de les seves arrels («De la nevada muntanya / vingué l'amable Gileta», v. 1-2), el copista de MA (o d'algun manuscrit antecedent) ho interpreta de forma literal i, per això, en la rúbrica d'aquest manuscrit es menciona una absència de Gileta que no té cap relació directa amb el text del poema, tal com demostra el fet que és l'únic testimoni que l'esmenta.

C L4: Altre.

I2: Altra.

MA: Celebra Gilet a sa adorada Gileta, havent esta tornada d'una de les passades ausències. Romanç.

R: Encareix Gilet la bellesa de l'amable Gileta, amorós suspira i humil la venera.

V2: Altra, 28.

En canvi, la rúbrica de R és molt més fidel a l'objectiu del poema, que en aquest cas no tracta sobre la separació dels amants, sinó sobre l'admiració i quasi adoració de Gilet cap a la bellesa Gileta.

Finalment, convindria comentar dos casos especials en què altres testimonis, a més a més de R, transmeten una rúbrica pràcticament calcada a la d'aquest manuscrit. El primer cas és el del poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»).

L4: En una ocasió que un galant que tenia de ballar ab sa dama, que es deia Guilla, fou obligat a anar-se'n a Canet per quefers precisos i perdre per eixa causa tant gustosa ventura, féu Fontano esta lletra.

R: En ocasió que Gilet havia de ballar ab sa dama, anomenada Guilla, i fou precisat anar-se'n a Canet i deixar tant gustosa ventura, féu Fontano esta lletra.

Mentre que en la majoria de poemes L4 es limita a copiar una rúbrica similar a «Altre», que no comparteix cap especificitat amb el text poètic, en aquest poema detalla perfectament la història del poema. En aquest punt, cal tenir present que L4, en el cas de les *giletas*, és el segon manuscrit que transmet més composicions. Així mateix, en algunes composicions ha demostrat ser un manuscrit molt pròxim a R (com es pot veure en l'*stemma*)<sup>42</sup>. A més a més, aquesta no és l'única composició de la poesia a Gileta que només trobem a R i a L4, n'hi ha algun cas més.<sup>43</sup>

Un fet similar succeeix en el poema núm. 74 («Tots donam flors ben purgades»). Aquest poema només el transmeten R i B4, de fet, B4 és un manuscrit que transmet molt poques *giletas*, però les que conté solen presentar unes lliçons molt properes (en la majoria de casos idèntiques) a R, com demostra la coincidència exacte de les dues rúbriques:

B4 R: Enviant Gilet un ram a Gileta havent pres una purga

Lamentablement, com que B4 copia tan poques composicions no es pot fer una anàlisi conclusiva de la relació de les rúbriques entre ambdós manuscrits.

Per acabar, convé comentar el cas del manuscrit V2. Generalment, les rúbriques del manuscrit de Vic són molt senzilles i repetitives, però, en quasi totes després de «altra» segueix un número que ordena les composicions. Aquest fet podria ser una ajuda pel copista, per marcar l'ordre de copia de les composicions i diferenciar-les; o bé ens podria indicar un cert ordre de lectura, que, tot i no correspondre amb el del manuscrit R, seria una temptativa d'aproximar-se a un dietari amorós.

#### f. L'ordre de les composicions

L'ordre de les *giletas* del manuscrit R és l'escollit per la present edició perquè ens

---

<sup>42</sup> Veg. 3.1.b.

<sup>43</sup> Veg. 3.1.f.

ajuda a comprendre millor els textos a partir de la lectura global del conjunt.<sup>44</sup> Per tant, també és el que serveix de base per tal de comparar l'ordenació de la resta de manuscrits. Per analitzar com s'estructura el conjunt poètic en els altres testimonis només tinc en compte els manuscrits principals i unitaris de l'obra fontanellana, ja que solament els cançoners que contenen més *giletas* ens poden donar la clau sobre com s'estableix l'organització dels poemes.

D'entrada cal advertir que hi ha poemes que solament ens han arribat a través del manuscrit R. Aquests poemes no els he tingut en compte en el moment d'establir l'estructura dels altres testimonis. El fet que existeixin poemes exclusius de R podria indicar que són composicions escrites en un moment final de la seva vida i que, en un principi, quan es copien els subarquetips dels altres manuscrits, no formen part del bloc original. Les *giletas* amb R com a testimoni únic i que, per tant, són susceptibles de ser escrites posteriorment, són les següents:

- 1 «Fins lo que no parla parla»
- 2 «Gileta sempre adorada»
- 3 «Quisiera yo retratarte»
- 9 «En va, adorada Gileta»
- 13 «Què faràs, bella Gileta»
- 27 «Vostra duresa, Gileta»
- 32 «Guardau, gallarda Gileta»
- 77 «Gileta en dulces enojos»

Dóna peu a pensar que són textos afegits tardanament el fet que en aquesta llista s'hi inclouen els tres primers poemes del bloc i també l'últim. Un possible motiu d'aquest fet és que es redactessin en el moment en què sorgeix la voluntat de dotar d'unitat al conjunt i per aquest motiu s'hi inclouen precisament els tres poemes inicials i el darrer. Recordem, per exemple, que el conjunt a Gileta s'inicia amb tres descripcions de la dama que segueixen l'anagrama que ens revela el seu nom i es tanca també amb una descripció d'ella. Segurament aquest format cíclic es dona en el moment de constitució de les *giletas* com a bloc en el subarquetip de R preparat per Fontanella mateix.

Aquesta idea pren més força pel fet que dos dels poemes finals (74 «Tots donam flors ben purgades» i 76 «Com Gileta, ingrata, ordena») que no estan en aquesta llista, perquè no són exclusius de R, només estan en un altre manuscrit. A més a més de R, també els trobem a B4, un manuscrit molt proper a R i dels més recents, de la segona meitat del segle XVIII, que, per tant, podria incloure composicions més tardanes.

---

<sup>44</sup> Veg. 3.1.d.



*Ordre dels poemes en els cançoners més importants*

Ordre de R	C		I2		L4		MA		V2	
	Núm.	pàgina	Núm.	foli	Núm.	pàgina	Núm.	foli	Núm.	foli
1 Fins lo que no parla parla <sup>45</sup>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2 Gileta sempre adorada	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3 Quisiera yo retratarte	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4 Si vol Amor que retrate	11	302	10	176	21	268	2	89v- 90v	10	203v- 204
5 Belisa de les Giletas	-	-	-	-	12	228- 229	-	-	-	-
6 Jo t'adoro, bellíssima Gileta	-	-	-	-	11	224	-	-	-	-
7 Sens vostra llum, Gileta vencedora	-	-	-	-	10	223	-	-	-	-
8 D'on sou, oh nova Gileta, / de l'amor prodigi nou	-	-	-	-	2	215- 216	-	-	-	-
9 En va, adorada Gileta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
10 Si jo t'adoro, Gileta, / què hi faràs i què hi faré	-	-	-	-	4	216	-	-	-	-
11 Ton rigor, bella Gileta	32	310	31	181	3 i 42	216 i 273	9	95-95v	31	211
12 Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga?	-	-	-	-	7	218- 219	-	-	-	-
13 Què faràs, bella Gileta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
14 Tu vols olvidar, Gileta	12	303	11	176	22	268	22	103v	11	204-

<sup>45</sup> Poema inicial després de la portada de les *giletas* amb el text: «Canta Gilet enamorat ab diferens affectes sos amors ab la adorada Gileta».

## ESTUDI PRELIMINAR

										204v
15 Jo vull lo que vols, Gileta	13	303	12	176v	23	268	15	99v-100	12	204v
16 Gileta vol a Gileta	14	303-304	13	176v	24	268-269	6	93v-94	13	204v
17 Te vull i me vols, Gileta	15	304	14	177	25	269	12	97v-98	14	205
18 Dos vegades flors i plantes	16	304	15	177	26	269	18	101v	15	205-205v
19 Torno i no torno, Gileta	17	304-305	16	177-177v	27	269	41	115-115v	16	205v
20 Gileta que, parda penya	28	308	27	180	38	272	49	119v-120	27	209
21 Dos coses voleu, Gileta	6	300	5	175	16	265	5	92-93v	5	202
22 Silenci, penes, silenci	5	300	4	174v-175	15	264	1 <sup>46</sup>	89-89v	4	201v
23 Per haver-te vist, Gileta	18	305	17	177v	28	269	40	114v-115	17	206
24 Molts anys alegres, Gileta	3 <sup>47</sup>	299	2 <sup>48</sup>	174	13	263	16	100-100v	2 <sup>49</sup>	200v
25 Adéu, amable Gileta	8	301	7	175-175v	18	265-266	33	110v	7	202v
26 Guardau la porta, Gileta	4	299	3	174-	14	264	11	96v-97	3	200v-

<sup>46</sup> Poema inicial després del text: «Epílego. De algunas de las moltas (segons se diu) Poesias Compongué lo Tant Enamorat com discret Gilet, en lo temps que lo tingué apacionat la tan hermosa com discreta Gileta» MA.

<sup>47</sup> Poema inicial després de la portada de les *giletas* amb el text: «Canta Gilet Anamorat Ab Diferents Afectes Sos Amors Ab la Adorada Gileta» C.

<sup>48</sup> Poema inicial després de la portada de les *giletas* amb el text: «CANTA GILET ANAMORAT AB DIFERENS AFECTES SOS AMORS AB LA ADORADA GILETA» I2.

<sup>49</sup> Poema inicial després del text: «Canta Gilet enamorat, ab diferents afectes, sos amors ab la adorada Gileta» V2.

				174v						201
27 Vostra duresa, Gileta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
28 Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà	25	307	24	179-179v	35	271	54	123v-124	24	208-208v
29 Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà	30	309	29	180v	40	273	55	124v-125	29	210-210v
30 Fujo, gallarda Gileta	26	308	25	179v	36	271-272	53	122v-123v	25	208v-209
31 Ama Gileta a Gileta	27	308	26	179v-180	37	272	7	94-94v	26	209
32 Guardau, gallarda Gileta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
33 Amor, gallarda Gileta	35	311	34	181v-182	45	274	10	96	34	212
34 Quan és la flama perfeta <sup>50</sup>	34	311	33	181v	8 i 44	221 i 274	8	94v-95	33	211v
35 En una font congelada	-	-	-	-	5	217	-	-	-	-
36 Tenim, amada Gileta	37	312	36	182-182v	47	275	-	-	36	212v-213
37 Jo us vull bé, Gileta mia	10	302	9	175v-176	20	266	4	91v-92	9	203-203v
38 No sé si em voleu, Gileta	9	301-302	8	175v	19	266	3	90v-91	8	202v-203
39 Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet aflagit.	7	301	6	175	17	265	28	107-107v	6	202
40 Si voleu, dolça Gileta	38	312	37	182v	48	275	23	104-	37	213

<sup>50</sup> Aquest poema s'ha transmès de dues formes diferents: una primera versió que comença amb el vers «Si vols, amable homicida», que trobem en els manuscrits C 12 L4' MA V2, i una segona versió que comença amb el vers «Quan és la flama perfeta», que s'ha transmès en els manuscrits L4 i R.

## ESTUDI PRELIMINAR

								104v		
41 Ai, adorable Gileta	39	312-313	38	182v-183	49	275	24	104v-105	38	213v
42 A memòries de Gileta	40	313	39	183	50	275-276	25	105v	39	213v
43 Si vol Gileta que visques	29	309	28	180-180v	39	272-273	35	111v-112	28	209v-210
44 Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca	41	313	40	183	51	276	37	112v-113	40	214-214v
45 Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa	42	313-314	41	183-183v	52	276	38	113-113v	41	214v
46 Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?	43	314	42	183v	53	276	29	107v-108	42	214v
47 Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?	44	314-315	43	183v-184	54	276-277	30	108-109	43	215
48 Ja perdo, bella Gileta	45	315	44	184	55	277	42	115v-116	44	215v-216
49 Viuré, gallarda Gileta	47	316	46 i 49	184v i 185v	57	277-278	36	112-112v	46	216
50 No la brillant estela	2	260	1	154-154v	69	281	31	109-109v	1	187-187v
51 Cessà lo turment, Gileta	46	315-316	45 i 48	184-184v i 185	56 i 59	277 i 278	39	113v-114v	45	216
52 Ja paguen mos ulls, Gileta	48	316	47 i 50	184v i 185v	58	278	43	116v-117	47	216v
53 Partesch, oh dolça Gileta	49	317	51	185v-186	60	278	44	117-117v	48	217

54 Adéu, Gileta adorada	50	317	52	186	61	278-279	46	118-118v	49	217
55 Tant vos enyoro, Gileta	51	317	53	186	1	214-215 i 279	47	118v	50	217v
56 Sento i no sento, Gileta	52	317-318	54	186v	62	279	45	117v-118	51	217v
57 Mal les brases dissimulo	53	318	55	186v	63	279	19	102	52	218
58 No m'amenaces, Gileta	54	318	56	186v-187	64	279	20	102v	53	218-218v
59 Cantes i los cors encantés	55	318-319	57	187	65	280	26	106	54	218v-219
60 Partiré, bella Gileta	56	319	58	187-187v	66	280	56	125-125v	55	219
61 Dolça i amada Gileta	19	305-306	18	178	29	270	50	120-121	18	206-206v
62 Pus vos enfaden, Gileta	20	306	19	178-178v	30	270	21	103	19	206v-207
63 Podrà resistir, Gileta	21	306	20	178v	31	270	13	98v-99	20	207
64 Adéu, Gileta amorosa	22	306	21	178v	32	270-271	34	111	21	207v
65 Partiu, amable Gileta	23	307	22	178v-179	33	271	48	118v-119	22	207v
66 No us envio flors, Gileta	24	307	23	179	34	271	14	99-99v	23	208
67 Si mor, Gileta, quan miro	36	311-312	35	182	46	274	27	106v	35	212
68 Morí ton pastor, Gileta	33	310-311	32	181	43	273-274	51	121-121v	32	211v

## ESTUDI PRELIMINAR

69 Què dónes, bella Gileta	-	-	-	-	6	218	-	-	-	-
70 De la nevada muntanya	31	309-310	30	180v	41	273	32	109v-110	30	210v-211
71 Era caçador, Gileta	-	-	-	-	70	874-875	-	-	-	-
72 Mal encoberts los incendis	57	319-320	59	187v-188	67	280	52	122-122v	56	219-219v
73 Bella fragant primavera	-	-	-	-	9	221	-	-	-	-
74 Tots donam flors ben purgades	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
75 Dono, petita Gileta	1	201	60	188	68	280-281	17	101	57	219v-220
76 Com Gileta, ingrata, ordena	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
77 Gileta en dulces enojos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>TOTAL DE COMPOSICIONS</b>	57		60 <sup>51</sup>		70 <sup>52</sup>		55		57	

Taula 1: comparació de l'ordenació de les *giletes* en els manuscrits més importants

<sup>51</sup> D'aquests 60 poemes n'hi ha 3 que van seguits i que estan copiats dues vegades amb versions diferents: «Cessà lo turment, Gileta»; «Viuré, gallarda Gileta»; i «Ja paguen mos ulls, Gileta». En conseqüència, conté solament 57 poemes diferents.

<sup>52</sup> D'aquests 70 poemes n'hi ha 3 que estan copiats dues vegades amb versions diferents: «Ton rigor, bella Gileta»; «Quan és la flama perfeta»; i «Cessà lo turment, Gileta». En conseqüència, conté solament 67 poemes diferents.

*Ordre habitual que comparteixen C, I2, L4 i V2*

Amb l'ajuda de l'esquema anterior, he pogut determinar un ordre comú per a 57 *giletas*. El nombre és significatiu perquè engloba el total de poemes a Gileta d'alguns dels manuscrits. Per exemple, C i V2 només copien 57 composicions i presenten una disposició pràcticament idèntica. Certament, sembla que I2 sigui més complet que C i V2, però, si ens hi fixem amb més detall, veiem com de les 60 *giletas* que transmet 3 són repetides: conseqüentment, solament conté 57 poemes diferents, igual que els altres dos manuscrits.

Els quatre manuscrits més similars són C, I2, L4 i V2. I dins d'aquest grup, el testimoni que més es diferencia és L4, que en algunes composicions i en algunes ordenacions s'acosta més a altres branques de l'*stemma*. Els altres tres transmeten 57 poemes diferents a Gileta, en canvi, L4 n'inclou fins a 67 (serien 70 composicions, però, d'aquestes, tres estan repetides en versions diferents).

De fet, a més a més de R, L4 és l'únic testimoni dels grans cançoners que transmet sis dels poemes inicials.<sup>53</sup> També és interessant constatar la vinculació més estreta dels manuscrits L4<sup>54</sup>, B4<sup>55</sup> i R, perquè, per exemple, els dos sonets (poemes 6 i 7) i el poema 73 només els podem trobar en aquests tres testimonis.

A continuació, exposaré la tendència general d'aquests quatre testimonis pel que fa a l'ordre de les *giletas*. No incloc aquí el manuscrit MA perquè, tot i que inclou un nombre similar de poemes (55), no comparteix una disposició paral·lela, sinó que és molt irregular (quan l'ordre coincideix amb els altres manuscrits ho he indicat en nota). Evidentment, els manuscrits inclouen petites variants entre ells, per exemple, les diferents versions d'un mateix poema alteren la numeració, però, a grans trets, aquest és l'ordre general que comparteixen:

- 24 «Molts anys alegres, Gileta»
- 26 «Guardau la porta, Gileta»
- 21 «Dos coses voleu, Gileta»
- 22 «Silenci, penes, silenci»
- 39 «T'e'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»
- 25 «Adéu, amable Gileta»
- 38 «No sé si em voleu, Gileta»
- 37 «Jo us vull bé, Gileta mia»

---

<sup>53</sup> Els deu poemes que només transmeten R i L4 són: 5 «Belisa de les Giletas»; 6 «Jo t'adoro, bellíssima Gileta»; 7 «Sens vostra llum, Gileta vencedora»; 8 «D'on sou, oh nova Gileta»; 10 «Si jo t'adoro, Gileta, / què hi faràs i què hi faré»; 12 «Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga?»; 35 «En una font congelada»; 69 «Què dónes, bella Gileta»; 71 «Era caçador, Gileta» i 73 «Bella fragant primavera».

<sup>54</sup> Em refereixo especialment al primer dels copistes de les *giletas* que transmet L4 que s'agrupen en les pàgines inicials, perquè són precisament les que contenen variants d'autor i alguns poemes que només transmet R i a vegades B4.

<sup>55</sup> B4 és un cançoner que només reporta set *giletas*, però és destacable que, d'aquestes set, dues només ens arribin a través de R i de B4: 74 «Tots donam flors ben purgades» i 76 «Com Gileta ingrata ordena».

- 4 «Si vol Amor que retrate»  
 14 «Tu vols olvidar, Gileta»  
 15 «Jo vull lo que vols, Gileta»  
 16 «Gileta vol a Gileta»  
 17 «Te vull i me vols, Gileta»  
 18 «Dos vegades flors i plantes»  
 19 «Torno i no torno, Gileta»  
 23 «Per haver-te vist, Gileta»  
 61 «Dolça i amada Gileta»  
 62 «Pus vos enfaden, Gileta»  
 63 «Podrà resistir, Gileta»  
 64 «Adéu, Gileta amorosa»  
 65 «Partiu, amable Gileta»  
 66 «No us envio flors, Gileta»  
 28 «Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà»  
 30 «Fujo, gallarda Gileta»  
 31 «Ama Gileta a Gileta»  
 20 «Gileta que, parda penya»  
 43 «Si vol Gileta que visques»  
 29 «Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà»  
 70 «De la nevada muntanya»  
 11 «Ton rigor, bella Gileta»  
 68 «Morí ton pastor, Gileta»  
 34 «Quan és la flama perfeta» a R o «Si vols, amable homicida» en els altres manuscrits  
 33 «Amor, gallarda Gileta»  
 67 «Si mor, Gileta, quan miro»  
 36 «Tenim, amada Gileta»  
 40 «Si voleu, dolça Gileta»<sup>56</sup>  
 41 «Ai, adorable Gileta»  
 42 «A memòries de Gileta»  
 44 «Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca»  
 45 «Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa»  
 46 «Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet resterà?»  
 47 «Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?»  
 48 «Ja perdo, bella Gileta»  
 51 «Cessà lo turment, Gileta»<sup>57</sup>  
 49 «Viuré, gallarda Gileta»  
 52 «Ja paguen mos ulls, Gileta»<sup>58</sup>  
 53 «Partesch, oh dolça Gileta»  
 54 «Adéu, Gileta adorada»  
 55 «Tant vos enyoro, Gileta»  
 56 «Sento i no sento, Gileta»  
 57 «Mal les brases dissimulo»  
 58 «No m'amanaces, Gileta»  
 59 «Cantes i los cors encantes»  
 60 «Partiré, bella Gileta»

<sup>56</sup> El grup que inclou des del poema 40 fins al 47 també manté aquest ordre en el manuscrit MA.

<sup>57</sup> En l'ordre dels poemes 49, 51 i 52 s'obvien les dues versions del mateix poema dels testimonis I2 i L4.

<sup>58</sup> L'ordre dels poemes 52-58 es manté a MA amb petites variacions.



72 «Mal encoberts los incendis»

75 «Dono, petita Gileta»<sup>59</sup>

### *Conclusions de l'ordre de les giletas*

El primer que podem observar és com es desfà la lectura “cronològica” del manuscrit R.<sup>60</sup> Per exemple, C, I2 i V2 comencen el conjunt poètic amb la *gileta* núm. 24 («Molts anys alegres, Gileta»),<sup>61</sup> que també és un dels poemes del principi de L4 i de MA (13è i 16è respectivament). El cas és que aquest poema celebra la història de la relació amorosa desitjant que es perllongui en el temps. Resulta evident, doncs, que cronològicament no s’hauria de situar en primer lloc.

La lectura com a dietari amorós tampoc no es preserva a L4 ni a MA. A L4 el primer poema a Gileta no separat del conjunt és el núm. 55 («Tant vos enyoro, Gileta»). És un poema d’absència del final del manuscrit R que, conseqüentment, no pot iniciar cronològicament el discurs. En el cas de MA, el primer poema a Gileta és el núm. 22 («Silenci, penes, silenci»), que tracta el tema de callar els sentiments amorosos per tal de no ofendre l’estimada. Per tant, hi hauria d’haver un episodi previ en què ella demana o imposa aquesta pena, com efectivament trobem en el ms. R.

D’altra banda, quant al poema que tanca el recull, a R trobem una última descripció de Gileta en castellà: la núm. 77 («Gileta en dulces enojos»). En canvi, en els altres testimonis l’elecció varia molt. I2 i V2 opten pel poema núm. 75 («Dono, petita Gileta»), precisament la primera *gileta* dispersa del manuscrit C; MA tanca el recull amb el poema núm. 29 («Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà») i, finalment, L4 acaba amb el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»). Aquest últim poema de L4 col·locat al final del bloc poètic condiciona la lectura de tot el conjunt. En el poema 71 apareix una rival amorosa, la dama Guilla, i, per ella, Gilet decideix no acudir a Canet i rebutjar la petició de Gileta. Conseqüentment, si es talla el relat en aquest punt, se sobreentén la fi de la relació dels dos protagonistes per culpa d’una tercera persona, circumstància que no es dona en els altres manuscrits.

El següent punt a considerar és la situació dels poemes que necessàriament s’han de posar en relació, ja sigui per la temàtica o l’elecció lingüística. Crida l’atenció que poemes que comparteixen el primer vers no sempre van seguits. Sempre s’agrupen les composicions: núm. 44 («Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca») i núm. 45 («Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa») fins i tot a MA; i els poemes núm. 46 («Te’n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet resterà?») i núm. 47 («Te’n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?»). Però, per contra, el poema núm. 39 («Te’n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»), que també comparteix el mateix primer vers i el contingut, està situat més endavant en tots els cançoners, també en el manuscrit R. No obstant això, tampoc podem afirmar que es mantingui

---

<sup>59</sup> En aquest cas, el manuscrit C es desmarca de la resta. És l’últim poema de I2 i de V2 i un dels últims de L4, però en canvi és la primera *gileta* de C.

<sup>60</sup> Veg. 3.1.d.

<sup>61</sup> Tot i que en C, I2 i V2 la primera *gileta* és la 51 «No la brillant estela», aquesta està separada de la resta. Aquí em refereixo a la primera després del text de la portada i que inicia tot el bloc.

la distribució tal com la fa el manuscrit R, ja que els poemes núm. 28 («Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà») i núm. 29 («Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà») van seguits en aquest testimoni i no en els altres, encara que sigui obvi que s'han de posar en relació.

També és interessant el fet que hi hagi grups de poemes que sempre van junts, fins i tot en el manuscrit MA. Els dos conjunts indivisibles són els poemes 40-47 i els 52-58. El primer grup comparteix una temàtica de distanciament i refredament de la relació, però aquesta actitud dels enamorats respon al sacrifici de Gilet per restaurar la reputació de Gileta davant les males llengües que els han infamat. El segon bloc s'identifica de nou amb l'absència. Hi predomina l'enyorança i la súplica de Gilet. En un principi sembla que la relació perdura, però es produeix un canvi en l'actitud de Gileta que provoca que Gilet hagi d'ocultar, de nou, els seus sentiments.

Per contra, resulta sorprenent com MA és l'únic manuscrit que separa els poemes 14-19 que estan estretament lligats, no només temàticament, sinó sobretot per l'estructura retòrica. Fontanella juga amb dos o tres lexemes que són la bastida d'aquests poemes a l'estil de la poesia del *romancero lírico*.

#### g. Casos especials de transmissió

Tal com he enunciat en l'apartat anterior, voldria comentar alguns casos especials de transmissió de les *giletas*. En aquest apartat, en primer lloc, parlaré de poemes fusionats que la transmissió ha acabat transmeten com un de sol. En segon lloc, comentaré les variants d'autor del manuscrit R i, finalment, dels versos afegits en alguns manuscrits, així com altres casuístiques particulars que cal examinar amb deteniment.

##### *Poemes fusionats*

Primerament, he de concretar una definició per al terme: «poemes fusionats». Considero poemes fusionats els que en alguna branca de la transmissió s'han transmès l'un darrere l'altre sense cap separació, com si es tractés d'una sola composició.

Aquesta circumstància es dona en quatre casos diferents, però no tots els testimonis amb els que ens han arribat els transmeten fixats com un sol text. De fet, en el manuscrit R, que recordem és l'utilitzat com a base de l'edició, es reporten com a composicions completament independents. En conseqüència, els he considerat poemes autònoms, que, per alguna eventualitat, s'han acabat transmetent com un únic poema.

En tots els casos, l'estructura dels dos textos no encaixa. Per exemple, els poemes núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») i núm. 36 («Tenim amada Gileta») es transmeten com un de sol en els manuscrits A, B5, C, I2, I4, MA i V2. El primer poema és un avís per guardar-se de l'amor apassionat; en canvi, el segon expressa la resignació de Gilet ja que prefereix el silenci a provocar dolor a Gileta amb el reclam amorós. Els dos poemes no formen part del mateix discurs, no depenen l'un de

L'altre. Sorprenen que es produeixi aquesta barreja perquè el manuscrit R no els posa en relació ni estan situats l'un a continuació de l'altre; els separen ni més ni menys que deu composicions. L'únic que comparteixen els dos poemes i que facilita la confusió és la rima assonant en *o*.

Un cas molt similar és el dels poemes núm. 55 («Tant vos enyoro, Gileta») i núm. 54 («Adéu, Gileta adorada»).<sup>62</sup> Si bé presenten estructures diferents i en els manuscrits R i L4 són textos independents, en els manuscrits C, I2, L4', MA, V2 formen part del mateix poema. Com en el cas anterior, ambdós textos presenten la mateixa rima assonant *o*, però en aquest cas la connexió entre els dos és més estreta perquè van seguits al manuscrit R, tot i que invertits. Això no vol dir que temàticament estiguin enllaçats; narren dos episodis diferents. En el primer poema, Gilet enyora Gileta perquè està malalta per una granellada; en canvi, en el segon poema, el motiu de la separació dels dos enamorats és diferent: Gilet es queda al Rosselló, però ella se'n va, per bé que no s'especifica a on.

Finalment, els últims dos casos que presentaré són més dubtosos. El primer és el dels poemes núm. 38 («No sé si em voleu, Gileta») i núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia») que només apareixen fusionats en el testimoni A. Sembla ser l'error d'un únic copista que la tradició no ha reproduït. De fet, hi ha una frontera molt evident entre els dos textos per la rima: en el poema 37, a part de la rima assonant en *e* dels versos parells, el tercer vers de cada grup de quatre versos acaba amb la paraula *bé*, així com el quart acaba amb la paraula *mal*; en canvi, el poema 38 només té rima assonant (en *o*) en els versos parells com els romanços estàndard. Aquest fet explica que la confusió només es produeixi en un testimoni: és molt fàcil de detectar i corregir.

El quart cas, que afecta els poemes afecta els poemes núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta») i núm. 34 («Quan és la flama perfeta»), com que és més complex i inclou també altres aspectes de transmissió, el comentaré com a cas específic.<sup>63</sup>

#### *Les variants d'autor del manuscrit R*

Ja he introduït el tema de les variants d'autor. Mariotti (1985) les defineix en oposició a les variants de tradició o de transmissió, és a dir, mentre que aquestes últimes són canvis introduïts per mans alienes a l'autor, però que d'alguna manera han aconseguit un cert grau de consolidació dins el text transmès, les variants d'autor han de provenir de l'escriptor mateix. És difícil de detectar, sobretot quan parlem de literatura manuscrita, la diferència entre variants i variants d'autor.

L'autor en un estadi posterior de la seva vida reelabora el text propi que ja estava escrit, ja sigui profundament, o només amb canvis superficials: «la intervenció o intervencions successives de l'autor sobre el seu text ja imprès, que van de la

---

<sup>62</sup> Valsalobre (2015b: 176 i 182).

<sup>63</sup> Veg. 3.1.g. *El cas de «Quan és la flama perfeta»*.

reescriptura parcial a la fabricació d'un text diguem-ne alternatiu del primer» (Miralles Solà 2013: 87).<sup>64</sup>

Mariotti (1985: 97-98), referint-se a la literatura clàssica, destaca que s'ha de ser molt curós a l'hora d'afirmar que una variant prové de l'autor. Per aquest motiu, he presentat diferents arguments objectius que donen peu a pensar que aquestes variants poden provenir de Fontanella mateix.

A continuació, explicaré els motius de l'ús del terme variant d'autor en el context de les *giletas*. Arran de l'article de Rossich & Miralles (2014), R es va confirmar com el manuscrit base de l'edició crítica en procés i va cobrar una gran importància en la investigació. No només R és el manuscrit que copia més composicions, sinó que, a més a més, prové d'un subarquetip no conservat preparat per Fontanella mateix. Recordem també que R és l'únic manuscrit que copia dos pròlegs que han de provenir de Fontanella mateix (Rossich & Miralles 2014: 93) i que presenta una singular disposició de les *giletas* que possibilita la lectura del conjunt poètic com un cançoner amorós.<sup>65</sup>

Tenint en compte que el manuscrit R prové d'un subarquetip que remunta a un original preparat pel propi autor que, en la maduresa, recopila la seva obra i organitza les *giletas*, no és estrany pensar que Fontanella també hi introdueixi algunes variacions tardanes en els poemes per diferents motius que analitzaré detalladament. Així doncs, en aquest manuscrit sovint hi trobem fragments o versos dels poemes que són *lectiones singulares* en la transmissió, però que, en canvi, com veurem en cada cas, no es poden atribuir a l'error d'un copista.

A més a més d'aquestes consideracions, en el capítol dedicat a les variants d'autor del manual d'edició de textos, Víctor Martínez-Gil (2002: 87-88) distingia entre variants editades i variants inèdites: «No té el mateix valor una variant conservada en un manuscrit que un canvi consignat en una edició, ja que en aquest cas s'ha traspasat el llindar del que és privat al que és públic». Martínez-Gil només considerava editades les versions impreses, però Veny hi inclou també les edicions manuscrites: «El fet que un text determinat hagi estat publicat (de forma impresa o manuscrita) pot condicionar el tipus de variants que l'autor hi pugui fer» (Veny 2014: 37). Podríem considerar el subarquetip del manuscrit R, preparat per Fontanella a final de la seva vida, com una edició manuscrita de la major part de la seva obra dedicada a una lectora concreta? En aquest cas, si acceptem que R és un subarquetip d'una edició preparada pel mateix autor, les variants d'aquest manuscrit tindrien clarament més valor, ja que formarien part de la preparació d'aquesta edició manuscrita, i serien susceptibles de ser considerades variants d'autor. Per aquesta

---

<sup>64</sup> «La tradició anglosaxona ha consolidat els termes variants substantives o substancials per designar aquells canvis que afecten el significat –el contingut– del text i variants accidentals o formals per a les que actuen sobre el significat –el continent– (Gaskell 1999 [1972]: 424-425). No hi ha cap dubte que les primeres proporcionen informació sucosa per a la interpretació textual, però les segones també en solen oferir de no gens menyspreable» (Veny 2014: 35).

<sup>65</sup> Veg. 3.1.c. i 3.1.d.

raó, considero les *lectiones singulares* de R una versió corregida dels poemes revisada pel propi autor i així ho he reflectit en la present edició.

Les variants les hauria introduït Fontanella en un temps posterior que no podem concretar, segurament en motiu de la preparació del testimoni literari per a Maria Teresa Ham. Per aquesta raó, no es transmeten en els altres testimonis, sinó sobretot a R, i en alguna ocasió a L4.

Tanmateix, he descartat en diferents poemes diverses *lectiones singulares* del manuscrit R, perquè no considero que es tracti de variants d'autor, sinó més aviat d'errors que s'han transmès en els altres testimonis. Per resoldre aquest problema em baso en el fet que la lectura dels altres manuscrits no és possible, no té sentit, consegüentment, no es pot tractar d'una versió anterior del poema. Així mateix, el copista de R demostra ser un copista distret que comet errors, i cadascuna de les possibles variants d'autor s'ha d'analitzar en conseqüència.

Cal comentar, per exemple, que en els poemes 46, 47, 51 i 53, si bé efectivament hi trobem lliçons singulars de R, difícilment es poden considerar variants d'autor, perquè, d'una banda, no afecten el sentit profund dels versos i, de l'altra, és molt complicat, per no dir impossible, justificar que no es pugui tractar d'errors dels copistes.

També hem de tenir present que, com ja hem vist, les variacions<sup>66</sup> podrien ser confoses amb les variants d'autor. Per tant, he establert un criteri molt clar per diferenciar els poemes amb un relat comú, però que conformen dues obres diferents, dels poemes amb parts reelaborades de forma posterior i que s'han de tractar com un únic text. La norma que he aplicat és la següent: si R conté dos poemes connectats (semànticament, lingüísticament i estructuralment) i els altres manuscrits també reporten els dos textos, aquests es mantenen en l'edició crítica com a poemes relacionats entre ells, però autònoms (variacions); en canvi, si R és l'únic manuscrit que en algun punt d'una *gileta* concreta divergeix respecte dels altres testimonis, que només contenen una versió del text, considero que estem treballant amb un sol poema en diferents estadis d'elaboració (variants d'autor).

Un cop establerta la necessària concreció del terme, analitzaré les variants d'autor que he detectat en el manuscrit R pel que afecta a les *giletas*. En cada poema també intentaré apuntar la possible causa que pot haver portat Fontanella a fer-ne una reelaboració.

El primer cas de variant d'autor<sup>67</sup> que trobem seguint l'ordre del manuscrit R pertany al poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate»). Aquest poema és una descripció de la bellesa de Gileta seguint la prescriptiva de la *descriptio puellae*.

---

<sup>66</sup> Veg. 2.1.

<sup>67</sup> D'aquí en endavant només copio el fragment de R que divergeix dels altres manuscrits i que és susceptible de ser una variant d'autor sense tenir en compte altres variants que afectin als mateixos versos ni errors de transmissió.

C I2 L4 MA V2

Variants d'autor de R

Lo front, que al cristall afronta,  
mostra en dilatada esfera,  
ab mitja lluna de plata,  
16 de tot un *sol* la bellesa.

de tot un *cel* la bellesa.

El canvi sembla mínim, ja que només s'altera una paraula (variant substitutiva), però aquesta afecta la interpretació del vers. El front de Gileta es metaforitza en una *mitja lluna de plata*. Però, malgrat que la *lluna* solament és una porció del *cel*, el front de Gileta, equiparat a la mitja *lluna*, presenta la bellesa del *cel* complet. En la versió anterior, en canvi, s'establí una gradació entre el *sol* i la *lluna* (no entre el *cel* i la *lluna*), que es considerava inferior. En la variant d'autor canvia el sentit, es magnifica encara més la bellesa de Gileta, perquè el *cel*, amb el qual es compara, ho inclou tot: el *sol* i la *lluna*.

Si en aquest cas que he presentat encara es podria dubtar si realment és una variant d'autor o bé una errata del copista, el dubte no té cabuda en el poema següent, el núm. 5 («Belisa de les Giletas»), que també és una descripció de Gileta (v. 33-36):

B5 L4

Variants d'autor de R

*Si et donaren les esferes*  
tant valor, bellesa tanta,  
al Cel ingrata series  
36 si a l'amor eres ingrata.

*I pus que lo Cel te dona*

La variant d'autor afecta tot un vers i, només amb aquesta modificació, li treu allò profà i l'apropa al cristianisme. A més a més, d'aquesta manera ajuda a cohesionar millor el poema complet, ja que el text té varies referències cristianes: un vers extret del *Càntic dels Càntics* que apel·la Maria («rosa sens espines», v. 19) i la cara de Gileta comparada al «paradís» (v. 20), un concepte marcadament religiós.

Podríem arribar a suposar que Fontanella realitza aquesta esmena en un moment de la seva vida en què ja ha entrat en religió i que és aquesta vivència la que l'orienta cap a eliminar el paganisme del text. Potser podria tractar-se d'una variant forçada, un tipus de variant d'autor induïda per la censura o per la pressió de l'entorn de l'escriptor (Veny 2014: 30). Malgrat que aquest exemple és paradigmàtic, no totes les variants d'autor són tan significatives.

El següent poema amb variants d'autor és el núm. 11 («Ton rigor, bella Gileta»), que pràcticament es refà de dalt a baix.

C I2 L4' MA V2

Variant d'autor de R + L4<sup>68</sup>

Ton rigor, bella Gileta,

<sup>68</sup> El manuscrit L4 quan té dues versions del mateix poema, una sol contenir les reescriptures de R. Curiosament la primera de les còpies és la que inclou les reescriptures de R. Recordem el caràcter excepcional del manuscrit L4 que presenta dos blocs molt diferents entre ells i que, a més a més, inclou composicions que només trobem a R. Segons Veny (2014: 50), es tracta d'una variant productiva perquè ha fet fortuna en la transmissió i té repercussió en altres testimonis.

	vol que muira i fa que visca; que el gust <i>d'obeir-té</i> <sup>69</sup>	que el gust <i>de fer lo que vulles</i>
4	en lloc de matar m'anima. Cegues tes ires s'oposen al basilisc <i>homicida</i> ,	al basilisc <i>de ta vista</i> ,
8	pus viu lo cor que mensprees i mor la mort que m'envies. Vols que muira de la pena. <i>Ai, adorada / adorable enemiga,</i>	<i>Com obeiré, enemiga,</i> <i>si lo morir per ta causa</i>
12	<i>que lo morir per ta / la causa</i> fora morir d'alegria? Mortals rigoroses fletxes ardent un Etna fabrica,	
16	<i>Com ta vista les dora</i> <i>més les adora la mia</i> Llamps cruels i lluminosos amenacen, no castiguen; o si castiguen, Gileta,	<i>mes, si tos ullets les doren,</i> <i>les adorarà ma vida.</i>
20	<i>consagren</i> lo que fulminen <i>Ni em pot acabar</i> la flama <i>que, dolçament</i> venjativa, <i>és inhumana per tua,</i>	<i>il·lustren</i> lo que fulminen. <i>Ab tant esplendor</i> la flama <i>gustosament</i> venjativa <i>si per tua és rigorosa,</i>
24	també per tua és divina.	

La primera modificació que realitza és recuperar el verb *voler* (v. 3) del vers anterior (v. 4) i, d'aquesta manera, dona prioritat al gust de Gileta (de fer el que vulgui) que al de Gilet d'obeir-la, ja que no sembla que a ella aquesta obediència la complagui en el moment del poema.

El segon canvi (v. 6) fa el text més precís, desencripta la metàfora del *basilisc homicida* especificant que es refereix als ulls de Gileta. De fet, en certa manera l'expressió *basilisc homicida* és redundant, perquè la principal característica d'aquest animal mitològic és la capacitat d'assassinar amb la mirada. A més a més, d'aquesta forma es cohesiona millor al poema, perquè lliga antitèticament amb la paraula *cegues* del vers anterior. Fontanella elabora una contradicció de la voluntat de Gileta: la seva ira provoca que eviti mirar Gilet, conseqüentment, també evita que el pugui matar amb la seva mirada de basilisc que sembla ser el seu desig: *mor la mort que m'envies* (v. 8).

D'altra banda, com he explicat més amunt, si en la primera variant d'autor es perd el concepte de l'obediència amorosa, aquest es recupera en el vers 10, en conseqüència, es podria considerar una variant lligada perquè és el resultat d'un canvi anterior (Veny 2014: 32). Converteix l'afirmació *que lo morir per ta causa / fora morir d'alegria* (v. 11-12) en una pregunta: *Com obeiré...?* D'aquesta manera apel·la directament a Gileta i, per tant, guanya expressivitat.

La transformació en el vers 20 de *consagren* per *il·lustren* (variant substitutiva) també té un ressò important en la lectura del poema. El terme *consagrar* està marcat de la

---

<sup>69</sup> Marco amb cursiva els fragments que varien entre R i els altres testimonis.

teologia cristiana, en canvi, *il·lustrar* és un verb més propi de la filosofia neoplatònica, segons la qual els ulls de l'amada il·luminen literalment l'enteniment de l'enamorat.<sup>70</sup>

Si fins ara hem analitzat variants d'autor força clares, ara presentaré un cas més dubtós, perquè afecta molt poc a la lectura del poema núm. 14 («Tu vols olvidar, Gileta»). A més a més, el text de R conté molts errors de còpia, com ara versos hipomètrics. Això tampoc vol dir que els altres testimonis siguin més fiables, ja que, per contra, presenten versos hiper mètrics que no coincideixen amb els errors de R.

En aquest punt he de recordar que, si bé el manuscrit R prové d'un arquetip preparat per l'autor i per això és el text base de l'edició, malauradament, en algun punt de la transmissió hi va intervenir un mal copista, o per ser més precisos, un que comet nombrosos errors. Per tant, malgrat tractar-se d'un text fiable, en ocasions necessita correccions, tot i que això no afecta la validesa del manuscrit pel que fa a l'edició de l'obra fontanellana.

	C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	Podràs perquè no volies, jo no puc per tant voler; però fes <i>tot</i> lo que vulles	però fes <i>tu</i> lo que vulles,
8	jo faré lo que podré. (...) La veritat i mentida de mon <i>cor trist</i> i del teu	de mon <i>amor</i> i del teu
	tu la mostres, no la sentes;	
16	jo la callo i la patesc.	

La modificació del vers 14 (variant substitutiva) es pot explicar perquè en el poema Gilet acusa Gileta d'enganyosa i de mentir respecte dels seus sentiments, per tant, si bé Gilet és evident que té el *cor trist*, no podem dir el mateix de Gileta. En canvi, amb la utilització de la paraula *amor* el vers es pot aplicar als dos, encara que l'*amor* de Gileta pugui no estar destinat a Gilet.

El poema núm. 24 («Molts anys alegres, Gileta») és en molts manuscrits el que inicia el recull de les *giletas*,<sup>71</sup> però no a R, que s'organitza com un dietari. Tot i així, és innegable que és un poema important del conjunt de les *giletas* i, per tant, els canvis que s'hi realitzin seran significatius.

	A B5 C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	Molts anys a tanta bellesa, <i>que per peregrina estimen</i> <i>done sos nacres</i> l'espuma	<i>la peregrina entre lindes,</i> <i>sos nacres done</i> l'espuma
16	i l'arena ses petxines. Molts anys animes Gileta	

<sup>70</sup> Veg. 5.2.

<sup>71</sup> Veg. 3.1.f.



	a <i>ma alegria</i> ab ta alegria	a <i>mon cor</i> ab ta alegria,
	alegria que dilata	
20	<i>una vida ab</i> moltes vides	<i>d'una</i> vida moltes vides.
	Així immortal, immortal	
	faràs <i>la firmesa mia</i>	faràs <i>a qui més t'estima</i> ,
	que <i>ni</i> mor per salamandra	que com no mor per salamandra,
24	<i>ni</i> per fènix ressuscita	per fènix no ressuscita

El primer que cal comentar d'aquest poema és l'elecció lèxica del vers 14: segurament escull el mot *lindes* per influència castellana. La següent modificació la trobem just a continuació (v. 15), en el qual la variant d'autor modifica l'hipèrbaton potser per fer-lo més comprensible i separar així dos sintagmes nominals que podrien crear confusió de costat. Es tracta d'una variant transmutativa que reordena un sintagma o una frase (Veny 2014: 49).

Fontanella també converteix *ma alegria* del vers 18 en *mon cor*. En aquest cas l'explicació és senzilla: no fa gaire sentit que s'alegri l'*alegria*. L'*alegria* per definició està animada, per tant, és molt més lògic animar un *cor* i encomanar l'*alegria*.

La següent esmena afecta el vers 22 (variant substitutiva). Té molt més lògica convertir en *immortal* un ésser humà (Gilet), que per definició és mortal, que un concepte abstracte (*la firmesa*); tanmateix, també hem de tenir en compte que la *firmsa* en aquest vers és concreta, és la de Gilet, i podria fer-se extensible a tot ell. La mutació de la condició vivent de Gilet s'explica per la filosofia neoplatònica.<sup>72</sup>

I finalment, malgrat que el sentit dels versos 23-24 és pràcticament el mateix: 'Gilet viu eternament gràcies al seu amor per Gileta i no necessita ressuscitar com fa el *fènix*', l'estructura del ms. R és més clara, perquè es contraposa la *salamandra* al *fènix* (la *salamandra* que no *mor* i el *fènix* que *ressuscita*). En canvi, en els altres testimonis es fa un paral·lelisme, Gilet no és ni *salamandra* ni *fènix*, mentre que en R Gilet s'equipara solament a la *salamandra* (no *mor*, a diferència del *fènix* que, si bé és *immortal*, pot morir perquè ressuscita).<sup>73</sup>

Com acabem de veure, a vegades les variants d'autor no introdueixen grans canvis en la interpretacions dels poemes, però sí que hi notem un matís pel què fa al sentit que enriqueix la lectura. En veurem més exemples en el poema núm. 25 («Adéu, amable Gileta»).

	A B5 C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	(...)	
	Oh dura llei, oh penosa,	
	mes, oh gustosa, oh suau,	
8	si viu Gileta contenta	
	<i>i mor</i> Gilet desdixat.	<i>morint</i> Gilet desdixat.
	No morirà <i>la firmesa</i>	No morirà <i>sa firmesa</i>
12	que, en sacrifici lleal,	

<sup>72</sup> Veg. 5.2.13.

<sup>73</sup> Es creia que la salamandra era un animal immune al foc.

	perd la vida i <i>cobra</i> un cor de veres amant; ni <i>s'acaba</i> lo vivent	perd la vida i <i>troba vida</i> ni <i>acabarà</i> lo vivent
16	quan acabe lo mortal, pus de Gilet en Gileta la part més noble viurà.	

Per exemple, gràcies al primer canvi s'entén millor l'oració condicional: que Gileta estigui contenta és conseqüència del fet que Gilet mori desdixat i no es tracta només de dues accions simultànies. Així mateix, l'esmena del vers següent concreta que qui no morirà no serà la *firmesa* / *fermesa* en general, sinó la de Gilet que se sacrifica per amor.

D'altres vegades, com en el vers 11, Fontanella pretén modificar una antítesi per tal de fer-la més marcada, el contrari de *perdre* és *trobar*, més que no *cobrar*, i potser per això modifica el vers.

L'últim matis que afegeix el trobem en el vers 13 i només canvia el temps verbal, perquè, tot i que en la versió anterior estava en present, es parla del futur (quan Gilet mori), en conseqüència, és més adequat utilitzar aquest temps verbal.

El següent poema que presenta variants d'autor és el núm. 26 («Guardau la porta, Gileta»), però, com veurem en la comparació, són correccions menors.

	A B5 C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	(...)	(...)
	no sempre la part <i>grossera</i>	no sempre la part <i>més vil</i>
8	tiranise a la millor; rompa <i>mon</i> cor la cadena de les infames passions	rompa <i>lo</i> cor la cadena
	(...)	
	De les flors en lo apacible	
	<i>ja</i> no culpeu lo enganyós:	no culpeu més lo enganyós:
	<i>si la serpent</i> vos avisa	<i>pus que d'àspid</i> vos avisa,
20	<i>què culpa tenen</i> les flors?	<i>fugin, Gileta,</i> les flors.

En el vers 7 la paraula *vil* és més contundent que *grossera* (variant substitutiva), si bé les dues presenten una connotació negativa. La paraula de R és refereix a allò de baixa condició i s'hi associa la qualificació de menyspreable (DCVB), mentre que l'anterior fa referència solament a la manca de refinament.

En el vers 9, encara que el canvi de *mon* per *lo* sembli poc transcendent, altera el sentit dels versos perquè passen d'aplicar-se a Gilet a ser una generalització: 'tots els homes han de vèncer les cadenes de les infames passions' i no solament Gilet.

Per acabar, en els versos 19-20 dels altres testimonis la *serpent* és qui avisa de la capacitat d'enganyar de les flors, mentre que en R qui alerta és la bellesa mateixa d'aquestes últimes. En ambdós casos el perill es representa en l'àspid, però en la

primera no sembla lògic que, si la serp s'amaga entre les flors per fer mal, sigui qui avisi del risc.

El poema núm. 29 («Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà»), del que ja he parlat en l'apartat de variacions, també presenta variants d'autor.

	C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	Llaços antes <i>invisibles</i> que el desengany forcejà tornaren a ser cadenes	Llaços antes <i>invencibles</i>
12	per lligar al desengany. <i>En va proposa</i> la fuga, <i>té en lo cor</i> lo tirà, que l'esclavitud amada	<i>Mensprea inútil</i> la fuga <i>qui porta en si</i> lo tirà,
16	és la <i>millor</i> llibertat. Llàgrimes <i>de mon incendi</i> centelles <i>sempre</i> suaus intèrpretes de l'afecte,	és la <i>major</i> llibertat. Llàgrimes <i>ben empleades</i> , centelles <i>del cor</i> suaus,
20	són de la causa miralls. Borre l'olvit les idees que lo furor alterà i ocupada la memòria	
24	<i>olvidarà</i> l'olvidar. Gràcies a tos ulls, Gileta, que <i>mon amor</i> no serà <i>ni mudable per la ingrata</i>	<i>ohide sols</i> l'olvidar.  que <i>ton Gilet</i> no serà <i>o per la ingrata mudable</i>
28	<i>ni per la mudable</i> ingrati	<i>o per la mudable</i> ingrati.

La gran majoria de modificacions són equivalents en el sentit, o, si més no, el matís és més aviat poc important per la lectura del poema. El primer cas que he marcat és molt possible que no sigui una variant d'autor, sinó una *lectio faciliior*, ja que no té gaire sentit que els llaços siguin invisibles i després no. El canvi més interessant es dona en els versos finals en els quals una oració copulativa en negatiu es transforma en una disjuntiva, que, a més, ja no fa referència a l'amor de Gilet, sinó a tot ell sencer, que no serà mudable ni ingrati. A aquesta nova formulació també s'hi afegeix un quiasme entre els mots *mudable* i *ingrati*.

Unes modificacions més importants les podem trobar en el poema núm. 33 («Amor, gallarda Gileta»). No tinc en compte les lliçons úniques de R quan són els altres manuscrits els que transmeten un error.

	C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	Amor, gallarda Gileta, que <i>té sols</i> per fi l'amor junta les flors ab lo fruit, fruit que sens fruit és ditxós.	que <i>sols té</i> per fi l'amor,
4	Alegre està l'esperança <i>si</i> espera i <i>té</i> lo que vol, <i>quan per lo que espera viu</i>	<i>que</i> espera i <i>té</i> lo que vol, <i>com no viu per lo que espera</i>

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 8  | per lo que alcança <i>no mor</i> .<br>Les flors <i>accepta i lo fruit</i><br>pus tos ullets vencedors | ni per lo que alcança <i>mor</i> .<br>Les flors <i>i lo fruit estima</i> , |
| 12 | són d'estes flors les aurores<br>i seran del fruit los sols.  |  |

Deixant de banda el primer canvi, que és mínim (variant transmutativa), el segon (v. 6) respon a la voluntat de mantenir l'anàfora dels v. 2, 6, 15; però també altera significativament el sentit del vers. En els altres manuscrits, s'ha de complir una premissa perquè l'*esperança* estigui *alegre*: esperar i obtenir el *que vol*, si no obté el *que vol* no estarà *alegre*; en canvi, en R, l'*esperança* està *alegre* perquè *espera* i té el *que vol* que és l'*espera* mateixa.

La mateixa línia segueix la modificació del vers següent. En la versió anterior, Gilet vivia per allò que esperava (que desitjava), no pel que ja tenia. En conseqüència, en el primer estadi de redacció, l'*esperança* no moria perquè no obtenia allò que esperava i, per tant, es mantenia a l'expectativa. El sentit final és completament invers. L'*esperança* no té com a motiu de ser allò que *espera*, sinó l'*espera* en ella mateixa. Normalment entenem que l'*esperança mor* definitivament en el moment en què s'obté el que s'*espera*, però en aquest cas, com que no s'*espera* res, perquè ja es té el que es vol, l'*esperança no mor* mai.

El poema següent d'aquest, el núm. 38 («No sé si em voleu, Gileta»), també presenta unes correccions considerables, encara que només afectin dos versos.

- | A B5 C I2 L4 MA V2   | Variants d'autor de R   |
|--|---|
| (...)<br>I a tan amorós imperi,<br>¿ <i>què</i> / <i>quin poder</i> resistir pot,<br><i>si de l'ingeni les prendes</i> | (...)<br>¿ <i>qual furor</i> resistir pot,<br><i>si admirades les potències</i> |
| 16   | són de la part de l'Amor?   |

D'una banda, desfà la *derivatio* entre *poder* i *pot* i, de l'altra, si en la primera versió qui quedava captivat per Gileta eren les *prendes de l'ingeni*, en la segona són les *potències* (memòria, enteniment i voluntat) de l'*Amor* personificat; la nova formulació resulta molt més hiperbòlica.

Com ja hem vist, no és insòlit que en un dels poemes etiquetats com a variacions hi apareguin també variants d'autor. Aquest també és el cas del poema núm. 39 («Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»).

- | A B5 C I2 L4 MA V2  | Variants d'autor de R  |
|---|--|
| Des de les penyes, mes penes<br><i>eco formen</i> repetit<br>Ai, que llàstimes i veus | <i>formen eco</i> repetit.   |
| 16  | viuen i <i>neixen</i> en mi  |
| Alada vela me roba<br>del <i>cor</i> lo tresor més ric<br>Ai, que més veloç s'aparta  | viuen i <i>moren</i> en mi.<br><br>del <i>món</i> lo tresor més ric. |

- 20 ab l'aire de mos sospirs.  
Seguirà l'Amor, Gileta,  
el nord de tos ulls divins.  
Ai, no temerà *les aigües* Ai, no temerà *lo mar*
- 24 amor que del Cel és fill.

El canvi del vers 14 no canvia el sentit del vers, però elimina l'hipèrbaton i fa més comprensiu el text, si bé també pot ser una errada del copista. Les altres esmenes semblen respondre a la necessitat de precisió lèxica: l'antítesi entre 'viure' i 'morir' és molt més utilitzada en les *giletas* que 'néixer' i 'viure', i, de fet, també és l'oposició més contrària; amb el canvi de *cor* per *món* (variant substitutiva), Gileta deixa de ser el tresor exclusiu del *cor* de Gilet per convertir-se en un patrimoni apreciat per tot el *món*; i, finalment, en el vers 23, el canvi lèxic és més específic, ja que Gileta s'allunya per *mar*.

A diferència d'aquests canvis que només precisen lleugerament el sentit, l'esmena que trobem en el poema núm. 42 («A memòries de Gileta») corregeix un possible error d'interpretació. En el vers 15: («serà immortal mon amor» al ms. R) els altres testimonis (C I2 L4 MA V2) mantenen «i serà immortal mon cor». El problema de la versió primitiva és que el cor físic no pot ser immortal, en canvi l'amor que se sent sí, segurament per això ho corregeix Fontanella.

També plantegen dubtes les possibles variants d'autor del poema núm. 58 («No m'amenaces, Gileta»).

	C I2 L4 MA V2	Possibles variants d'autor de R
	Estima-la com a tua si com a mia <i>te cansa</i> o no causes lo que sento	si com a mia <i>t'enfada</i> :
12	o sent amor lo que causes. <i>Perdona</i> , bella Gileta, a l'infant que plora i canta <i>en</i> lo que canta i que plora	<i>Perdonau</i> , bella Gileta, <i>i en</i> lo que canta i que plora
16	coneixeràs lo que calla.	

Les dues primeres modificacions són fàcilment justificables, en el primer cas, *t'enfada* és més emfàtic que *te cansa* (variant substitutiva). Però en el segon, hi ha un canvi de persona verbal, encara que se segueix referint a Gileta, ja no es dirigeix a 'tu' sinó a 'vós'. Tot i que hi ha excepcions, en la gran majoria dels poemes el tracte dispensat a la dama és de vós, però en aquests versos segurament es tracta d'un error del manuscrit R, ja que llavors no concordaria amb el verbs de la resta del poema (per exemple, en el vers 16: *coneixeràs*, que hauria de ser 'coneixereu').

I finalment, l'última esmena i la més complicada de precisar, perquè es podria tractar d'un altre error, canvia la disposició sintàctica que podia portar a equívocs. Per exemple, es podria entendre: 'Perdona l'infant en lo que canta i que plora', quan realment el vers 15 forma part de la proposició següent.

Els dos casos que analitzaré a continuació els vull mostrar en paral·lel, ja que representen dues ocasions en què els altres testimonis trivialitzen el text respecte de la lliçó de R. Em refereixo a un vers concret de cadascun dels poemes, el núm. 60 («Partiré, bella Gileta») i el núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»).

En el primer dels poemes en el vers 7 de R llegim: «o serà nord de ma vida», però els manuscrits C I2 L4 MA V2 en lloc de *nord* escriuen *mort*. El sentit dels versos és el següent: la *bellesa* o serà el *nord* de la vida de Gilet, o el *cometa* que el dugui a la *mort*. La resta de testimonis generalitza que ambdós sintagmes nominals el condueixen a la mort. Un fet similar succeeix amb el vers 4 del poema 68: «ama sempre i sempre viu». Els altres testimonis (C I2 L4 MA V2) copien «sempre mor i sempre viu». Encara que sembli equivalent, no transmet la mateixa idea: en la versió anterior es reforçava la idea que amar és morir, però en aquest poema amar representa la vida per Gilet. Per tant, té més sentit que amar, malgrat el sofriment, sigui la seva motivació per viure.

Aquests dos casos paral·lels presenten el problema de distingir fins a quin punt es tracta de variants d'autor o bé que, algun dels copistes, segurament per falta de comprensió, ha vulgaritzat el missatge i així s'ha anat copiant en els altres testimonis excepte a R.

Així mateix, a vegades els copistes dels altres manuscrits semblen haver comès un error que s'ha anat transmetent en tots els testimonis, de manera que les lliçons singulars de R semblarien variants d'autor, però són solament un error dels altres testimonis. Aquest podria ser el cas del poema núm. 72 («Mal encoberts los incendis»), la lliçó de R respecte de la dels altres testimonis corregeix els versos hipomètrics, però també refà l'estructura i estableix un nou paral·lelisme en els versos 7-8 i 11-12 afegint una conjunció (copulativa i disjuntiva respectivament) entre els dos versos.

	C I2 L4 MA V2	Variants d'autor de R
	tot lo callar és turment	
8	tot lo parlar, tormenta. Que calle Amor o que parle t'ofèn igualment, Gileta; és ofensa de tos ulls	<i>i</i> tot lo parlar, tormenta.
12	de ton valor ofensa	<i>o</i> de ton valor ofensa?

En aquest mateix poema, però, sí que hi podem trobar una variant d'autor, ja que els versos 17-20 no es copien en els manuscrits C I2 L4 MA V2. Això podria significar, que podrien ser versos afegits posteriorment a R a tall de conclusió –segons Veny (2014: 47), seria una variant instaurativa– i que, per això, no estan en cap altre manuscrit.

Però, si mos ulls publiquen  
lo que la llengua no acerta,  
podran los teus informar-te  
més que ta oida o ma llengua.

Aquest no és l'únic cas en què R té més versos al final que els altres testimonis, succeeix el mateix en el poema núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia»), els versos 21-32 els ometen tots els testimonis (A B5 C I2 L4 MA V2) excepte R. Tot i que acabar el poema al vers 20, com fan els altres testimonis, és una mica brusca és un final possible. Per tant, considero que aquests versos són un afegit posterior de Fontanella a tall de conclusió.

Lo bé i lo mal considero  
i, en perillous extrems,  
deixo un bé que és per a mal  
per un mal que és per a bé.  
Agraïu esta finesa  
si vostre favor mereix,  
d'altra manera lo mal  
faria del bé mal bé.  
Est és mon amor, Gileta,  
tan pur i tan verdader  
que, si vós no em voleu mal,  
voldreu bé que us vulla bé. (v. 21-32)

Per començar, aquests versos segueixen l'estructura de la resta del poema, però, a més a més, també cal tenir present l'apel·latiu a Gileta dels versos finals, perquè és molt propi que aparegui en les *giletas*, tant a l'inici com al final de les composicions. En conseqüència, tot sembla indicar que aquests versos es van afegir posteriorment en el poema, però que qui ho va fer va ser Fontanella mateix i que per això només els transmet R. Seria discutible fins a quin punt és una variant d'autor, ja que es tracta pròpiament d'un afegit, tot i que en el fons la inclusió dels versos canvia necessàriament la lectura completa del poema.

És significatiu que en els dos casos en què he trobat que R contenia versos afegits succeís al final de la composició. De fet, dóna lloc a pensar que podria ser un error de còpia d'un dels subarquetips de la resta dels testimonis, excepte de R que contindria el text complet, sense necessitat que es tracti d'una variant d'autor. Tanmateix, en aquest segon cas, els versos afegits no se situen exactament al final del poema, sí que es tracta del final de romanç, perquè després encara els segueixen uns versos de mètrica diversa (v. 20-30) que, a més a més, tenen una partició diferent en tots els testimonis. Aquests darrers els hem de descartar com a possible variant d'autor, perquè els transmeten tots els testimonis, tot i que amb alteracions que responen més aviat a la distribució dels versos fruit de l'anisòsil·labisme.

En conclusió, davant d'alguns exemples és innegable que aquestes modificacions no poden ser errors de copista, sinó que presenten una clara voluntat d'enriquir el text i de precisar-lo de diferents formes. Per tant, com que, a més a més, són trameses únicament pel manuscrit R, sembla lògic pensar que són variants d'autor que provenen de la pròpia mà de Fontanella en un moment de maduresa, quan decideix recopilar la seva obra.

Si ens fixem en els exemples que he recollit podem veure les diferents motivacions que amaguen les esmenes: cohesionar el text i fer-lo més comprensible, cristianitzar algun motiu d'un poema, corregir possibles errors d'interpretació o simplement introduir matisos en el llenguatge. Per tant, és un ventall molt ampli que s'ha d'estudiar detalladament en cadascun dels poemes.

Recordo al lector que he descartat els casos més dubtosos, perquè es podrien tractar d'errates de copista que, a més, pràcticament no aporten cap novetat substancial a la lectura del poema i també que no he tingut en compte cadascuna de les variants que contenien els altres manuscrits que, evidentment, no transmeten unes lliçons tan unitàries com pugui semblar en els esquemes que he presentat.

En suma, tot i que repeteixo que R és un manuscrit provinent d'un mal copista, és un testimoni molt valuós per a nosaltres, no solament perquè transmet la major part de l'obra fontanellana en una distribució pròxima a la pensada per l'autor, sinó perquè introdueix els canvis que elabora el mateix Fontanella a través de la seva maduresa i així ens permet desgranar una visió molt personal de la lectura dels seus poemes i de quin tipus de correccions hi aplica.

#### *Fragments afegits als poemes*

Com és habitual en la transmissió manuscrita, les *giletas* presenten irregularitats en els diferents manuscrits. En aquest apartat analitzaré el cas d'alguns versos afegits a les composicions de Fontanella. Els considero afegits perquè aquests no consten en el manuscrit base de l'edició.

Primer de tot, cal advertir que si, per contra, aquests versos inserits només apareixen al manuscrit R, aquests no es consideren una addició, sinó una variant d'autor o un error de transmissió dels altres testimonis. En canvi, si un grup de versos només es troben recollits en altres testimonis que no siguin R, es poden donar dues possibilitats: d'una banda, que, per algun motiu, Fontanella en un procés de revisió de la seva obra descarti certs fragments i no els inclogui a l'arquetip de R; o bé que un tercer els hagi afegit en el poema fontanellà en el moment de fer-ne la còpia manuscrita.

Un exemple d'aquesta problemàtica el trobem en el poema núm. 11 («Ton rigor, bella Gileta»). Els manuscrits C, I2, L4', MA i V2 copien uns versos intercalats entre els versos 20 i 21.

Quant ja no puc obeir-te,  
si no a costa de ma vida,  
perquè mes temps obeesca  
deixo d'obeir un dia.

Per quina raó s'eliminen aquests versos en la variant de R? Si ens fixem en detall, veurem que presenten una rebel·lió amorosa molt inusual: *deixo d'obeir un dia*. No és



un fet insòlit,<sup>74</sup> però és un dels pocs moments en què Gilet dóna prioritat a la seva vida respecte de l'obediència a Gileta. Potser aquest motiu podria explicar o bé que s'eliminessin en una variant d'autor posterior, o bé que fossin un afegit d'un tercer que ha fet fortuna en la transmissió.

Així doncs, un tret indicatiu per determinar l'autoria dels versos afegits pot ser la quantitat de manuscrits que els transmeten i la seva situació en l'*stemma*. En el poema 11 la quantitat no és gens menyspreable (C, I2, L4', MA i V2) i, per això, el fet que fossin versos tan estesos en la tradició dóna peu a pensar que, si són versos provinents de la ploma de Fontanella, aquest els va descartar en la seva maduresa, segurament perquè presenten una temàtica poc habitual (Gilet negant l'obediència a Gileta).

En altres casos, com en el poema núm. 12 («Si jo t'adoro, Gileta /vols que calle, vols que diga») són tres testimonis els que copien el poema (R, L4 i Bernad 1899), però els versos afegits només es conserven en dos testimonis (L4 i Bernad 1899).<sup>75</sup> Ara bé, si tenim present que Bernad copia L4, podem reduir la llista de testimonis que transmeten els versos 17-20 a un únic manuscrit (L4).

Mes irada o favorable  
m'escolta, Gileta mia,  
quan de morir per ta causa  
no pot faltar-me la ditxa.

En el manuscrit R, que és l'altre testimoni que transmet aquesta composició, el poema acaba en el vers 16. Així doncs, és especialment complex determinar si aquests versos provenen d'un estadi anterior de redacció o bé si es tracta d'un error de còpia de R o d'un afegit de L4. I el mateix succeeix amb el poema núm. 63 («Podrà resistir, Gileta») que, encara que té força més testimonis (C I2 L4 MA V2), a R acaba al vers 16, mentre que en els altres s'hi transmeten de nou quatre versos més a tall de complement líric:

Ai, mort costosa  
ai, vida trista,  
si pagues, dolça tirana,  
la vida ab la mort, la mort ab la vida.

A diferència de l'anterior, aquesta estrofa és anisosil·làbica (4, 4b, 7, 10B), encara que manté la rima del romanç. Tot i que podríem pensar que això és clau per establir la seva autoria, cal tenir present l'existència dels poemes amb estrofa final anisosil·làbica<sup>76</sup> per concloure que no és un fet resolutiu.

---

<sup>74</sup> Veg. «Era caçador, Gileta» i «Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà».

<sup>75</sup> En aquest apartat no tinc en compte les variants de cadascun dels testimonis.

<sup>76</sup> Veg. 2.

*El cas de «Quan és la flama perfeta»*

Reservo aquest apartat per al poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»), la casuística del qual no pot ser inclosa en cap dels capítols anteriors a causa de la seva complexitat i singularitat.

En primer lloc, en els testimonis C I2 L4 MA V2 del poema núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»), trobem uns versos afegits al final com si formessin part de la mateixa composició, però que R no transmet. Aquests versos afegits (v. 17-24) corresponen pràcticament a l'inici de la *gileta* núm. 34 («Quan és la flama perfeta»).

Versos 17-20 afegits al poema núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»)	Inici del poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»)
--	--

Quan és la flama perfeta,  
un amant no viu en si:  
si *ja* só mort en Gileta  
com podré viure en mi?  
Mes la ingrata tirania  
no em podrà més perseguir:  
lo que en Gileta vivia  
*com* pot en Gilet morir?

Quan és la flama perfeta,  
un amant no viu en si:  
si *jo* só mort en Gileta  
com podré viure en mi?  
Mes la ingrata tirania  
no em podrà més perseguir:  
lo que en Gileta vivia  
*no* pot en Gilet morir.

Puc apuntar a una possible causa per a la unió d'ambdós textos: els dos tenen un alt contingut neoplatònic; concretament, tracten sobre la vida i la mort dels amants. Els poemes, però, no comparteixen la mateixa mètrica ni la mateixa rima: «Morí ton pastor, Gileta» és un romanç que rima en *i*, i «Quan és la flama perfeta» està format per quartetes amb rima consonant. Tanmateix, únicament les dues primeres quartetes de «Quan és la flama perfeta», que són les que s'afegeixen al poema núm. 68, poden ser confoses per un romanç en *i* (si només tenim en compte els versos parells) i això facilitaria l'amalgama dels dos textos. Aquesta raó també justifica perquè no es van convertir en poemes fusionats en la seva totalitat: els dos textos complets no comparteixen la mateixa rima i tenen diferent mètrica.

La qüestió és que la composició núm. 34 («Quan és la flama perfeta») s'ha transmès en la tradició manuscrita de dues formes diferents, però molt similars: una primera versió que comença amb el vers «Si vols, amable homicida» que trobem en els manuscrits C I2 L4' MA V2 i una segona versió que comença amb el vers «Quan és la flama perfeta» que s'ha transmès en els manuscrits L4 i R.

En quasi tots els testimonis (C I2 L4 MA V2) en què apareixen fusionats ambdós poemes («Morí ton pastor, Gileta» i «Quan és la flama perfeta») no hi ha el poema de «Quan és la flama perfeta» per separat (exceptuant L4), sinó la variant: «Si vols, amable homicida». En conseqüència, els copistes no podien adonar-se que aquest fragment era molt proper al principi d'un altre poema perquè el primer vers no coincideix.

A continuació, comprovarem la semblança entre les dues variants: «Si vols, amable homicida» i «Quan és la flama perfeta». La primera diferència que podem observar és que una de les composicions és més extensa que l'altra, en la versió de R s'afegeixen uns versos inicials que coincideixen amb els adherits a «Morí ton pastor, Gileta».

C I2 L4' MA V2		L4 R <sup>77</sup>	
			Quan és la flama perfeta, un amant no viu en si: si jo só mort en Gileta com podré viure en mi? 4 Mes la ingrata tirania no em podrà més perseguir: lo que en Gileta vivia 8 no pot en Gilet morir. Ja ta venjança corones ab ma llastimosa sort: una altra vida me dónes 12 per donar-me una altra mort. Però, quan ab l'esperança mori tot lo sentiment, ta venjança no és venjança 16 ni mon turment és turment. La Mort lo morir me nega i tu lo viure també; 20 ella no obeeix per cega, jo que hi veig obeiré. Si obeir a l'agradable pot animar a un amant, fins la vida m'és amable 24 per a morir més constant.
4	Si vols, amable homicida, ferir ab dos morts un cor, ton amor me dóna vida perquè em mata ton rigor. Com de venjar-te blasones lo torment de ma <i>sort</i>		
8	Mes si junt <i>l'esperança</i>		
12			
16	<i>Si obeir a</i> ma adorable		
20	<i>la vida</i> serà agradable		

A més a més, ambdues variants («Si vols, amable homicida» i «Quan és la flama perfeta») es diferencien completament en els primers vuit versos –quan justament són els vuit versos inicials de «Quan és la flama perfeta» els que s'afegeixen al poema núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»)–<sup>78</sup> per coincidir després en els següents. Només al contraposar les dues composicions senceres veiem que, excepte l'inici, són dos poemes molt pròxims.

Fins i tot en el manuscrit L4, i en conseqüència en l'imprès de Bernad (1899), les dues variants («Si vols, amable homicida» i «Quan és la flama perfeta») s'han considerat dues composicions diferents i, per això, s'han copiat les dues versions de forma independent. En total, en el manuscrit L4 trobem tres versions del poema: «Quan és la flama perfeta» (L4, v. 1-8, p. 221); «Morí ton pastor, Gileta» + «Quan és la flama perfeta» (L4', v. 1-8, p. 273-274) i «Si vols, amable homicida» (L4", p. 274).

<sup>77</sup> L4 només inclou els primers vuit versos d'aquest poema.

<sup>78</sup> Per tant, era pràcticament impossible detectar la proximitat d'aquests versos amb els de «Quan és la flama perfeta»,

En canvi, en R, només hi ha una versió del text que comença amb «Quan és la flama perfeta», però que és molt més extensa que la de L4 (la podeu llegir al quadre anterior) i que pràcticament inclou els versos de «Si vols, amable homicida». Si a tot això hi afegim que la versió de L4 que només inclou els versos 1-8 presenta exactament les mateixes variants que les dels altres manuscrits que els copien fusionats a «Morí ton pastor, Gileta», veiem la singularitat del poema de R. També cal comentar que, en el ms. R, els versos inicials de «Quan és la flama perfeta» no es repeteixen adherits al poema 68, confirmant que són dos poemes diferents, i tampoc hi ha cap rastre de «Si vols, amable homicida» com a primer vers d'un poema.

Conseqüentment, davant de la proximitat dels dos poemes (que pràcticament comparteixen els versos 9-24) i el fet que R només transmeti una de les variants del text, hem de plantejar la possibilitat que «Quan és la flama perfeta» sigui una variant d'autor.

Una prova que apunta en aquesta direcció és que «Quan és la flama perfeta» només es transmet de forma completa a R (recordem que L4 només copia els primers versos),<sup>79</sup> que és justament la justificació que he utilitzat per determinar el terme de variant d'autor. A més a més, en tot cas, precisament R i L4 són els manuscrits susceptibles d'incloure variants del mateix Fontanella.

Així doncs, en un primer estadi de redacció potser les dues composicions («Si vols, amable homicida» i «Quan és la flama perfeta», només v. 1-8) funcionaven de forma independent, com indica el manuscrit L4. Possiblement un dels copistes de L4, a diferència dels seus antecessors del mateix manuscrit, detecti a partir de la rima que els versos afegits al poema 68 (L4') han de ser forçosament d'una altra composició i, per això, transmeti els versos (1-8) de «Quan és la flama perfeta» per separat sense notar la proximitat amb el poema «Si vols, amable homicida» (L4'').

Una explicació possible, podria ser que, en una versió posterior, Fontanella fongués ambdues composicions («Si vols, amable homicida» + «Quan és la flama perfeta», només v. 1-8) en el poema que he editat com «Quan és la flama perfeta». Per aquest motiu, els altres manuscrits mantenen el poema que comença amb: «Si vols, amable homicida», perquè podríem considerar que és una part de la primera elaboració del poema (són els testimonis que mai reporten les assenyalades variants d'autor), però també contenen els versos inicials de «Quan és la flama perfeta» (encara que sigui afegits al final d'una altra *gileta*), que seria la segona part del primer estadi de redacció. Evidentment, encara que jo els anomeni "parts" fins a aquell moment devien funcionar com a poemes independents.

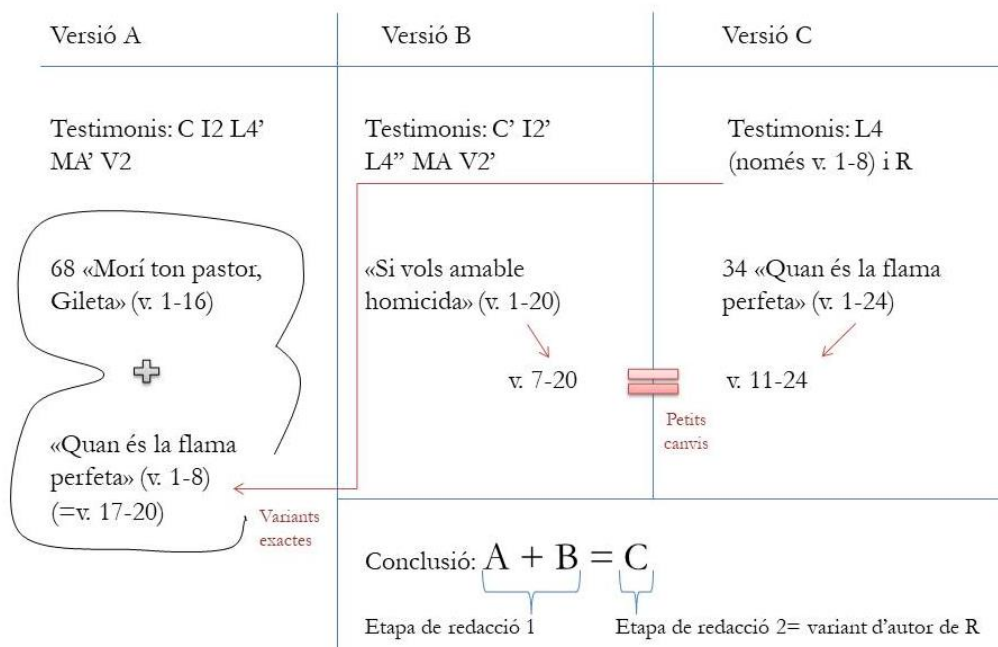
Es tracta de dues problemàtiques que coincideixen. D'una banda que el poema «Quan és la flama perfeta» (només v. 1-8) s'afegeixi al final de «Morí ton pastor, Gileta»; i, de l'altra, que la versió completa de «Quan és la flama perfeta» (tal i com la

---

<sup>79</sup> «En aquellas tradiciones en que los datos externos no permitan fijar el orden de redacción de las versiones, la más extensa, la que presenta lecciones más exactas conceptual y estilísticamente, las que más se alejan del modelo suelen ser posteriores» (Blecua 1988: 117-118).

transmet R) sigui fruit d'una reescriptura de Fontanella que, en un període final de la seva vida, revisa la seva obra i fon en una sola composició els dos poemes que fins aquell moment funcionaven com a textos independents.

Per contra, hom podria pensar, que potser en un primer moment només existia el poema de «Si vols, amable homicida» i que «Quan és la flama perfeta» en seria una versió revisada. En aquest cas, el fet que aparegui a L4 no seria tan estrany, perquè és un manuscrit que pot contenir variants d'autor. Malgrat això, hi ha un problema en aquesta teoria aparentment més senzilla: la fusió dels versos inicials de «Quan és la flama perfeta» al poema núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»). El fet que aquests versos (1-8) circulin, encara que sigui fusionats, en els altres testimonis, indica que no poden ser fruit d'una revisió posterior. A més a més, precisament aquests versos són idèntics (quant a les variants respecte de R) al poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta») segons el manuscrit L4.



Imatge 3: esquema de les versions de «Quan és la flama perfeta».

En conclusió, opino que el text que conté R («Quan és la flama perfeta») de forma completa és una variant d'autor que fusiona dues composicions per fer-ne una de nova: el poema que en els altres testimonis (C I2 L4' MA V2 i, de nou, L4'') comença amb el vers: «Si vols, amable homicida» i el breu<sup>80</sup> poema «Quan és la flama perfeta» (que en la majoria de testimonis s'adhereix a «Morí ton pastor, Gileta»). Per aquest motiu, tant en l'edició crítica com en l'estudi de l'ordre dels manuscrits els he tractat com un mateix poema, encara que els primers versos siguin diversos.

### 3.1.2. La transmissió impresa

<sup>80</sup> Breu perquè en aquell moment només inclouria els vuit versos inicials.

Finalment, deixant de banda la transmissió manuscrita, la transmissió impresa de les *giletas* tampoc és gens menyspreable. Al llarg del segle XIX trobem dues antologies impreses de l'obra de Fontanella, tot i que, com explicaré a continuació, només la de 1840 és un dels testimonis de la present edició.

En l'antologia de poemes del Rector de Vallfogona de 1840 (Grau & Rubió i Ors: 1840), s'hi inclouen també algunes composicions de Fontanella. En total s'hi transmeten vuit poemes de Fontanella i, d'aquests, tres són *giletas*. Tot i que no sembla un pes gaire transcendent, la percepció canvia si tenim present que Fontanella és autor de més de 300 poemes i, d'aquests, solament 77 són dedicats a Gileta.

#### a. Descripció de l'imprès

A continuació exposaré les característiques principals de l'imprès. L'estructura de la descripció és la següent: la citació del document; el recull exhaustiu de les referències bibliogràfiques de les fonts que s'ocupen de la descripció del testimoni, i, finalment, una breu descripció del llibre.

### Ga

GRAU, Josep Maria de; RUBIÓ i ORS, Joaquim (eds.) (1840), *La Armonia del Parnás, mes numerosa en las Poesias varias del Atlant del Cel Poetic, lo Dr..., Rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*, Barcelona: Rafel Figueró.

Descripcions de l'imprès: Rossich (1984: 151-155), Miró (1995: I, 43), Valsalobre (2002: 179), Rossich (2006: 166-167).

Sota el títol de «Mostra de las Poesias del Dr. Francisco Fontanella» (p. 26) s'hi inclouen cinc poemes de Fontanella (p. 26-28) i encara tres més en la secció «Epílogo» (p. 38-40).

#### b. La situació de Ga en la transmissió de les *giletas*

L'antologia de textos de Vicent Garcia en l'edició es denomina Ga. L'imprès Ga només inclou tres poemes dedicats a Gileta, que són els següents: el poema núm. 40 («Si voleu, dolça Gileta»)<sup>81</sup>; el poema núm. 50 («No la brillant estela») i el poema núm. 75 («Dono, petita Gileta»).

Es tracta de pocs poemes per determinar si Ga parteix d'un o altre manuscrit, així que he tingut en compte cadascuna de les variants de forma minuciosa. El fet que més crida l'atenció és que les rúbriques de l'imprès coincideixen pràcticament paraula per paraula amb el manuscrit MA:

---

<sup>81</sup> Aquest poema també el copia Bernad (1899) i és l'únic que trobem en ambdós impresos.

Imprès Ga	Manuscrit MA
40 «Si voleu, dolça Gileta»	
Promet obeir Gilet una rigurosa ausència a vista de una ordre de Gileta, ocasionada de un fals informe	Promet obeir Gilet una rigurosa ausència avista de un orde de Gileta, ocacionat de un fals informe. Romans
50 «No la brillant estela»	
Elogia Gilet a la bella Gileta, quant navegava per lo mar	Elogia Gilet ala bella Gileta quan navegava per lo mar
75 «Dono, petita Gileta»	
Estant de purga Gileta, li remeté Gilet un ram de flors ab algunas perlas y ab ell esta Décima	Estant de Purga Gileta, li remeté Gilet un ram de flors, ab algunas Perlas y ab ell esta Decima

Taula 2: comparació entre les rúbriques de Ga i MA.

La majoria de divergències entre Ga i MA són de caire ortogràfic. Cap dels altres testimonis copia aquestes rúbriques tan elaborades. R també sintetitza el contingut del poema en les rúbriques, però no coincideix amb les paraules de MA. Les rúbriques de MA són molt completes, però estan fetes únicament a partir de la lectura dels textos com demostra les divergències de sentit amb les del manuscrit R que tenen informació que només podria proporcionar l'autor.

Tanmateix, és difícil pensar que Ga pugui copiar directament de MA si observem detalladament les *collationes* dels tres poemes. Si bé és cert que ambdós testimonis presenten errors conjuntius, com el vers 2 de «Si voleu, dolça Gileta», en què Ga i MA copien «patesca» en lloc de «partesca» o en el vers 22 de la mateixa composició, en què Ga i Ma escriuen «penetrar» en lloc de «permetre»; també és cert que hi ha ocasions en què Ga es distancia de MA, a vegades perquè MA comet un error, com en el vers 11 de «Si voleu, dolça Gileta» en què omet el verb «ser» i, per tant, trenca el còmput mètric, o d'altres perquè s'aproxima als altres manuscrits, encara que sigui una variant errònia, com en el vers 22 del poema «No la brillant estela» en què la lliçó correcta és «do dia», però tots els altres testimonis excepte MA la substitueixen per «la vida».

En conclusió, si, a més a més, tenim en compte que MA ha resultat ser un manuscrit molt poc fiable per l'edició perquè conté molts errors de còpia (segurament per la manca de comprensió del text), podem apuntar que el més probable és que Ga estigui copiant un manuscrit perdut, però que, en tot cas, aquest seria molt proper a MA.

### c. La situació de Bernad (1899) en la transmissió de les *giletas*

La segona antologia fontanellana va ser compilada per Bernat i Duran<sup>82</sup> el 1899 i recull exclusivament poemes de Fontanella, es tracta del llibre *Obras poéticas del fénix*

<sup>82</sup> En l'edició de 1899 l'autor signa Bernad, però en el llibre de 1916 ja utilitza la versió Bernat. Per aquest motiu, quan menciono l'edició antològica mantinc la grafia antiga, però quan parlo de l'autor mantinc la grafia que va preferir al final de la seva vida.

*catalá Francisco Fontanella*. En aquest document es copien fins a 72 composicions fontanellanes, de les quals 60 estan considerades com a *giletas*. Tot i que, com ja veurem més detalladament, alguns d'aquests poemes estan classificats erròniament: són escrits per Fontanella, però no estan dirigits a Gileta i, per tant, no haurien de formar part del conjunt de *giletas* alhora que tampoc presenten les mateixes característiques.

Aquest volum ha estat descrit per Miró (1995: I, 45) i Rossich (2006: 168). El volum comença amb una introducció a la història de la literatura catalana (p. 5-28), elaborada per Bernat i Duran, que s'interromp abruptament en arribar als trobadors; per motius desconeguts cap edició reporta el text complet. A continuació, s'inicia l'apartat de «Las poesias de Francesc Fontanella» sota el subtítol de «Sonets» (p. 3-9)<sup>83</sup> i tot seguit, després del títol «Giletas», trobem els poemes dedicats a Gileta (p. 11-48). La delimitació entre les *giletas* i els poemes que no ho són presenta, com ja he anunciat, incorreccions.

Amb la finalitat de determinar la relació entre l'imprès de Bernad (1899) i la resta de testimonis que transmeten obra fontanellana, vaig analitzar en cadascuna de les *giletas* copiades en aquesta antologia les diferents variants i en vaig seleccionar les més significatives, de les quals en presento només les més destacables.

Aquesta anàlisi va confirmar una intuïció que va sorgir en el moment de l'edició: Bernat i Duran copia majoritàriament L4. Es tracta d'un *codex descriptus* i, per aquest motiu, no és un testimoni de l'edició crítica, sinó una edició anterior als textos. Tot i així, hi ha dos aspectes que hem de tenir en compte: primer de tot, Bernat i Duran realitza una còpia lliure de les *giletas* i hi introdueix canvis personals que responen a diferents motius que examinaré; i, en segon lloc, com he mencionat anteriorment, L4 és un manuscrit que a vegades copia una mateixa composició dues vegades amb variants. Com actua l'imprès en aquests casos?

L'autògraf de Bernat i Duran és un imprès que presenta lliçons úniques: per aquest motiu en un principi es va tenir en compte en l'edició crítica com a testimoni de rellevància, perquè podria ser que partís d'un manuscrit no conservat o que desconexem. Tanmateix, un cop elaborat l'estudi de les variants hem de concloure que aquestes variants singulars responen a diferents motius.

En la majoria de casos en els quals Bernad (1899) canvia el text ho fa perquè no el comprèn i decideix adaptar-lo. Normalment aquesta manipulació implica una simplificació del sentit del poema que no es correspon amb l'original de Fontanella, perquè el trivialitza.

Per exemple, en el poema núm. 61 («Dolça i amada Gileta») en el vers 32 tots els testimonis copien: «és immortal com la causa» excepte Bernad i Duran que canvia la paraula *immortal* per «tan mortal».

---

<sup>83</sup> Després de l'inici dels poemes de Fontanella es reinicia la numeració de les pàgines.



Canto, morint, la finesa  
que m'acaba i no s'acaba,  
i, en l'esperit que t'adora,  
és *immortal* com la causa. (v. 29-32)

Aquest canvi demostra que no entén el text perquè es refereix a què la finesa en l'esperit és *immortal* com la causa que la provoca: l'amor per ella, i no pas com Gileta en ella mateixa que seria considerada mortal. Aquesta confusió és la que ha donat lloc a l'equívoc.

Un problema similar succeeix en el poema núm. 14 («Tu vols olvidar, Gileta»). En el vers 10, l'imprès canvia la persona del verb *ser* perquè no en copsa correctament el sentit.

Si ton cor me nomenaves,  
jo deia que *eres* lo meu; (v. 9-10)

Malgrat que pot semblar un canvi petit té una gran repercussió en la lògica del vers: mentre que en els altres testimonis s'entén que el que significa és 'quan tu parlaves del teu cor, jo et deia que el meu eres tu', en Bernad (1899) el missatge és més simple: 'quan parlaves del teu cor jo et deia que era meu'.

També trobem altres casos amb una explicació més senzilla. Per exemple, en el poema núm. 44 («Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca») Bernad i Duran trivialitza el vers 10 «parca dels mortals antiga» canviant la *parva*, la mort, per «marxa», de manera que el vers perd tot el sentit.

Viviu, i lo temps suspenga  
parca dels mortals antiga: (v. 9-10)

Un altre fenomen que detectem és que quan apareixen noms propis en les poesies els modifica conscientment, ja siguin de la tradició bucòlica, com la presència de Tírsis que Bernad i Duran canvia per «Trist» (68 «Morí ton pastor, Gileta»), o bé de l'àmbit personal de Francesc Fontanella i Maria Teresa Ham, com ara el pretendent «Puig» de 20 «Gileta que, parda penya» que es transforma en el vers 12 de l'imprès en un «fruyt».

En canvi, en altres casos es produeix una modificació conscient del llenguatge amb una explicació més fonètico-ortogràfica, com ara el canvi de «plaja» per «platja» en el vers 6 del poema 24 «Molts anys alegres, Gileta» o, una mica més dubtós, la substitució de «cor» per «cort» que o bé podria ser un simple error o bé un reflex gràfic del reforçament de la vibrant múltiple en posició final de mot.

Una de les modificacions lèxiques que mereix una menció especial és la del poema núm. 73 («Bella fragant primavera») perquè es repeteix en els versos 21, 29 i 32: «ocells» per «aucells». És interessant perquè, en altres poemes, L4 era l'únic testimoni en escollir la forma *aucells* (Bernat i Duran copiava ocells com els altres testimonis) i, en canvi, en aquesta composició és Bernad (1899) qui es decanta per

aquesta variant. Ambdues formes coexisteixen des dels inicis del català. Al XVII l'elecció d'*aucell* respecte *ocell* tant es pot considerar un arcaisme, com un dialectalisme, una forma que alguns podien considerar més literària. Aquest no és, però, l'únic canvi del poema. En el vers 3, «mariposes de l'aurora», l'imprès canvia les «mariposes» per «papellonas»; a diferència de l'anterior, l'esmena en aquest cas opta per un terme més modern (el DCVB recull l'inici de l'ús del mot *papallona* al segle XIX).

I, finalment, el motiu menys significatiu pel qual l'antologia impresa té variants úniques és perquè a vegades Bernad i Duran no comprèn la lletra de L4. Confon especialment la grafia *n* per la *ñ* que, de fet, són molt similars en el manuscrit. D'aquesta manera s'expliquen els canvis de «mostren» per «mostreu» en el vers 17 del poema núm. 20 («Gileta que, parda penya») i el de «són» per «sou» en el vers 20 del poema núm. 29 («Passà lo turment, Gileta / no la tormenta passà»), entre d'altres.

Malgrat aquestes divergències, la vinculació de l'imprès de Bernad (1899) amb L4 és innegable. Ho demostren tot un seguit d'errors únics d'ambdós testimonis. He escollit els més objectivament transcendentals, de manera que no es puguin atribuir a la coincidència.

Per exemple, en el poema núm. 6 («Jo t'adoro, bellíssima Gileta»), ni L4 ni Bernad (1899) comprenen el v. 9 i per això en canvien la forma verbal que es transforma d'«Accepto» a «Accepta», de manera que el subjecte deixa de ser Gilet per convertir-se en Gileta. I en la mateixa composició encara, es tornen a separar de la resta de testimonis en el vers 13 eliminant el verb «serà» per una coordinació conjuntiva d'adjectius: «clara i».

Quan coincideixen exclusivament L4 i l'imprès sol ser perquè L4 s'equivoca i Bernad i Duran no aconsegueix detectar l'error, fins i tot encara que el vers resultant no faci sentit, com veurem en els exemples següents. En el vers 10 del poema núm. 18 («Dos vegades flors i plantes»), «de l'alba he imitat los plors», l'imprès i L4 substitueixen «alba» per «altre», sent un misteri a qui pot fer referència perquè no s'introdueix cap més personatge en el text a part dels dos protagonistes. També el canvi del vers 7 del poema núm. 23 («Per haver-te vist, Gileta») fa més difícil la comprensió del text. Es mencionen les «pà·lides violes», però en Bernad (1899) i L4 aquestes últimes no són «pà·lides» sinó «pulides», adjectiu que no es pot aplicar a aquest concepte floral perquè no té lògica. Abunden els exemples que van en la mateixa línia. Però més interessant és el cas del poema núm. 43 («Si vol Gileta que visques»). En tota la transmissió manuscrita hi ha una gran confusió amb les formes verbals del primer vers. Segurament L4 parteix d'un testimoni que en lloc de «vol» copia «vols» («Si vols Gileta que visques»), però, a diferència dels altres testimonis, com que detecta que la segona part del vers, «Gileta que visques», no encaixa amb la primera («Si vols»), realitza una modificació del text intentant eliminar un error i forçant que faci sentit, per aquest motiu el primer vers del poema que transmet L4, i també l'imprès, és «Si vols que visca Gileta», canviant també l'ordre respecte de «Si vol Gileta que visques».

També com a prova de la connexió entre Bernad (1899) i L4 cal recordar uns versos que he mencionat en l'apartat sobre els fragments afegits a les *giletas*, perquè són exclusius d'aquests dos testimonis, Bernat i Duran no podria haver copiat el fragment d'enlloc més. Els versos en qüestió són els versos 17-20 adherits al poema núm. 12 («Si jo t'adoro, Gileta / vols que calle, vols que diga?»)<sup>84</sup>.

Finalment, si encara es podria ésser escèptic respecte de l'antecedent que Bernat i Duran té davant en el moment de realitzar l'edició, hem de pensar en dos poemes que només transmeten l'imprès, L4 i R: el núm. 34 («Quan és la flama perfeta») i el núm. 35 («En una font congelada»). Podem descartar que Bernad (1899) copiï de R o d'un testimoni que hi estigui estretament vinculat, perquè no presenta les mateixes variants en la còpia dels altres poemes, a més a més, pel que fa al poema 34, que a R hi és complet, a l'antologia impresa s'ometen els versos 9-24, tal com fa L4.

Els pocs casos en què Bernad (1899) i L4 es distancien es poden explicar perquè, o bé es tracta d'un dels canvis lliures de Bernat i Duran que ja he comentat, o bé perquè L4 s'equivoca de forma molt evident i l'autor de l'antologia impresa el corregeix en detectar l'error. L'errada a vegades es fa palesa pel context, com en el poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate») en el qual en el v. 34 L4 escriu «poca» en lloc de «boca». Es tracta d'una *descriptio puellae* en la qual descriu la bellesa de Gileta l'errada és òbvia perquè ha de fer referència a una part del cos; no necessàriament la coincidència de l'imprès amb els altres testimonis pot voler dir que no segueixi L4.

A vegades el desencert de L4 s'evidencia perquè transmet un error de còpia com en el poema núm. 28 («Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà») en el qual Bernat i Duran corregeix en el vers 25 la forma «nigrata» (L4) per retornar a «ingrata». O en el vers 8 del núm. 67 («Si mor Gileta quan miro») en el qual és relativament fàcil, partint de la lliçó de L4 («tormets»), recuperar la paraula «turments». I, finalment, tot i que és menys habitual, hi ha casos en els quals el còmput mètric no funciona amb la solució de L4, i Bernat i Duran ho aconsegueix arreglar, com en el vers 25 del poema núm. 47 («Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet») en què L4 copia «s'alegrà» en lloc de «s'alegrarà», però Bernad (1899) recupera inconscientment la lliçó original.

Tanmateix, en certs punts infreqüents, l'imprès de 1899 s'acosta a un altre manuscrit, MA. En el vers 11 del poema núm. 45 («Viviu, gallarda Gileta/ que jo muira poc importa») els únics dos testimonis que copien «finesa», en lloc de «firmesa» (C L4 V2) o «fermesa» (I2 R), són MA i l'antologia de 1899. Un cop presentada l'evidència del vincle amb L4, sembla que aquesta conjuntura pot ser una mera coincidència o bé també es podria donar l'opció que Bernat i Duran tingui al davant dos testimonis i, tot i que segueixi majoritàriament L4, davant d'alguns dubtes consulti també un altre manuscrit proper a MA.

---

<sup>84</sup> Veg. 3.1.g. *Fragments afegits als poemes*.

Finalment, s'ha d'examinar com resol Bernat i Duran el tema de les dues versions de L4. De tots els poemes que edita només tres presenten dues formes a L4. En l'edició he diferenciat les dues adaptacions segons l'ordre d'aparició en el manuscrit: utilitzant L4, com és habitual per la primera forma, i L4' per a la segona.

El primer cas a què he fet referència afecta el poema núm. 11 («Ton rigor, bella Gileta»). El text de l'imprès segueix en tots els casos L4' (p. 273), és a dir, la segona versió del poema i no pas la de L4 (p. 216, la primera en l'ordre de lectura del manuscrit). La diferència entre ambdues és molt clara perquè L4 incorpora les variants d'autor de R i Bernad (1899), com L4', no. També ho podem comprovar en els versos intercalats a C, I2, L4', MA i V2, però no a L4, que Bernad (1899) també copia. Per tant, en aquest exemple no hi ha dubte possible: Bernat i Duran copia únicament L4' (la segona en l'ordre de lectura del manuscrit), i obvia L4.

Segonament, pel poema núm. 55 («Tant vos enyoro, Gileta»), que també està transcrit dues vegades a L4 en formes diferents, Bernat i Duran segueix, de nou, la segona versió de L4. Així ho demostren variants com la del v. 6 entre «urçob» (Bernad 1899, C I2 L4' R V2) i «mussol» L4 MA. Tanmateix, Bernat i Duran també corregeix algun dels errors més evidents de la còpia de L4', com ara en el v. 7: «quan de pur llagrimenjar» en el qual es confon «pur» per «puch» (L4'); però això no significa que necessàriament consulti el text de L4 per fer l'esmena.

Per acabar, el tercer poema copiat per Bernat i Duran que té dues versions a L4 és la poesia núm. 51 («Cessà lo turment, Gileta»). Malauradament, en el text no hi ha variants prou determinants per concretar quin dels dos models copia Bernat i Duran. A més a més, en aquest cas en particular, les dues versions són pràcticament consecutives en el manuscrit, per tant, és pràcticament impossible copiar una sense llegir l'altra.

En suma, a la llum de tots aquests exemples podem afirmar que l'imprès de 1899 segueix el manuscrit L4, es pot considerar un *codex descriptus* i per aquest motiu no s'inclou entre els testimonis amb valor ecdòtic per a l'edició, sinó en les edicions anteriors del text. Tot i això, Bernat i Duran a vegades corregeix errors de L4 si són molt fàcils de detectar, com ara errades de lletreig. D'altres, confon la lletra de L4 (particularment les lletres *-n* o *-u* a final de mot), de fet, l'escriptura del manuscrit pot donar lloc a confusions. Així mateix, en altres ocasions, Bernat i Duran realitza canvis més lliures, o bé adaptant el text quan no el comprèn o bé modificant el llenguatge per estètica.

#### *Índex de Bernad (1899)*

No obstant el deute evident del text de l'imprès de 1899 amb L4, hem d'aclarir si aquest també es produeix en la disposició dels poemes, és a dir, si Bernat i Duran també copia de L4 l'ordre de les composicions. Per aclarir aquest tema és clau la posició que ocuparan en el manuscrit L4 uns poemes que Bernat i Duran considera *giletas*, però que a tots els efectes no ho són. Dins de l'apartat «Giletas», que comença a la pàgina 11 de l'antologia impresa, s'hi inclouen els següents poemes fontanellans que no són *giletas*:

- XIX «La rosa y la castanya» (canvia el nom d'Amaril·lis per Gileta)<sup>85</sup>  
 XXII «Generosa una coloma»  
 XXIII «En vostre amable belles»  
 XXIV «Adora l'Abril, y l'Alba» (a Cloris)  
 XXVII «Conspiran bella Amarilis» (a Amaril·lis)  
 XXVIII «Si l'Amor y l'Esperança»

Així mateix, com és lògic, en l'apartat «Poesias de Francisco Fontanella. Sonets» (p. 29-30) s'hi inclouen dues *giletes* en forma de sonet, donant prioritats a la varietat mètrica sobre la unitat temàtica. Estan separades de la resta del conjunt poètic a Gileta perquè es manté com a prioritari un criteri d'ordenació mètrica que trenca el bloc, encara que Bernat i Duran en la rúbrica és conscient que estan destinades a Gileta.

- VI «Sens vostra llum, Gileta vencedora»<sup>86</sup>  
 XIII «Jo t'adoro bellíssima, Gileta»

Per tal de poder establir si Bernad (1899) també copia l'ordre dels poemes de L4 he establert un quadre que compara ambdós testimonis amb la disposició de R. He marcat en diferents colors els blocs dels poemes que, si bé no estan col·locats sempre igual, segueixen la mateixa ordenació, així mateix, he remarcat en color gris fosc els poemes de L4 que l'imprès no transmet i deixo en blanc els que no mantenen la mateixa disposició en els dos testimonis.

L4	Bernad (1899)
55 Tant vos enyoro, Gileta	7 Sens vostra llum, Gileta vencedora
8 D'on sou, oh nova Gileta, / de l'amor prodigi nou	6 Jo t'adoro, bellíssima Gileta
11 Ton rigor, bella Gileta <sup>87</sup>	24 Molts anys alegres, Gileta <sup>88</sup>
10 Si jo t'adoro, Gileta, / què hi faràs i què hi faré	26 Guardau la porta, Gileta
35 En una font congelada <sup>89</sup>	22 Silenci, penes, silenci
69 Què dones, bella Gileta	21 Dos coses voleu, Gileta
12 Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga? <sup>90</sup>	39 Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet aflagit
34 Quan és la flama perfeta <sup>91</sup>	25 Adéu, amable Gileta

<sup>85</sup> El motiu és que L4 posa «Gineta» en lloc d'«Amaril·lis».

<sup>86</sup> El mateix succeeix al manuscrit L4, els dos sonets estan a les pàgines 223-224, mentre que les *giletes* en bloc comencen a la p. 263.

<sup>87</sup> Aquest poema està copiat dues vegades a L4, Bernad (1899) copia la segona aparició del poema.

<sup>88</sup> Poema inicial després de la portada de les *giletes* amb el títol: «Giletas».

<sup>89</sup> Tant en Bernad (1899) com en L4, després de «En una font congelada» hi ha un poema de Fontanella que no és una *gileta*: «La rosa i la castanya».

<sup>90</sup> Tant en Bernad (1899) com en L4, després de «Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga?» hi ha tres poemes de Fontanella que no són *giletes*: «Generosa una coloma», «En vostra amable belles» i «Adora l'abril i l'alba».

73 Bella fragant primavera <sup>92</sup>	38 No sé si em voleu, Gileta
7 Sens vostra llum, Gileta vencedora	4 Si vol Amor que retrate
6 Jo t'adoro, bellíssima Gileta	37 Jo us vull bé Gileta mia
5 Belisa de les Giletas	14 Tu vols olvidar, Gileta
24 Molts anys alegres, Gileta <sup>93</sup>	15 Jo vull lo que vols, Gileta
26 Guardau la porta, Gileta	16 Gileta vol a Gileta
22 Silenci, penes, silenci	17 Te vull i me vols, Gileta
21 Dos coses voleu, Gileta	18 Dos vegades flors i plantes
39 Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet aflagit	19 Torno i no torno, Gileta
25 Adéu, amable Gileta	23 Per haver-te vist, Gileta
38 No sé si em voleu, Gileta	61 Dolça i amada Gileta
37 Jo us vull bé, Gileta mia <sup>94</sup>	35 En una font congelada
4 Si vol Amor que retrate	69 Què dónes, bella Gileta
14 Tu vols olvidar, Gileta	12 Si jo t'adoro, Gileta, / vols que calle, vols que diga?
15 Jo vull lo que vols, Gileta	34 Quan és la flama perfeta
16 Gileta vol a Gileta	73 Bella fragant primavera
17 Te vull i me vols, Gileta	62 Pus vos enfaden, Gileta
18 Dos vegades flors i plantes	63 Podrà resistir, Gileta
19 Torno i no torno, Gileta	64 Adéu, Gileta amorosa
23 Per haver-te vist, Gileta	65 Partiu, amable Gileta
61 Dolça i amada Gileta	66 No us envio flors, Gileta
62 Pus vos enfaden, Gileta	28 Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà
63 Podrà resistir, Gileta	30 Fujo, gallarda Gileta
64 Adéu, Gileta amorosa	20 Gileta que, parda penya
65 Partiu, amable Gileta	43 Si vol Gileta que visques
66 No us envio flors, Gileta	29 Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà
28 Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà	70 De la nevada muntanya
30 Fujo, gallarda Gileta	11 Ton rigor, bella Gileta
31 Ama Gileta a Gileta	68 Morí ton pastor, Gileta
20 Gileta que, parda penya	34 Quan és la flama perfeta
43 Si vol Gileta que visques	33 Amor, gallarda Gileta
29 Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà	67 Si mor, Gileta, quan miro
70 De la nevada muntanya	40 Si voleu, dolça Gileta
11 Ton rigor, bella Gileta	41 Ai, adorable Gileta
68 Morí ton pastor, Gileta	42 A memòries de Gileta

<sup>91</sup> Aquest poema s'ha transmès en dues versions diferents: una primera versió que comença amb el vers «Si vols, amable homicida», que trobem en els manuscrits C I2 L4' MA V2, i una segona versió que comença amb el vers «Quan és la flama perfeta», que s'ha transmès en els manuscrits L4 i R.

<sup>92</sup> Tant en Bernad (1899) com en L4, després de «Bella fragant primavera» hi ha dos poemes de Fontanella que no són *giletas*: «Conspiren, bella Amaril·lis» i «Si l'amor i l'esperança».

<sup>93</sup> Inici del segon bloc de *giletas* del manuscrit L4.

<sup>94</sup> Els poemes núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia») i el núm. 4 («Si vol Amor que retrate») estan seguits però en ordre invertit a Bernad (1899).

34 Quan és la flama perfeta	44 Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca
33 Amor, gallarda Gileta	45 Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa
67 Si mor, Gileta, quan miro	46 Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?
36 Tenim, amada Gileta	47 Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?
40 Si voleu, dolça Gileta	48 Ja perdo, bella Gileta
41 Ai, adorable Gileta	51 Cessà lo turment, Gileta
42 A memòries de Gileta	49 Viuré, gallarda Gileta
44 Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca	52 Ja paguen mos ulls, Gileta
45 Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa	53 Partesch, oh dolça Gileta
46 Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?	54 Adéu, Gileta adorada
47 Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?	55 Tant vos enyoro, Gileta <sup>95</sup>
48 Ja perdo, bella Gileta	56 Sento i no sento, Gileta
51 Cessà lo turment, Gileta	
49 Viuré, gallarda Gileta	
52 Ja paguen mos ulls, Gileta	
51 Cessà lo turment, Gileta <sup>96</sup>	
53 Partesch, oh dolça Gileta	
54 Adéu, Gileta adorada	
56 Sento i no sento, Gileta	
57 Mal les brases dissimulo	
58 No m'amenaces, Gileta	
59 Cantes i los cors encantés	
60 Partiré, bella Gileta	
72 Mal encoberts los incendis	
75 Dono, petita Gileta	
50 No la brillant estela	

Taula 3: comparació de l'ordenació de les *giletas* entre Bernad (1899) i L4.

Aquest quadre ens permet establir una sèrie de conclusions. Primer de tot, podem veure que la disposició dels textos en els dos testimonis és molt pròxima, només es trenca perquè Bernat i Duran desordena algun dels blocs i no copia tots els poemes de L4, sinó que en fa una selecció i exclou: el núm. 5 («Belisa de les Giletas»); el núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta, / de l'amor prodigi nou»); el núm. 10 («Si jo t'adoro, Gileta, / què hi faràs i què hi faré»); el núm. 31 («Ama Gileta a Gileta»); el núm. 36 («Tenim, amada Gileta»); els nùms. 57-60 («Mal les brases dissimulo»; «No m'amenaces, Gileta»; «Cantes i los cors encantés»; «Partiré, bella Gileta»); el núm. 72

<sup>95</sup> Aquest poema L4 el col·loca com a poema inicial del primer bloc de *giletas* del manuscrit.

<sup>96</sup> Bernad (1899), a diferència de L4, no torna a copiar en aquest punt el poema núm. 51 («Cessà lo turment, Gileta»).

(«Mal encoberts los incendis); el núm. 75 («Dono, petita Gileta»); i el núm. 50 («No la brillant estela»).

En segon lloc, també ens permet entendre perquè Bernart i Duran considera *giletas* els poemes: «La rosa i la castanya»; «Generosa una coloma»; «En vostra amable bellesa»; «Adora l'abril i l'alba»; «Conspiren, bella Amaril·lis» i «Si l'amor i l'esperança». El manuscrit L4 copia aquest conjunt de poemes entremig de les poesies dedicades a Gileta, cosa que no fa cap altre manuscrit, i així mateix els transmet Bernad (1899), per això considera que formen part del mateix conjunt poètic.

Per tant, tercerament, ens permet confirmar la dependència de l'antologia impresa de 1899 respecte de L4, no solament pel que afecta a les variants de cadascun dels poemes, sinó també per l'estructura de tot el poemari.

### 3.2. Les *giletas* de Francesc Fontanella com a model d'una literatura catalana culta<sup>97</sup>

Un dels arguments més utilitzats per a la denostació de la literatura catalana barroca és la dependència dels models hispànics. Hem de tenir present que, evidentment, la literatura castellana es trobava en un dels moments de màxim esplendor, i per això els autors catalans se'n nodreixen, però això no vol dir que abandonin la pròpia cultura, sinó que l'enriqueixen amb els elements estrangers que han demostrat ser exitosos.<sup>98</sup>

A finals del segle XIX el volum antològic de Bernat i Duran ja reivindica Francesc Fontanella (a través de la pròpia edició, que escull de forma majoritària el conjunt poètic a Gileta).<sup>99</sup> Però, quina raó condueix el crític teatral, assagista i historiador del teatre català a salvar la figura d'un escriptor que situa inequívocament en la Decadència?

El llibre comença amb una introducció a la història de la literatura catalana que, malauradament, va deixar inacabada (només arriba fins a la poesia trobadoresca) i, per tant, no podem saber perquè escull precisament les *giletas* per a l'edició, tot i que sí que especifica per quin motiu escull precisament l'escriptor barceloní per a l'antologia. Bernat i Duran considera que Francesc Fontanella és: «vera prova del amor que professém à nostra patria» (Bernat 1899: 6), és a dir, un gran patriota;

<sup>97</sup> Sobre aquest tema veg. Castaño (2017b).

<sup>98</sup> Hi ha escriptors, com és el cas de Francesc Fontanella, que desmenteixen aquesta afirmació tan categòrica. No pas perquè no s'inspirin en la literatura veïna, sinó perquè no solament beuen d'aquesta font literària. Tenim constància que Francesc Fontanella era un bon coneixedor de la literatura espanyola (Garcilaso, Góngora, Calderón, Lope, Ercilla...), però també de la francesa (Corneille i el teatre i la narrativa parisencs dels anys 30-40 del Siscents), la italiana (Sannazzaro, Guarini, Vida, Tasso, Ariosto) i la clàssica llatina, i tot això es reflecteix en les seves obres i així ho percep el públic lector (Valsalobre & Castaño 2016).

<sup>99</sup> Veg. 3.1.2.c.



segurament, si més no en part, a causa de la participació de Fontanella en la política secessionista del Principat.

Curiosament, en un altre llibre del mateix autor, *Ànima catalana*, després de situar Fontanella explícitament com un escriptor de la Decadència, en lloa les virtuts de forma hiperbòlica:

Fontanella representa a Catalunya el pensament que vola en el séu segle, i altra vegada de des la Grecia i Italia per Europa, per tal de despertar les ànimes: és l'esperit que vol cristallitzar en la bellesa; és l'encarnació de l'esperit amb el gust, l'inspiració i l'erudició cerca encarnar-se en una literatura. (Bernat 1916: 73)

A part de legitimar la selecció de textos pel patriotisme intrínsec de Fontanella, en aquesta obra també destaca que és un autor que no només utilitza les fonts castellanes (com n'és acusat, per exemple, Vicent Garcia), sinó que també beu de les fonts italianes, franceses, i, evidentment, de les gregues i llatines. Justament el que més valora Bernat i Duran de l'obra fontanellana és que pren elements literaris de diferents cultures i crea una tradició pròpia i culta en llengua catalana, que es percep pels lectors com a no dependent ja dels models castellans.

Podem dir que la tradició catalana iniciada per Fontanella no és imitació servil i rutinària de les fonts hispàniques perquè és cert que es produeix una apropiació dels models hispànics, però, per transformar-los en una característica molt personal i definitiva i no pas en una repetició sense substància.

Les darreres investigacions apunten que les *giletas* provenen d'una tradició poèticomusical castellana de temàtica pastoral, amb textos populars i/o cultes però música cortesana, que neix i es desenvolupa al llarg del Siscent.<sup>100</sup> És el gènere anomenat dels *tonos humanos* en què excel·leixen músics cortesans com Juan Hidalgo i José Marín. En aquests textos apareixen les pastores Gila i Gileta a vegades en un context rústic i d'altres en un context arcàdic; fins i tot alguns dels textos destaquen pel contingut conceptual o de caire petrarquista. Fontanella va partir de tot aquest rerefons (*romancero líric*, *tonos humanos* i tradició bucòlica) i va construir el cançoner líric amorós i culte conegut com les *giletas*. El poeta català va seguir, possiblement, els passos dels *Romances de juventud* de Lope de Vega que parteixen de la mateixa base literària.

Quan la tradició dels *tonos humanos*, del *romancero líric* i de la màscara bucòlica s'exhaureix a Castella a començament del XVIII, justament el sector de la poesia fontanellana que beu d'aquests corrents i de Lope de Vega va ser el percebut com el més característic de la seva poesia, el més personal i, per això, el que va rebre una atenció principal, tant en la transmissió manuscrita com impresa:<sup>101</sup> és un dels conjunts poètics que compta amb més a testimonis, aproximadament uns sis

---

<sup>100</sup> Veg. 5.1.

<sup>101</sup> Veg. 3.1.

manuscrits per a cada poema, tot i que en alguns casos el nombre s'incrementa, i en algunes ocasions fins i tot trobem dues versions d'un poema en el mateix manuscrit.

De fet, les *giletas* de Fontanella no només tenen una transmissió insòlita per la literatura culta, sinó que també constitueixen un model a imitar, creen una tradició pròpia amb unes característiques particulars en el territori català. Més enllà de constituir-se com un desenvolupament original d'uns elements aliens, el cançoner a Gileta esdevindrà a la llarga una mena de marca identitària usada per definir una tradició barroca culta 'autòctona'.

El conjunt de l'obra fontanellana exerceix com a model de sosteniment i consolidació per a una literatura culta de qualitat enmig de la progressiva especialització de la literatura catalana en gèneres menors i temes de caràcter més popular i principalment burlescos així que avança el Setcents i entrem al Vuitcents. Aquest fet afecta especialment les poesies a Gileta, sobretot per les diverses imitacions que es fan d'aquest sector específic de la lírica de Fontanella al llarg del XVIII i, un cop accedeix a la impremta, la selecció ben significativa que en el pas del XIX al XX difon Josep Bernat i Duran.

### 3.2.1. Característiques de les imitacions

A continuació, exposo la llista completa dels primers versos dels poemes agrupats segons els manuscrits en els quals s'han conservat:

B7

- 1 «Forçat, Gileta hermosa» (f. 72-73)
- 2 «Que prest que abaixes lo cant» (f. 73-73v)
- 3 «Busca Gileta des d'ara?» (f. 73v)
- 4 «Arranca d'una volta (cruel amor)» (f. 73v-74)
- 5 «Mes degué ser, Gileta, bon mosquit» (f. 84 v)

L4

- 1 «Amoroses, atentes, persuasives» (p. 435-436)
- 2 «D'un amor tan ben sentit» (p. 436-437)
- 3 «Ja Fileno, al dolç impuls» (p. 437-439)
- 4 «Mut, l'afecte s'humilia» (p. 439)
- 5 «Per guanyar una atenció» (p. 439-440)
- 6 «A fora, a fora desigs» (p. 440-441)
- 7 «Desmantelat lo discurs» (p. 441-442 i p. 496-497)

V2 i L4

«D'on sou, oh nova Gileta, / prodigi nou de l'amor?» (L4 p. 215; V2 f. 218v)

A B5 Be C I2 L4 MA V2

«Tenim, amable Gileta» (A f. 180v-181; B5 f. 274-274v; Be p. 12-13; C p. 300; I2 f. 174v; L4 p. 264; MA f. 97-97v; V2 f. 201-201v.)

En total s'han conservat catorze imitacions anònimes de les *giletas*. Aquestes s'han transmès en manuscrits diferents, si bé, exceptuant els darrers casos, es concentren

en els manuscrits B7 i L4. En conjunt, no es tracta d'una quantitat de poemes menyspreable, i més si tenim en compte que els poemes de cadascun dels testimonis presenten característiques molt diferents (que analitzaré amb detall a continuació). Aquest fet sembla indicar que són d'autors diferents, encara que no tenim prou dades per identificar-los.

Tanmateix, hom podria pensar que aquests escriptors desconeguts s'inspiren directament en les mateixes tradicions que l'autor barceloní i no directament en l'obra fontanellana. Ara bé: la relació de les imitacions amb el conjunt poètic de Fontanella en cadascun dels casos és inequívoca. D'una banda, perquè en el cas de B7 s'especifica en l'índex del manuscrit que es tracta de «Gilettes à imitació de Fontanella», i, de l'altra, perquè els manuscrits L4 i V2, en els quals es transmeten també imitacions, són testimonis que copien gran part de l'obra fontanellana, de manera que no es pot tractar d'un fet casual que transmetin també aquests poemes de forma conjunta; i, finalment, perquè l'última de les imitacions depèn molt estretament d'una *gileta* fins al punt que ambdós textos presenten versos idèntics.

Quant a la datació dels poemes, tenint en compte la datació dels manuscrits<sup>102</sup> en els quals ens han arribat podem apuntar que possiblement hauríem de concretar l'escriptura cap a finals del segle XVII o principis del XVIII. L'únic manuscrit que és una mica més tardà és B7, de 1803 (Rossich 2006: 163), però algunes de les formes verbals del text (com ara «vàgies») indiquen que és del XVIII. Segurament l'última de les imitacions, «Tenim, amable Gileta», podria ser la més antiga, ja que no només es transmet barrejada enmig de l'obra fontanellana, sinó que apareix fusionada amb un poema de Fontanella a Gileta com si es tractés d'una única composició, i és per aquest motiu que la transmeten tants testimonis.

#### a. Les imitacions de B7

El manuscrit B7 (manuscrit núm. 1183 de la Biblioteca de Catalunya),<sup>103</sup> a diferència dels altres testimonis mencionats, no conté cap *gileta* de Francesc Fontanella; sí que transmet cinc poemes escrits per un autor anònim elaborats explícitament a imitació de les *gilettes*.

---

<sup>102</sup> El manuscrit L4 és de finals del segle XVII o principis del XVIII i el manuscrit de V2 està datat en l'any 1695.

<sup>103</sup> Aquest manuscrit 1183 ha estat descrit per: Rossich (1984, 79-80), Miró ed. (1995, I, 35-36) i Valsalobre (2002: 171). «És un volum en paper (302 × 209 mm). Relligat antic en pergami flexible. Al lloc: "Papeles / Varios / Año 1803". Du el títol: *Recreo y Jardí del Par / nas recopilat per lo M<sup>r</sup> Il<sup>l</sup>e Y R<sup>t</sup> Sr / D<sup>n</sup> Batista Fausto de Miranbell Abad / de Sodoma y Suria dirigit / Al Ex<sup>m</sup> Sr d<sup>n</sup> Felip dela Crosa y / de Collantan, Capità G<sup>l</sup> del Exercit / Asnal y dela Formentera y Serdeña / Diputat de Monseñ Nuria y / S<sup>n</sup> Grau Protocego andant y / Correu Major de la Vila de / Mataró*. Paginació antiga en tinta, fins a la pàg. 509; foliació moderna a llapis, 261 ff: full blanc de guardes, taula (f. 1-3v; s'interromp amb la composició que és al f. 98v); a continuació 2 ff. en blanc i, al f. 6, el títol. Al final, ha estat arrencada part del darrer plec i dos plecs sencers més. "Escrit bàsicament per una sola mà, amb una cal·ligrafia molt acurada" (Rossich 1984, 79). Són d'una altra mà els ff. 12-25 i els del final, ff. 257v-261v» Valsalobre (2002: 171).

En els primers quatre poemes es ressegueix un mateix fil conductor: la història amorosa entre Gileta i Pasqual. En el primer poema, la veu poètica canta la bellesa de Gileta expressant l'amor que sent per ella; en el segon, Pasqual adreça una súplica a Gileta que, pel que podem deduir pel text, té un altre pretendent més ric.<sup>104</sup> A partir d'aquest punt, es produeix un canvi d'actitud en la veu poètica i, en el tercer poema, rebutja Gileta, a qui acusa de promíscua; aquest poema enllaça amb la quarta composició fontanellista en la qual Pasqual dirigeix un lament al déu Amor pel desdeny de Gileta. Les quatre primeres imitacions presenten un discurs global, bastant homogeni, que sembla indicar que pertanyen a un mateix autor.

En canvi, en l'últim poema no es menciona Pascual. És un sonet en què es comparen dos pretendents de Gileta, un que ha estat molt atrevit i l'ha besada (es compara amb un mosquit que la pica al llavi), i, en canvi, un altre (amb qui s'identifica la veu poètica) que es presenta com una mosca respectuosa (que no pica) i que seria un bon marit per a ella. De fet, en el manuscrit B7 aquesta composició apareix separada en el manuscrit de les quatre anteriors (que es transmeten com un conjunt).

Mes degué ser, Gileta, bon mosquit  
 lo qui sobre del llavi t'ha picat;  
 ell per ser atrevit és arribat  
 a on jo no he arribat per no atrevit. (v. 1-4)  
 (...)  
 jo et juro que, sens fer gens d'avalot,  
 comunicant-te tota ma virtut,  
 seré un marit segur com un mosquet. (v. 11-14)

Les rúbriques que encapçalen els poemes no són significatives, excepte la primera,<sup>105</sup> que serveix com a introducció a tot el recull i expressa de forma explícita la relació de les imitacions respecte dels poemes de Fontanella («*A una que portava cinta negra en lo pit i cintes verdes en los braços, Gilets a imitació de Fontanella. Gilets*»). En la resta dels poemes la rúbrica és molt més simple: «Altres», seguit d'un número que ordena les composicions, tanmateix, cal mencionar que hi ha un salt en la numeració entre la primera i la segona, que està precedida pel nombre tres quan hauria de ser el segon poema. A no ser que copiï d'un model que contenia més textos, avui perdut.

Quant a la mètrica, els tres primers poemes són romanços, d'una extensió superior als de Fontanella, i els dos últims són sonets. En l'obra fontanellana a Gileta també predominen els romanços, de curta extensió, i fins i tot s'hi inclouen dos sonets. Cal mencionar que trobem dos problemes en la mètrica dels poemes: el primer romanç («Forçat, Gileta hermosa») a partir del vers quaranta transforma els versos d'hexasil·làbics a heptasil·làbics, que és un fenomen bastant inusual; i, en la segona

<sup>104</sup> Podem detectar la desigualtat econòmica entre els dos pretendents a partir d'expressions com: *ta condició* (referint-se a la de Pascual per ser inferior), v. 38; *fortuna enemiga*, v. 39 i *fondos de ton valor*, v. 44.

<sup>105</sup> L'altre cas que es distancia d'aquesta simplicitat de les rúbriques és el de l'últim poema, però tampoc proporciona informació addicional que no es pugui extreure del propi text: «*A una dama que li picà un mosquit sobre del llavi. Soneto*».

imitació («Que prest que abaixes lo cant»), al final, hi manca un vers que genera un problema amb l'agrupació de les quartetes.

Muda, Gileta hermosa,  
los llaços, que, si no,  
de nou torno a enllaçar-me,  
no obstant que ho estic prou.

Bella Gileta, a qui adora  
Pasqual, tan respectuós  
que ni Pasqual ni Gileta  
los de la cabanya són. («Forçat, Gileta hermosa», v. 37-44)

Pasqual se'n va, Pasqual mor,  
Pasqual acaba la vida  
al susto de tos rigors.

..... («Que prest que abaixes...»), v. 53-56)

Com ja he comentat a l'inici de l'apartat, des del títol és explícita la relació amb l'obra fontanellana, però, a més a més, l'autor anònim de B7 especifica que escull el nom de Gileta per a la dama perquè, tot i que la destinatària dels poemes dista molt de la Gileta fontanellana (que és presentada com un ésser superior en bellesa i virtut), segons podem deduir dels versos, és un nom bucòlic molt menys connotat que els altres:

Gileta bella, no admires  
l'extravagància al nom,  
que pena sent a mon gust,  
l'he anat a tallar al bosc.  
No t'anomeno Narcisa,  
Doris, ni Filis; que són  
les Filis totes melindre,  
les Narcises, presumció.  
Lo nom només de Gileta  
pretén Pasqual fer famós;  
bé et pot fer Pasqual famosa  
si tu el pots fer venturós. («Forçat, Gileta hermosa», v. 45-56)

Per tant, tot i que manté el nom de Gileta, sí transforma el de Gilet en Pasqual. Curiosament, és un nom que també el trobem en molts dels *tonos humanos* a Gileta, que podrien ser coneguts per l'autor. Si bé, a diferència d'aquests i igual com Fontanella, l'autor de B7 mai no utilitza el criptònim de Gila en les composicions, sinó que únicament es dirigeix a la dama com Gileta.

Seguint la línia de connexió amb els *tonos humanos*, en aquestes imitacions també hi és present el bucolisme de forma explícita. Pasqual es presenta com un pastor i les metàfores de caire rural hi abunden, així com la connexió amb el món musical:

per contar-te les queixes,  
Pasqual, lo teu pastor,

pren la flauta que jeia  
polsosa en un racó. («Forçat, Gileta hermosa», v. 5-8)

A diferència de les *giletas* de Fontanella aquestes composicions fontanellistes quasi no contenen diminutius, ni tampoc referències al paisatge, ni concret ni abstracte. El que sí que hi trobem, a més a més del bucolisme, són certes pinzellades neoplatòniques. Ho podem comprovar, per exemple, en el vers 59 del segon poema: «viu en tu i en si se mor». De fet, en el context de la filosofia neoplatònica, trobem una referència molt pròxima a aquest vers en la *gileta* núm. 25 («Adéu, amable Gileta»): en el vers 53 de la segona imitació de B7 podem llegir: «Pasqual se'n va, Pasqual mor»; una coincidència pràcticament exacta amb el segon vers d'«Adéu, amable Gileta»: «Gilet mor, Gilet se'n va».

Les imitacions de B7, igual que les *giletas* de Fontanella, tenen un to més personal i líric que la resta d'imitacions, si bé respecte dels originals tenen un caràcter més jocós, més proper als *Idil·lis* de Teòcrit (més pastorals que arcàdics)<sup>106</sup>, i, a vegades, fins i tot presenten dobles sentits que es poden llegir en clau sexual (marco els fragments més explícits en cursiva). Tanmateix, el caràcter pastoral del poema és innegable, notem: *llana* (v. 7 i 11), *samarra* (v. 13) i la presència d'instruments musicals (v. 23-24).

La passió que t'inclina  
avarícia és, no amor,  
puis per portar-te'n la llana,  
*daràs la carn a tothom.*  
Molta llana te m'emportes,  
mes, *en pèl te deixo jo;*  
si va lo pèl per la llana  
no te'n pots burlar del tot.  
Ja de la tua samarra,  
Gileta, estic fastidiós  
*i de massa foradat*  
*no m'agrada lo pellot.*  
Deixa'm Gileta, no sies  
sombra importuna i no em  
vàgies seguint, puig fugies  
quan te seguia jo.  
No fem los dos consonància  
en la música d'amor,  
*que al punt de ton tamborino*  
*no es trempa lo meu flaviol* («Busca, Gileta, des d'ara», v. 5-24)

Com podem veure en aquest fragment, l'actitud de la veu poètica respecte de Gileta s'allunya de la que podíem llegir en les *giletas*. Fontanella, tot i que es queixava del

<sup>106</sup> Els *Idil·lis* de Teòcrit són de caire més rústic (s'inspira en escenes reals de la vida dels pastors) i fins i tot contenen escenes obscenes, mentre que l'obra de Virgili és de caire més arcàdic i idealitzant. Per això podríem dividir el bucolisme en dues vessants: rústica i arcàdica, tot i que la més exitosa en la literatura culta al llarg del renaixement i del barroc va ser l'arcàdica.

desdeny de la dama, mai criticava la seva llibertat, si bé sí que li aconsellava en diverses composicions guardar-se de l'amor apassionat, per exemple, en les *giletas* núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») i 32 («Guardau, gallarda Gileta»), mai era tan explícit. Enlloc d'un atac com el que formula l'anònim, Fontanella li adreçava només un avís amb l'esperança de protegir-la del fals amor que representa la passió.

Finalment, convindria recordar que hem de situar la redacció d'aquestes imitacions al segle XVIII, no només per la datació del manuscrit que les transmet sinó també per algunes de les formes verbals que trobem en el text, com ara: «vàgies seguint» («Busca, Gileta, des d'ara», v. 19).

#### b. Les imitacions de L4

Les imitacions recollides a L4 es diferencien de les de B7 perquè tenen un to més moralitzant, tot i que no religiós. Presenten un discurs general, bastant homogeni. Aquesta uniformitat, juntament amb el fet que estan copiades per una mateixa mà sembla indicar que pertanyen a un sol autor, anònim.

Si bé tots els poemes recullen també una mateixa història amorosa entre Gileta i Fileno (ho podem comprovar per exemple en la rúbrica que acompanya el primer dels poemes: «*Demana Fileno a Gileta, que no desdènyia l'acceptació de les expressions de son afecte, en los romances que se segueixen. Soneto*»)<sup>107</sup>, cal precisar que no és tan important el fet líric i les vicissituds dels enamorats com la voluntat de reflexionar sobre el sentiment amorós.

Benigna les admet, enamorades,  
puix amen sens l'error de desitjoses,  
pretenen sens perill d'interessades,  
i sufren sens la infàmia de queixoses,  
que no poden ofendre declarades,  
ni poden agraviar per llastimoses. («Amoroses, atentes...», v. 9-14)

En aquest poema, la veu poètica descriu les ares que ofereix a Gileta i que reflecteixen les mateixes característiques de l'amor que ell sent per ella, un amor que equilibra, d'una banda, la lleialtat i la finesa i, de l'altra, el desig i la queixa. De fet, en els poemes pràcticament no hi trobem episodis concrets de la relació amorosa que ens remetin a una realitat de fons que motiví el text, sinó que la reflexió idealitzant sobre l'amor és el contingut preponderant.

aquí, puix, Fileno arriba,  
tan amant com respectuós,  
i, a l'expressar son obsequi,  
sols articula el temor. («Ja Fileno al dolç impuls», v. 37-40)

---

<sup>107</sup> Les altres rúbriques de les imitacions són «Altres» i no donen cap pista sobre el contingut del poema.

Els poemes de L4 presenten un amor perfecte i pur. Potser per aquesta raó no s'al·ludeix a cap episodi personal de la vida dels protagonistes, com sí feien les *giletas* i com podíem deduir del text de B7. Són poemes morals, més que poemes per al destinatari amorós 'real'. La veu poètica analitza sentiments, no menciona fets ni conflictes concrets, de manera que alguns fragments semblen una reflexió purament teòrica, que al final reprenen la trama amorosa.

No diuen que l'amor és  
tan cautelada invenció  
que fabrica als rendiments  
de segones intencions?  
No diuen que és un incendi  
que crema sempre major  
perquè consumia al desdeny  
l'activitat dels ardors?  
No diuen que és aquella ànsia  
de tan vana condició  
que procura ab les fineses  
empenyar obligacions?  
No diuen que és imperfet  
de les potències compost  
que no té d'enteniment,  
sinó la part d'atenció?  
Puig tot contrari, Gileta,  
s'acredita mon amor,  
que el que aquell dista de cert  
dista lo meu d'enganyós. («A fora, a fora desigs», v. 21-40)

En les imitacions de L4, Fileno reflexiona sobre les característiques generals del sentiment amorós per tal de destacar les particularitats del seu amor per Gileta, que es presenta com excepcional per la seva puresa i perfecció. En les *giletas* de Fontanella, Gilet també expressava la puresa de l'amor que sent per Gileta, però, a diferència de les imitacions de L4, aquesta qualitat no li era intrínseca, sinó que el sentiment de Gilet era refinat i purificat pel fet d'estar dedicat a Gileta, la perfecció de la qual produeix aquest efecte en ell, donant lloc a un sentiment resultant molt semblant al descrit per Fileno en els versos anteriors.

I correspon generosa  
al pur ardor venturós,  
que per ésser teu és pur,  
per ésser meu és ardor. («Amor, gallarda Gileta», v. 13-16)

La veu poètica, igual que en les *giletas*, es dirigeix a una segona persona, la dama, que és qui rep el discurs però no hi intervé, en cap moment trobem una veu femenina. Però, de fet, en aquests poemes tampoc la veu de Fileno sembla esperar una resposta, com sí demanava Gilet en diverses ocasions.

D'obligada o rigorosa  
o correspon o respon;



la mort i la vida iguale  
la dolçura de ton nom. («En va, adorada Gileta», v. 17-20)

Com que la relació entre els personatges no és el que es vol destacar, sinó que és un fet secundari que serveix per il·lustrar com hauria de ser una relació ideal mentre l'autor anònim construeix l'artefacte retòric, en algunes ocasions l'autor reflexiona sobre certs temes que l'allunyen considerablement dels amors entre Fileno i Gileta, fins al punt que es perd la primera persona com a veu poètica i es converteix en un discurs impersonal, però, que sempre retorna al final als personatges de la trama amorosa.

Per posar jo lo que goso  
a lo fal·laç d'una ditxa  
és buscar a la ganància  
després d'una pèrdua fixa.  
Mes, si per ganància tal,  
aventuro una precisa  
pèrdua, no és lo pretès  
de més preu que el que s'arrisca.  
Lo perdre per a guanyar  
és una pèrdua molt xica,  
que qui guanya en lo que perd  
quant més perd, més multiplica.  
La fortuna d'adorar-te  
a glòria gran me destina,  
que saber guanyar lo perdre  
es ma primera fatiga.  
La ganància de la pèrdua  
és ben segura cobdícia,  
que qui perd per a guanyar  
sí guanya, què desperdícia?  
En fi, jo em perdo gustós  
perquè aixís més guanyo, Gila,  
que perdre-se en la ganància  
és de ganància infinita. («Per guanyar una atenció», v. 17-40)

En aquest poema, es presenta la metàfora de l'amor com a joc on es guanya o es perd, però, tot i perdre, l'enamorat surt guanyant, perquè és en favor de l'estimada i no aspira a res a canvi de la seva entrega. Tot i que el text està ben construït i en podem entendre el significat, és evident també com les nombroses antítesis, les repeticions, els encavallaments, els hipèrbatons i els paral·lelismes donen lloc a un discurs teòric molt complex, que, d'altra banda, és característic de l'estil d'escriptura de l'autor de les imitacions de L4 i que dificulta considerablement la comprensió del text.

Quant a les particularitats d'aquest autor, en la construcció dels versos trobem dues característiques que només he pogut identificar en els poemes de L4, reforçant així la idea que es tracta de composicions escrites per un mateix autor que no es correspon amb els autors de les altres imitacions mencionades. D'una banda, per tal

de respectar el còmput mètric, s'ha de forçar una sinalefa pràcticament en totes les vocals que estan en contacte, donant lloc a algunes sinalefes estranyes com: «tu oigues» («Desmantelat lo discurs», v. 59). I, de l'altra, com ja he avançat anteriorment, els poemes presenten uns encavallaments i uns hipèrbatons molt marcats, per exemple:

esta serrana que unir,  
airosa i modesta, sap  
als rigors, visos d'humana,  
als premis, de celestial. («D'un amor tan ben sentit», v. 13-16)

Reordenant els versos, l'ordre no marcat seria: 'Esta serrana que sap unir, airosa i modesta, visos d'humana als rigors i [visos] de celestial als premis'. Així, doncs, malgrat la complexitat, el text està ben construït. En aquest sentit només cal destacar alguns canvis bruscs entre la primera persona i la tercera. Això ja succeïa en les *giletas* i en els imitacions de B7, però perd coherència quan afecta a dos versos pràcticament seguits.

Avui sí que pots, Gileta,  
fiar-te de *mes* raons  
i, si et vals d'elles, Fileno,  
gustós perquè *el* creus, *se mor*. («A fora, a fora desigs», v. 13-16)

Com hem vist, utilitza el sobrenom de Gileta per a la dama, però, en ocasions, l'autor recorre a la forma pròpia Gila (que ja trobàvem en alguns dels *tonos humanos*) per preservar el còmput mètric. Ambdues formes s'alternen sense conflicte en els poemes fins al punt que es poden llegir les dues solament amb quatre versos de separació:

I encara, *Gila*, a tes soles  
serà aplaudir-la millor,  
que ja afaforeix la mà  
lo qui celebra l'acció.  
Al correspondre, *Gileta*,  
tractaràs ab tal rigor  
que ni d'un descuit se valga  
la més atenta ambició. («A fora, a fora desigs», v. 73-80)

Algunes de les principals diferències entre les imitacions de L4 i les *giletas* fontanellanes són: d'una banda, que cap dels poemes de L4 inicia el primer vers amb un apel·latiu a Gileta (essent aquest un dels trets més repetits en les *giletas* de Fontanella i que fins i tot l'autor anònim de B7 ho reproduïx en alguna de les imitacions); i de l'altra, a partir dels versos mencionats com a exemple, també podem notar com són poemes molt més llargs (poden arribar als cent versos) que les *giletas* (que solen presentar al voltant d'uns vint-i-quatre versos).

Tot i que la llargada dels poemes és molt diferent sí que comparteixen la mateixa varietat mètrica. La primera imitació de L4 és un sonet i la resta són tot romanços, si bé hem de tenir present que l'últim romanç es tanca amb un sonet: «Desmantelat lo

discurs» està format per un romanç (v. 1-68) i un sonet (v. 69-82). En aquesta imitació el romanç està completament adreçat al déu de l'amor perquè li sigui favorable, tot presentant-se Fileno com un seguidor fervent de l'amor pur; i només és al sonet final quan la veu poètica es dirigeix a Gileta.

I tu, hermosa Gileta, que adorada  
viuràs sempre, de mi sempre aplaudida,  
accepta últims sospirs que de ma vida  
fan eco a la memòria venerada. (v. 69-72)

A diferència de les imitacions de B7, l'únic poema que presenta una màscara bucòlica explícita és «D'un amor tan ben sentit». En aquesta imitació Gileta apareix com a «pastora» (v. 5) i com a «serrana» (v. 13), i així mateix, també apareixen «nimfes» (v. 10), que són uns éssers mitològics molt relacionats amb la naturalesa. De fet, en les *giletas* de Fontanella la connexió amb el bucolisme tampoc és explícita en totes les composicions: en la majoria només es poden identificar certes traces bucòliques en els criptònims dels enamorats i en el paisatge, que ens situa clarament al Rosselló.<sup>108</sup> En les imitacions de L4 també trobem referències a la geografia, però en relació a Barcelona:

Ja repeteix sa harmonia  
los màrgens del caudalós  
Llobregat, que ab ses corrents  
fa admirables los contorns. («Ja Fileno al dolç impuls», v. 13-16)

En suma, podem concloure que les imitacions de L4 presenten un estil singular i fàcilment identificable en oposició a les de B7, per la qual cosa podem deduir que es tracta d'un autor diferent. Ambdós escriptors comparteixen el fet de tenir Fontanella com a referent, però cadascun amb unes particularitats que els són pròpies i que enriqueixen el llegat de les *giletas*. Com que són els dos manuscrits que copien més imitacions, són els dos casos en què és més viable extreure'n unes característiques comunes o un estil propi; en la resta de poemes fontanellistes només tenim una única composició i, per tant, aquesta tasca es dificulta molt.

### c. El cas de «D'on sou, oh nova Gileta, / prodigi nou de l'amor?»

Finalment, els dos casos següents són diferents de la resta perquè afecten una sola composició. El primer poema és «D'on sou, oh nova Gileta, / prodigi nou de l'amor?». Aquesta imitació té dues particularitats: la transmeten dos testimonis, i, com podem apreciar ja en els primers versos, és una imitació molt propera a un dels poemes fontanellans: l'anònim utilitza versos exactes i expressions equivalents a les de Fontanella per construir un nou poema. Això és fàcilment demostrable si llegim els dos textos de forma simultània i marquem les diferències:

---

<sup>108</sup> Veg. 5.3.

	D'on sou, oh nova Gileta, <i>de l'amor prodigi nou?</i>	D'on sou, oh nova Gileta, <i>prodigi nou de l'amor?</i>
	Sou del Cel, perquè la terra	Sou del Cel, perquè la terra
4	no té Giletes com vós;	no té Giletes com vós;
	ni és del cel vostra bellesa	ni del cel és la bellesa
	<i>ab duplicat esplendor;</i>	<i>que el venç ab son esplendor;</i>
	pus, quan ha tingut lo cel	pus, quant ha tingut lo cel
8	per una aurora dos sols?	per una aurora dos sols?
	<i>O si sou tota celeste,</i>	<i>Si vostre cor és celeste,</i>
	<i>per lo llum i per l'ardor,</i>	<i>com tantes gràcies ho són,</i>
	<i>ab la puresa d'un àngel</i>	<i>com pot la vista d'un àngel</i>
12	<i>feu los efectes de dos.</i>	<i>causar d'un infern lo foc?</i>
	<i>Jo trobo, nova Gileta,</i>	<i>Si los àngels se coneixen,</i>
	que per nova <i>suspensió,</i>	<i>per contento o per terror;</i>
	<i>tenint d'un àngel lo llum,</i>	<i>ai, que confusos efectes,</i>
16	donau d'un altre lo <i>foc.</i>	<i>no sé de quin àngel són.</i>
		<i>I sols sé, nova Gileta,</i>
		que per <i>ma</i> nova <i>afició,</i>
		<i>si teniu lo llum d'un àngel,</i>
20		donau d'un altre lo <i>ardor.</i>

En el capítol 2.1., ja he explicat que en les *giletes* de Francesc Fontanella és habitual trobar poemes que comparteixin coincidències expressives i fins i tot que constitueixen variacions. La importància quantitativa que prenen aquests poemes es devia percebre com una característica pròpia del conjunt poètic i, potser per aquest motiu, l'autor anònim del poema «D'on sou, oh nova Gileta, / prodigi nou de l'amor?» segueix la mateixa tècnica creativa.

D'altra banda, es podria arribar a pensar que aquest poema és una *gileta* original (com fa Miró 1995) i que les variants que hi observen provinguin de Fontanella mateix. Tanmateix, això va ser descartat per Pep Valsalobre (2015b: 158-159):

Al ms. R (p. 442), per acabar, llegim el romanç heptasil·làbic de 16 versos que comença «D'on sou, oh nova Gileta» (núm. 149 Miró 1995), precedit de la rúbrica *Exagera la hermosura de Gileta*, que també reporta L4 (pp. 215-216). Ara bé: al ms. V2 (f. 218v) trobem un altre romanç heptasil·làbic (núm. 143 Miró 1995), ara de 20 versos i sense rúbrica, que comença amb el mateix vers i que també apareix copiat al ms. L4 (p. 215), just abans de l'anterior. Els poemes són, sens dubte, versions d'un mateix text: són quasi idèntics al llarg dels primers nou versos i dels quatre finals, mentre que difereixen completament en la zona central, més extensa a la versió dels mss. L4/V2. [...] podríem concloure igualment que es tracta de dues variacions d'un mateix text degut a Fontanella per a ocasions diferents i que el ms. R no recull, etc., per bé que ambdós s'adrecen a Gileta, si no fos per un detall que pot ser significatiu. En efecte: el text d'aquesta *gileta* del ms. V2 va ser copiat al costat de la columna normal de text fontanellà al llarg de tot el manuscrit. I la lletra és de la segona mà de V2 de què parlàvem més amunt, la que afegeix textos a partir del f. 224, textos que hem descartat com a

atribuïbles a Fontanella. En definitiva: aquest text ha estat afegit més tardanament en el marge de la pàgina al costat dels poemes fontanellans copiats per la primera mà (ff. 1-223). Per la mateixa raó que he considerat que no podíem atribuir a Fontanella els textos de la segona mà del ms. V2 en l'ocasió anterior, no ho faig en aquest cas. Algú es va entretenir a fer una versió del núm. 149 amb lleugeres variants, probablement la mateixa segona mà del ms. V2. La presència del text núm. 143 al ms. L4 és negligible, per tal com és un manuscrit més tardà que copia textos a partir de testimonis molt diversos i perfectament podia haver arribat a mans del copista aquesta versió modificada i ampliada de manera apòcrifa que ell va decidir incorporar a continuació de la versió que procedeix de l'original.

Així doncs, encara que aquest text s'inclogui en dos manuscrits que transmeten molta obra fontanellana (especialment la poesia a Gileta, ja que L4 copia 70 *giletas* i V2, 57), no podem, simplement per aquest motiu, considerar el poema com a original de Fontanella. Cal tenir present, d'una banda que, en el manuscrit V2, es tracta d'un afegit al marge d'una altra mà, i de l'altra, no podem oblidar la naturalesa del manuscrit de L4, que és molt més tardà i beu de fonts molt diverses; tot això li resta vàlidesa per adjudicar l'autoria fontanellana del text.

Com que en aquest cas l'escriptor anònim se cenyeix molt a una de les *giletas*, aquesta imitació és la més propera en quant a característiques a l'obra de Fontanella, com indica el fet que tot sovint s'hagi considerat que en formava part. Si ens fixem en detall en el text podem observar les poques modificacions que l'autor anònim hi duu a terme. Primerament, veiem com altera l'ordre d'alguna de les paraules. Ho podem comprovar en el vers 2 d'ambdues composicions. En segon lloc, canvia algunes expressions per d'altres d'equivalents, per exemple, transforma el vers 13 («Jo trobo, nova Gileta») pel vers 17 («I sols sé, nova Gileta»), i, finalment, afegeix almenys quatre versos més que es distancien del text de Fontanella, per reprendre la connexió a partir del vers 16 que coincideix de nou amb el final de la *gileta* original.

Malgrat les modificacions, el significat del poema és compartit. La veu poètica reflexiona sobre la dualitat de la naturalesa de Gileta que és un àngel per la seva puresa i perfecció, però, alhora, és també un dimoni per la calor de la passió que provoca en els cors de qui la contempla. Així doncs, no només es juga amb l'antítesi entre l'àngel i el dimoni, sinó també amb la història de Llucifer, l'àngel caigut. Per això, tant en el vers 12 del poema de Fontanella com en el vers 16 de la imitació es parla de dos àngels, un faria referència al poder diví (àngel celestial) i l'altre al poder infernal (àngel caigut).

#### d. El cas de «Tenim, amable Gileta»

Finalment, el cas més complex, no per la comprensió del text, sinó per la transmissió, és el que afecta els poemes núm. 36 («Tenim, amada Gileta») i la imitació «Tenim, amable Gileta». El problema principal és definir la relació entre ambdós textos si tenim en compte que, igual com succeïa amb els anteriors, són

pràcticament idèntics. Ho podem comprovar llegint els dos textos en paral·lel. Marco en cursiva les divergències entre els dos poemes:

Aliena: A B5 Be C I2 L4 MA V2

*gileta* 36: C I2 L4 R V2

	Tenim, <i>amable</i> Gileta, a competència los dos, vós sens dolor lo remei, jo sens remei lo dolor.	Tenim, <i>amada</i> Gileta, a competència los dos, vós sens dolor lo remei, jo sens remei lo dolor.
4	<i>Sens remei</i> , sens esperança, però sens consuelo no: lo consuelo de patir-lo	<i>Dolor és</i> sens esperança, però sens consuelo no: lo consuelo de patir-lo
8	serà lo patir-lo sol. Patir-lo sol és <i>contento</i> per una honesta afició, que no val tota ma vida	serà lo patir-lo sol. Patir-lo sol és <i>lisonja</i> per una honesta afició, que no val tota ma vida
12	un punt de vostre repòs. A tant repòs, mon silenci serà sacrifici nou, si no puc a vostres ares	un punt de vostre repòs. A tant repòs, mon silenci serà sacrifici nou, si no puc a vostres ares
16	donar víctima major; major víctima mes penes <i>a</i> vostra puresa són, <i>no</i> seran <i>penes mies</i>	donar víctima major; major víctima mes penes <i>de</i> vostra puresa són <i>i</i> seran penes <i>a penes</i>
20	si no arriben fins a vós. Per vós, oh dolça Gileta, mon cor canviar no vol lo dolor ab lo remei	si no arriben fins a vós. Per vós, oh dolça Gileta, mon cor canviar no vol lo dolor ab lo remei
24	si ha de costar-vos dolor.	si ha de costar-vos dolor

Tal com podeu veure, el poema «Tenim, amable Gileta» està present a molts manuscrits, però en aquests testimonis figura fusionat a la *gileta* núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») com si formés part del mateix text. Analitzada l'estructura del text, concloc que «Guardau la porta, Gileta» i «Tenim, amable Gileta» són poemes separats que una part de la tradició els ha acabat transmetent com un de sol. El fet que comparteixin la mateixa rima podria haver facilitat la unió entre les dues composicions.

Ara bé, quant a «Tenim, amada Gileta» i «Tenim, amable Gileta» veiem que són textos molt pròxims amb variants poc nombroses, però significatives. De fet, el primer dubte que sorgeix en llegir ambdós textos en paral·lel és poder discernir si es tracta d'un mateix poema amb variants o bé de dues composicions molt properes.

Després d'analitzar la situació, puc afirmar que no podem analitzar els dos poemes com si fossin un mateix text, perquè el primer depèn d'un original de Fontanella, per tal com és transcrit pel ms. R, mentre que el segon parteix d'una reformulació d'un copista que crea un nou text amb una transmissió independent i, per tant, els testimonis que reporten el poema «Tenim, amable Gileta» no tenen valor ecdòtic per

a l'edició de «Tenim, amada Gileta». Per aquest motiu, l'he considerat una imitació fontanellista.

Allò que resulta innegable és que el copista anònim que escriu el poema «Tenim, amable Gileta» està elaborant una imitació a partir d'un poema concret de Fontanella. Curiosament, aquest copista devia afegir la composició aliena (pressuposem que ja enganxada a «Guardau la porta Gileta») en un dels subarquetips més elevats de la transmissió i per això la transmeten la gran majoria de manuscrits, que també copien dins del conjunt poètic a Gileta el poema original de Fontanella «Tenim, amada Gileta»; per tant, es tracta d'entrada de dos textos que funcionen en la transmissió de forma autònoma.

El fet clau per determinar l'autoria d'aquest poema és que no apareix a R:

Però tant el fet que el ms. R no la incorpori al final dels 28 versos de «Guardau la porta, Gileta» com la quasi identitat amb «Tenim, amada Gileta» fa que hàgim de pensar que es tracta, efectivament, d'un text autònom que en una fase concreta de la transmissió va ser transcrit per error i sense solució de continuïtat en aquell punt. I així va ser transmesa a la resta de la tradició que depenia d'aquest testimoni. Ara bé: es tracta, com en el cas anterior, d'una variació de la versió que reporta el ms. R? Si acarem el dos textos, salta a la vista que les divergències són mínimes i, fins i tot, que poden ser perfectament considerades errors de transmissió. A partir d'aquí, podem concloure que «Tenim, amable Gileta» és, de fet, una còpia, una mala còpia, del primer, que per circumstàncies que desconeixen va acabar incorporant-se al final d'una altra gileta i transmetent-se independentment del poema original, «Tenim, amada Gileta», en ocasions en els mateixos testimonis que ja reportaven el primer. Una vegada més, el paper del ms. R és determinant en l'establiment de les atribucions. (Valsalobre 2015b: 157-158)

En suma, hi ha un total de catorze composicions fontanellistes presumptament escrites cap el segle XVIII. A més a més, cal destacar que possiblement hi hauríem de distingir quatre autors anònims diferents; per tant, és indiscutible que el conjunt poètic fontanellà era molt conegut a l'època, així ho demostra no només la seva extensa transmissió manuscrita i impresa, sinó també l'herència poètica en forma d'imitacions que he presentat en aquest capítol.

És un volum gens menyspreable i ens indica el ressò que va tenir la poesia a Gileta fins l'entrada del segle XX. Així mateix, les imitacions tenen una qualitat literària considerable. Hem de tenir present que la poesia de Francesc Fontanella, a diferència, per exemple, de la de Vicent Garcia, és molt culta, ambiciosa i complexa possiblement destinada a un públic elitista i cultivat, i, per aquest motiu, sorprèn que tingués tanta repercussió. Cal precisar, sense entrar en les etiquetes d'ingenuïtat i simplicitat que aplicava la crítica contemporània a les *gilettes*, que segurament aquest sigui el sector de la seva poesia més accessible pel gran públic i potser per això és precisament aquest el que desenvolupa una tradició pròpia i culta en català.





## 4. La identitat de Gileta

Desconeixem encara qui amaga Fontanella amb la màscara de Gileta. Els noms dels dos enamorats que protagonitzen els poemes denominats *giletas* provenen del diminutiu de Gil, el patró dels pastors del Pirineu, i dels *tonos humanos*, però si bé literàriament aquesta elecció entronca directament amb la tradició bucòlica,<sup>109</sup> a nivell personal no dóna cap pista sobre a qui estan dirigits, a diferència, per exemple, del pseudònim de Fontano que remet directament a Fontanella.

Abans d'entrar en matèria voldria destacar que, si bé el descobriment de la persona a qui va adreçada aquesta poesia ens podria ajudar a desllorigar alguns dels problemes pel que fa a la interpretació dels textos, la relació entre persona i personatge no és imprescindible per poder gaudir i estudiar unes composicions que van més enllà de les circumstàncies personals que les van motivar en un principi. Em remeto al raonament de Inés Azar pel que fa a les obres de Garcilaso:

Las obras de Garcilaso, como las de Virgilio y Sannazaro, pueden ser comprendidas y gustadas por un lector moderno sin necesidad de recurrir a la identificación del personaje histórico supuestamente encubierto tras la máscara de ficción. Buscar en la identidad de Albanio o de Salicio un instrumento indispensable para comprender las églogas implicaría, en último término, considerarlas como poemas de ocasión, centrados en la referencia —más o menos directa, más o menos embozada— a lo circunstancial. Reducida al ámbito inmediato de una realidad contemporánea y asequible para pocos, tal poesía sería eficaz como lo pueden ser una adivinanza o un rompecabezas: tanto más interesantes, cuanto más dificultades presentan para ser resueltos. La eficacia o el interés del texto nada tendrían que ver con su valor literario. Y, desaparecida la circunstancia que le dio origen y la audiencia que poseía su clave, esa poesía estaría condenada a desaparecer. (Azar 1981: 51)

Un cop fet aquest matis, passem al cas que ens ocupa. En les *giletas* apareixen dos personatges protagonistes, un de masculí i un de femení, i els dos criptònims utilitzats per anomenar-los comparteixen la mateixa arrel lèxica. De fet, no és estrany utilitzar la mateixa arrel com a sobrenom dels dos enamorats: recordem, per exemple, Hernando de Acuña amb Silvano i Silvia, Lope de Vega amb Zaida i Zaide o els Sirlot i Sirlota de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora y per ella a ell* d'un anònim valencià cinccentista.

Gilet és clarament un *alter ego* de Francesc Fontanella (Miralles 2015: 190), tal com ho és Fontano en altres composicions. És la veu poètica en la majoria dels poemes i

---

<sup>109</sup> Veg. 5.3.2.g.

és un dels més criptònims utilitzats pel poeta. La qüestió realment enigmàtica és qui és la Gileta del món real i això em proposo discernir en aquest capítol, o almenys acotar-la fins a on sigui possible a partir de les dades obtingudes.

#### 4.1. Perquè descartem que Gileta no remeti a una persona real?

En aquest apartat consideraré els motius pels quals concloc que el criptònim de Gileta ha de fer referència a una persona real. És una qüestió necessària, sobretot si tenim present que en la literatura preromàntica un autor no sol escriure sobre les pròpies peripècies vitals. Tanmateix, en el cas de Francesc Fontanella la hipòtesi queda descartada, ja que és un escriptor que literaturitza la seva biografia, igual com Lope de Vega. Aquest fet també es pot aplicar a les *giletas*, com demostraré a continuació.

##### 4.1.1. L'anagrama de Maria Teresa Ham

En primer lloc, descarto que es tracti d'un personatge abstracte o estrictament fictici, ja que hi ha moltes referències personals en la poesia i fins i tot se'ns revela un nom i un cognom concrets. Així ho especifica el propi Fontanella en un anagrama que acompanya una de les *giletas* inicials del manuscrit de Ripoll, la núm. 2 («Gileta sempre adorada»)<sup>110</sup>.

El poema en qüestió només consta en aquest ms. R, situat en la part alta de la tradició i que transmet força poemes com a sol testimoni, fet que n'indica la seva singularitat (Rossich & Miralles 2014; Miralles 2015). Segons Rossich i Miralles, aquest manuscrit parteix d'un antecedent preparat pel propi autor i és el que hem utilitzat com a punt de partida per l'edició crítica de quasi tota la poesia fontanellana; <sup>111</sup> per tant, la seva importància ecdòtica és innegable.<sup>112</sup>

G	I	L	E	T	A			A	D	O	R	A	D	A
1	2	3	4	5	6			7	8	9	10	11	12	13
A	M	A	S		A		T	E	M	E	R	A	R	I
2	1	5	10		11		6	7	13	9	3	12	8	4
A	M	A	S			T	E	M	E	R	A	R	I	A
12	1	2	10			6	9	13	7	8	11	3	4	5

Taula 4: anagrama que revela el nom de Maria Teresa Ham.

En el manuscrit R el poema va precedit del quadre copiat a dalt i presenta la rúbrica: «Anagrama enigmàtic del nom de Gileta o lo que sia. No resta al discret lector, sinó

<sup>110</sup> Ms. 68, Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, p. 438.

<sup>111</sup> Projecte "Obra Poética de Francesc Fontanella (1622-1683/1685): Edición Crítica", núm. FFI2012-37140/FILO.

<sup>112</sup> Veg. 3.1.c.

a l'amable lectora». En conseqüència, des de l'inici ja ens mostra que el nom resultant s'ha de vincular directament amb la identitat real de Gileta com a lectora dels poemes i destinatària del segon pròleg. A més a més, com que és un dels poemes de l'inici del cançoner ens indica a qui va dirigit tot el conjunt poètic a Gileta. L'anagrama es resol reordenant les lletres segons els números que tenen assignats a sota i el resultat és el següent: «Gileta adorada / Maria Teresa Am / Maria Teresa Am».

A aquesta dada tan significativa s'hi ha d'afegir, tal com ja van notar Rossich & Miralles (2014: 96), que en la part superior de la quarteta «Fins lo que no parla, parla» (primer poema de les *gilettes*, que precedeix l'«anagrama enigmàtic») trobem unes lletres majúscules entrelaçades: *MTA*, precisament les inicials de Maria Teresa Am.



Imatge 4: lletres MTA entrelaçades.

Si ens fixem en el contingut de la mateixa quarteta, Fontanella ens parla d'una misteriosa «Xifra» que:

«segons el Diccionari Alcover-Moll, té –entre d'altres– el significat de les inicials del nom i cognom d'algú, combinades o entrelaçades, que és el sentit que convé aquí. El dibuix, que recorda l'anagrama Ave Maria, deixa entreveure aquí el disseny de les inicials M, T i A». (Rossich & Miralles 2014: 97)

Aquests textos, únicament presents al manuscrit de Ripoll, juntament amb el segon pròleg dirigit a la «Benèvola o rigorosa lectora», que es proposa identificar amb la mateixa senyora, van originar la teoria proposada en el mateix estudi de Rossich i Miralles (2014) segons la qual el manuscrit R seria un manuscrit procedent d'un antecedent preparat pel mateix autor i que estaria destinat a una dama, segurament la mateixa Maria Teresa Ham.

#### 4.1.2. Uns poemes molt personals

Recordem que les *gilettes* circulen com un bloc a part en la lírica fontanellana, fins al punt que en alguns dels manuscrits tenen una portada pròpia. Aquest fet ens demostra que es podien llegir separades de la resta de l'obra de Fontanella i que presenten certa unitat. De fet, s'estructuren com un cançoner que narra la història amorosa entre Gilet i Gileta.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Veg. 3.1.d.

La finalitat d'aquest apartat és mostrar que en aquest conjunt poètic la creació literària està molt lligada, igualment com succeeix en altres obres de Fontanella, a la vida real de l'autor: «En efecte, per a Francesc Fontanella, la literatura era literalment la seva vida, encara que sembli increïble en un autor del segle XVII. Perquè, en realitat, Fontanella vivia, entre noms figurats, dintre la literatura» (Rossich & Miralles 2014: 101). Aquest lligam entre la biografia i la creació literària es fa evident en alguns dels poemes que estan motivats per algun fet important pels protagonistes, com ara les mencions a la guerra, que fins i tot trobem en una construcció tan idealitzada com són les *giletas*, per exemple, en el poema núm. 60 («Partiré, bella Gileta»).

L'existència d'aquestes referències més o menys ocultes en els textos apunta efectivament la possibilitat que Gileta sigui una persona de carn i ossos. Seguidament, examinarem alguns dels poemes que no responen només a l'exercici poètic, sinó que també semblen estar lligats a la concreció real dels fets. Primerament, trobem diversos poemes en els quals Gileta s'ha d'absentar i separar-se de Gilet –com en les *giletas* núm. 39 («Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»); núm. 46 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?»); núm. 47 («Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?») i núm. 65 («Partiu, amable Gileta»), si bé mai se'ns expliquen els motius que causen la separació. De fet, un important percentatge del conjunt poètic s'ocupa del tema de l'absència i l'allunyament dels enamorats. Però, el que pretenc destacar a partir d'aquests quatre exemples és que no sempre és Gilet qui ha de partir, sinó que en aquests casos que he mencionat qui marxa és explícitament Gileta. En principi, el fet d'anar-se'n indica que la dama en qüestió té voluntat i lliure albir, això no determina que es tracti d'una persona real, però unit a la resta d'exemples resulta significatiu.

En segon lloc, també trobem poemes en què Gilet celebra l'haver vist Gileta, com en les *giletas* núm. 23 («Per haver-te vist, Gileta») i núm. 24 («Molts anys alegres»); si prenem aquests textos literalment (tot i que, evidentment, és necessària certa precaució perquè no deixa de ser literatura), hi ha hagut d'haver una interacció física entre els dos obligatòriament; els dos protagonistes han hagut de compartir un espai comú més enllà del literari.

En la mateixa línia, també s'ha de destacar un poema en què menciona un període de temps concret d'absència, el núm. 18 («Dos vegades flors i plantes»), en què Gilet fa dos anys que no veu Gileta. Potser conèixer les circumstàncies que condicionen la biografia de Gileta ens permetria entendre el perquè d'aquesta separació. Aquestes dades ens indiquen, més enllà de la versemblança, que hi ha d'haver algun rerefons personal que en sigui la causa.

Precisament el context històric i real dels poemes és el que provoca en la *gileta* núm. 40 («Si voleu, dolça Gileta») que Gilet s'hagi de disculpar i excusar la puresa i honestat del seu amor, perquè la virtut de Gileta s'ha vist compromesa per culpa de les males llengües que han escampat unes murmuracions infames pels dos amants.

Uns altres casos que ens indiquen que el subjecte darrera de Gileta respon a una dona històrica són els poemes on apareixen els rivals amorosos en ambdós sentits. En el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya») apareix un pretendent d'ella anomenat Puig i en el núm. 71 («Era caçador Gileta») és Gilet qui, a petició de Gileta, es nega a retornar a Canet amb ella per poder ballar amb una dama anomenada Guilla.

I, finalment, comptem amb tres poemes en els quals l'eix central de la composició és una malaltia de Gileta. En el primer cas es refereix a una granellada de l'estimada, poema núm. 55 («Tant vos enyoro»), i en els dos últims es menciona un antic tractament per netejar el ventre: una purga. En aquests moments de dolor i repòs, Gileta rep el consol de Gilet a través de dos poemes que acompanyen dos rams: el núm. 74 («Tots donam flors ben purgades») i el núm. 75 («Dono, petita Gileta»).

En conclusió, si agrupem totes aquestes composicions en què la influència del món exterior dels dos amants, la concreció, i la quotidianitat hi són tan presents no podem arribar a una altra deducció sinó que darrera de la creació literària s'amaga necessàriament l'existència d'una dona amb noms i cognoms, present en l'entorn real de Francesc Fontanella.

I per què la necessitat de desvelar la identitat de la dama si els textos es poden llegir perfectament sense aplicar-los a una persona concreta? Doncs perquè potser conèixer la seva biografia ens podria donar la clau per entendre els canvis sobtats en l'actitud de Gileta, potser deguts a algun fet concret, com un matrimoni. Aquesta informació també ens seria útil per conèixer el motiu dels viatges que emprèn o fins i tot per desxifrar el sentit d'algunes imatges que utilitza Fontanella i no aconseguim interpretar completament, perquè podrien tenir un significat més personal.

#### 4.2. Els Ham, el Rosselló i Fontanella

La família Ham està registrada per Lazerme (1975: II, 196-198), i aquest document, juntament amb tota la documentació familiar conservada als ADPO,<sup>114</sup> la bibliografia sobre la vida de Francesc Fontanella publicada fins al dia d'avui<sup>115</sup> i les informacions que puguem extreure dels textos literaris mateixos, serà el punt de partida de la investigació per identificar Maria Teresa Ham.

D'entrada, la recerca referent a la família Ham ens remet a la Catalunya Nord, ja que aquest cognom pertany a una de les famílies d'origen noble més importants del Rosselló. Si a tot això hi afegim, com veurem més endavant, les dades paisatgístiques dels poemes, tot apunta, doncs, al Rosselló com a punt d'inici de la nostra recerca.

---

<sup>114</sup> Sota el topogràfic: 1E436: Famille Ham.

<sup>115</sup> Entre altres, Valsalobre (2008; 2010a; 2010b).

Primerament, cal puntualitzar que la relació entre la família Fontanella i el Rosselló ve de lluny perquè la mare de Francesc i de Josep, Margarida Garraver, provenia d'allà i la família hi feia estades quan encara residien a Barcelona. A més a més, tal com apunta Miró (1995: 74) en referència a Maria Teresa Ham, la germana de Francesc, Maria Àngela Fontanella, també residia a Perpinyà: «La seva família es troba documentada a Perpinyà, durant el segle XVII, i devia freqüentar els cercles familiars del poeta, que sojornava sovint a casa de la seva germana Maria Àngela, casada amb Jeroni Jaubert, de Perpinyà».

És més, a partir de 1652, Francesc Fontanella, un cop perduda la Guerra dels Segadors, es veu obligat a travessar la que després serà la frontera, amb el seu germà Josep, i establir-se a Perpinyà, consolidant així aquesta relació amb el territori rossellonès.

El terme refugiat –o *exiliat*, un terme apropiat només si es pren des de la perspectiva del que es veu obligat a abandonar les seves propietats i la seva terra– afí a França (o *profrancès*, segons bona part de la historiografia) és aquell que, finalment, ha dedicat molts anys al servei de França, a la lluita anticastellana i ha sobreviscut físicament i políticament a les purgues internes del Principat. (Jané 2009: 73)

D'una banda, d'aquesta etapa rossellonesa en distingim un primer moment corresponent al matrimoni amb Estàsia d'Ardena,<sup>116</sup> que segurament respon als interessos familiars. Tal com apunta Valsalobre (2010b: 283), el casament podria respondre a la necessitat dels catalans profrancesos d'aglutinar-se en el nou territori: «els nouvinguts es van encarregar ràpidament de teixir una teranyina que pogués associar el seu destí familiar i els seus interessos personals, juntament amb el servei a França» (Jané 2009: 82).

D'altra banda, després de la mort de la muller, s'estableix un segon període en el qual trobem Francesc Fontanella reconegut com un membre destacat dels frares dominics («pare mestre Francisco Fontanella»)<sup>117</sup> que fins i tot va figurar a la llista d'episcopables<sup>118</sup> pel bisbat d'Elna (Valsalobre 2010b: 284).

Però, què l'havia dut a fer un canvi tan radical de vida? El desengany i el fervor espiritual? Servituds familiars? En altres paraules: què hi ha de desengany respecte del món i de replegament espiritual veritable després dels revessos de la fortuna (com tendim a projectar des de la nostra contemporaneïtat), i què de voluntat de poder del clan familiar, d'instrument al servei del germà Josep? Tampoc no ho sabem. És

<sup>116</sup> Al registre civil 9NUM 112EDT843, conservat als ADPO, s'indica que el casament es va produir el 1664 però hi ha d'haver un error perquè en aquella data Francesc Fontanella ja era frare.

<sup>117</sup> BMS Paroisse St. Jean de Perpinyà (1655-1681), f. 132:

<<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/326041/322715:328287:328289:326041/768/1366>> (Data de consulta: febrer 2016). També s'ha conservat als ADPO el document G10 dels frares dominics que és el nomenament com a prior de Francesc Fontanella.

<sup>118</sup> La llista completa és transcrita per Òscar Jané (2006: 137).

probable que hi hagi molt de sinceritat, si més no en un primer moment. Però és possible també que el segon aspecte prengués rellevància alhora que Francesc ascendia en el *cursum* religiós. El cas és que es va ordenar de sacerdot el 1660 i entre el 1671 i el 1672 ja era prior del convent de Sant Domènec de Perpinyà. Encara n'era el 1675. (Valsalobre 2010b: 284)<sup>119</sup>

Tanmateix, siguin els que siguin els motius del casament amb Estàsia i de l'entrada en religió, el que m'interessa remarcar és que a partir de la fi de la guerra dels Segadors trobem els germans Fontanella instal·lats definitivament al Rosselló. Josep Fontanella com a president del Consell Sobirà i Francesc, primer com a marit d'Estàsia, germana de Josep d'Ardena<sup>120</sup>, amic de la família; i després com a membre destacat dels dominics i, fins i tot, un cop doctorat en teologia, com a professor de dret canònic de la Universitat de Perpinyà –almenys entre 1663-1670, segons Valsalobre (2010b: 286).

Quant a relació entre ambdues famílies, els Ham i els Fontanella, com a dada molt interessant per començar la investigació, tenim documentada a Lazerme (1975: II, 196) una relació que ja va mencionar Vila (2007: 348): Jacint Ham i Torrelles,<sup>121</sup> burgès honorat de Perpinyà, i el seu fill Francesc Ham van veure confiscats els seus béns el 1653 per haver pres partit en favor de Felip IV i les seves possessions van ser atorgades a Francesc Fontanella.<sup>122</sup> Deu anys més tard, Jacint Ham retorna al bàndol francès i jura fidelitat a Francesc Romanya, veguer del Rosselló i del Vallespir.

No és pas un cas únic, el germà gran de Francesc, Josep Fontanella, va haver de donar suport al bàndol francès i se li van assignar «els béns de la família Rocabertí: rebé d'ells el títol comtal de Perelada i el vescomtat de Canet, així com també el patrimoni que posseïen al Rosselló» (Jané 2009: 83).

Finalment, per concloure que existia un vincle entre les dues famílies, podem consultar el testament de Jacint Ham conservat als ADPO,<sup>123</sup> en el qual també hi

---

<sup>119</sup> Hi devia tenir un pes important la possibilitat d'ascendir en el *cursum* religiós, així com la influència política de Josep Fontanella: «En definitiva: no s'ha de ser un religiós exemplar per optar a càrrecs eclesiàstics, perquè tal afer depèn més aviat d'influències i interessos polítics i familiars. De fet, a l'esmentat document de Carlier, el cas de Francesc té algunes característiques remarcables: d'entrada, dels set proposats, és el que du un comentari més extens, i és l'únic en què s'hi fa constar el servei a la monarquia, no pas com a religiós... sinó com a militar» (Valsalobre 2010b: 284).

<sup>120</sup> «Josep d'Ardena i de Sabastida (Darnius, 1611-Rosselló, 1677), militar i polític. Va ser mestre de camp de la Generalitat i cap de cavalleria catalana; va participar en gran part de les accions bèl·liques de la Guerra dels Segadors. De 1645 a 1648, va ser ambaixador a la cort francesa» (Jané 2006: 168).

<sup>121</sup> «HAM (Hyacinthe), de Canet, re ut, de Philippe IV, des lettres-patentes qui lui conf er ent le privil ege de bourgeois de la ville de Perpignan, le 21 septembre 1633. En 1653, ayant pris parti pour l'Espagne, Hyacinthe Ham vit ses biens confisqu es et attribu es   Fran ois Fontanella. Dix ans plus tard, il reconnut la domination de Louis XIV et pr eta serment de fid elit    la France, entre les mains de Fran ois Romanya, viguier de Roussillon et Vallespir» (Capeille 1978: 265).

<sup>122</sup> Segons el document 1B394 conservat als ADPO l'octubre de 1653, Francesc Fontanella rep els béns de Jacinto Ham i del seu fill Francesc, juntament amb els d'un tal Joan Ballero.

<sup>123</sup> 1E436: Famille Ham.

apareix Josep Fontanella: «Testament Hiacinto Ham donzell en la vila de Canet domiciliat (1670)». En aquest document nomena marmessors el seu fill Francesc Ham (a qui havien confiscat també els béns en favor de Francesc Fontanella) i també Josep Fontanella. A més a més, a aquest últim li deixa en herència la casa de Canet on resideix i on pateix la malaltia que esmenta al testament de 1670 i que segurament serà la causa de la seva mort el mateix any:<sup>124</sup> «per les moltes obligacions li dec». Segurament amb aquest comentari podria referir-se a deutes econòmics entre les dues famílies que en aquest punt no hi ha cap dubte que tenien certa relació. Fins i tot el fill de Jacint, Francesc Ham, nomena marmessor, de nou, Josep Fontanella en el testament de 1672.

### 4.3. Dades extretes dels textos literaris

En tot cas, per no començar la recerca en la immensitat de la documentació conservada als Archives Départementales des Pyrénées Orientales sense cap més dada que el nom i el cognom, primer de tot, vaig fer una relectura a fons dels textos per tal d'extreure'n qualsevol dada que em pogués ser útil per tal de focalitzar la cerca i guanyar en rapidesa i eficàcia de resultats.

#### 4.3.1 Dades provinents de les *giletas*

En els poemes podem trobar tres possibles referències al món real que ens poden ajudar a trobar Maria Teresa Ham: les mencions a altres personatges que també poden tenir un referent real identificable (dels que m'ocuparé al final del capítol), la localització geogràfica i, finalment, la concreció temporal.

##### a. Possible relació entre la senyora Ham i un vell Puig

En aquest conjunt de poemes és difícil trobar-hi mencions a altres personatges a part dels dos protagonistes que comparteixen lexema, però en l'apartat anterior ja he mencionat dos poemes on apareixen rivals amorosos. Pel camp que ens ateny, la identificació de Gileta, ens centrarem en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya») en el qual apareix un competidor de Gilet.

no permetes, no, que aspire  
al gessamí de ton peu,  
ab la vilania altiva,  
un Puig que ha secat lo temps. (v. 9-12)

En el vers 12 es menciona un Puig, que analitzaré en quin context el podem situar més endavant, amb totes les dades recopilades. Segons el text, el criptònim segurament respon a un cognom d'algun pretendent de Gileta. També ens detalla

---

<sup>124</sup> La data de la mort de Jacint Ham està recollida a l'arxiu parroquial de Canet. A més a més, gràcies al testament de 1672 del seu fill, Francesc Ham, sabem que va morir a Canet, perquè allà és on està enterrat. Jacint havia especificat en el testament de 1670 on volia ser enterrat si moria a Perpinyà i on si moria a Canet.



que és un home d'una edat avançada respecte d'ella perquè l'«ha secat lo temps». De moment, aquesta dada l'hem de tenir present ja que podria ser significativa si s'aglutinen en algun punt de la recerca els cognoms Ham i Puig, però, si la relació no culmina en un matrimoni, és molt poc útil per a la investigació.

#### b. Localització geogràfica

Més interessants per a la recerca són les referències al paisatge. En les *giletas* la naturalesa cobra gran importància; de fet, és una de les característiques que en motiven la vinculació amb la poesia bucòlica.<sup>125</sup> I malgrat que, com és habitual en aquest gènere literari, la natura hi sol aparèixer de forma idealitzada (*locus amoenus*), en la poesia a Gileta les referències corresponen a una zona geogràfica concreta i real molt restringida al Rosselló. Fins i tot trobem mencions a determinades poblacions de la zona que analitzarem a continuació.

El primer poema del recull en què hi trobem referències al Rosselló és el poema núm. 46 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?»). En aquest text es produeix una connexió entre el paisatge i Gileta: la naturalesa s'entristeix amb la seva absència i renaixerà amb esperit primaverat a partir del rencontre amb la bellesa d'ella que en potencia l'explosió màxima de fastuositat:

Entre florides riberes  
correrà lo Tec ufà  
quan de ta amorosa cara  
serà verdader mirall.  
Reverdirà per ta vista  
lo Canigó congelat  
i a la decrepita calba  
donarà clavells suaus. (v. 13-20)

Com explico en el capítol sobre la consideració de les *giletas* com a poesia bucòlica,<sup>126</sup> el paisatge que hi apareix es relaciona directament amb la presència de Gileta. És sorprenent perquè, per exemple, en Garcilaso el paisatge actua com a potenciador dels sentiments de la veu poètica, però en Fontanella no succeeix el mateix amb Gilet (pseudònim de l'autor), perquè ell no és originari del Rosselló i, en conseqüència, no es produeix la simbiosi entre naturalesa i veu poètica, sinó entre el paisatge i la dama que sí que l'hem de situar a la Catalunya Nord. *Lo Tec* i *lo Canigó* necessiten la presència de Gileta per cobrar la seva màxima esplendor i aquesta magnificència efusiva és tributada únicament a ella, perquè n'és la causa.

Així doncs, aquesta composició ens permet començar a restringir l'àmbit geogràfic en el qual podem situar la dama: d'una banda, apareix el Canigó, que és una muntanya del Pirineu situada entre les comarques del Conflent, el Rosselló i el Vallespir (actualment pertanyents a França); de l'altra, també es menciona el Tec que és un riu del Rosselló que neix al vessant oriental del Pirineu, però que també passa

---

<sup>125</sup> Veg. 5.3.

<sup>126</sup> Veg. 5.3.2.e.

pel Vallespir. Conseqüentment, si ajuntem la situació d'ambdós elements, el Canigó i el Tec, resulta que tornem al territori de la Catalunya Nord.

Malgrat haver limitat els criteris de cerca, encara ens trobem en un àmbit massa gran per poder focalitzar la cerca d'una sola persona. Per això, són especialment interessants les referències que presentaré a continuació.

En el poema núm. 54 («Adéu Gileta adorada») apareix esmentat un altre riu, la Tet. Aquest neix també a l'orient del Pirineu i travessa el Conflent i el Rosselló. Els dos rius, el Tec i la Tet es troben separats només per 20 km en la desembocadura al mar mediterrani i ambdós són molt pròxims a Perpinyà, on, segons Lazerme (1976), hem de situar gran part de la família Ham. Per tant, de moment, podem concloure que l'única regió coincident entre les tres localitzacions i la informació documental és el Rosselló i les rodalies de Perpinyà.

A la Tet augmentaran  
de mos cegos ulls les fonts  
i com és l'illa sens aigua,  
han d'anegar-la mos plors. (v. 5-8)

Aquest poema, però, no ens desvela només això; l'expressió «illa sens aigua» és una imatge poètica que remet a una població real situada en la mateixa zona. Concretament al·ludeix a Illa de Tet, de l'antic vescomtat d'Illa. Fontanella elabora un joc de paraules entre la topografia i la geografia, perquè en aquest cas la nomenclatura no és correspon amb una illa rodejada d'aigua, sinó que es tracta d'una població d'interior, per això «sens aigua». Tot i així, les incontenibles llàgrimes de Gilet, per culpa de la separació de la seva estimada, la inundaran.

Aquesta no és l'única referència a una població concreta que trobem en les *giletas*. En el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta») apareix una rival amorosa que pretén captivar Gilet. Gileta, que anteriorment s'ha mostrat esquiva, sol·licita al poeta que retorni amb ella al Rosselló, però ell la desdenya amb les següents paraules.

A marítimes empreses  
garde sos filats Canet,  
que sols aspiro a la glòria  
de prendre la que m'ha pres. (v. 17-20)

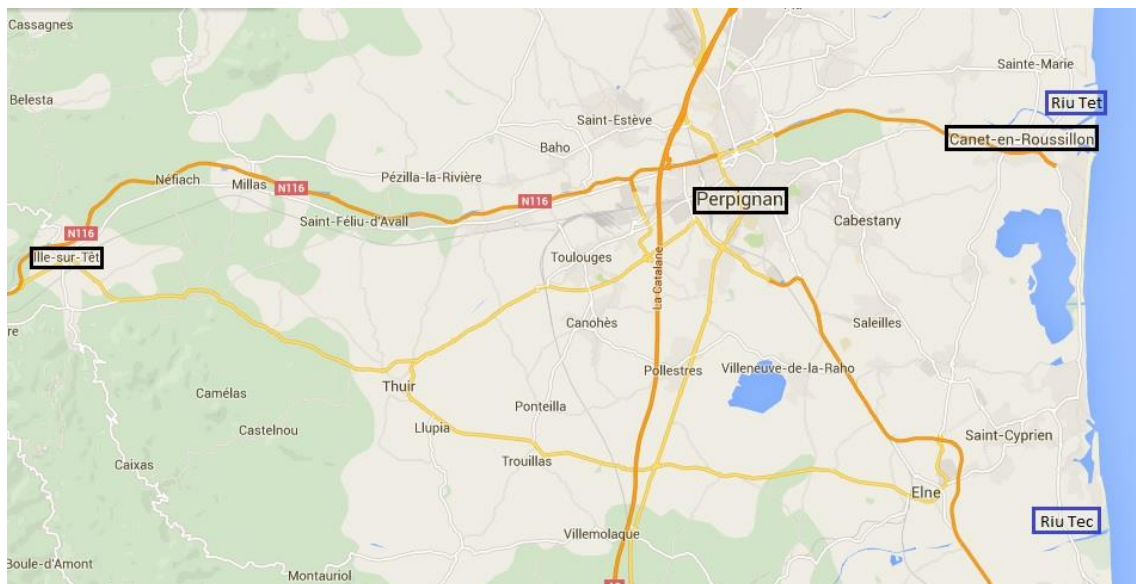
El que voldria destacar d'aquest poema és el mot Canet. Canet és una ciutat de costa del Rosselló, situada a la desembocadura del riu Tet, que ja ha aparegut en els poemes que he comentat anteriorment. En el text, s'utilitza com un lloc geogràfic estretament vinculat a Gileta, fins al punt que la identificació entre ella i el lloc geogràfic és pràcticament completa. La proximitat entre ella i la localització només té sentit si es refereix al lloc de bressol o bé a la seva residència habitual.

Si aglutinem totes les dades proporcionades pels textos presentats podem conformar els següents mapes que delimiten l'àmbit geogràfic on segurament hem

de cercar Gileta: un del segle XVII, elaborat per Nicolas Sanson (imatge 1),<sup>127</sup> i un segon<sup>128</sup> d'actual i més exacte (imatge 2).



Imatge 5: mapa del segle XVII, elaborat per Nicolas Sanson.



Imatge 6: mapa actual de la Catalunya del Nord.

<sup>127</sup> Marco també les poblacions de Santa Maria la Mar i Vilallonga de la Salanca que prendran rellevància més endavant.

<sup>128</sup> Imatge extreta de Google Maps.

Hi ha altres textos de les *giletas* en què el paisatge hi és present però no es concreta tant com en els poemes que hem vist fins ara. Per exemple, en el primers versos del poema núm. 70 («De la nevada muntanya») se'ns parla del lloc d'origen de la dama de forma molt genèrica: «De la nevada muntanya / vingué l'amable Gileta». En altres ocasions, en lloc de relacionar-la amb la muntanya es vincula Gileta amb la costa:<sup>129</sup> en el núm. 24 («Molts anys alegres, Gileta») en el vers 6 es parla d'ella «des de la plaja festiva» i en els versos 13-14 del poema núm. 44 («Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca») trobem encara una altra referència de caire marítim: «Viviu i, en esta ribera / que vostres mèrits admira».

La vinculació de Gileta amb el mar és present en molts poemes, així ho hem vist en els versos del poema núm. 71 («Era caçador, Gileta») i en altres poemes, però aquest vincle va més enllà del lloc d'origen d'ella, perquè també està relacionat amb el cognom Ham com a referència a la pesca. Precisament aquest camp lèxic és aprofitat en els poemes com a metàfora per a la relació amorosa, a voltes des del punt de vista del pescador, a voltes des de la perspectiva del peix.

En tot cas, seguint la relació amb la costa, la població de Canet és l'única mencionada en els poemes que té platja, i precisament és la mateixa on habiten Jacint Ham i Francesc Ham, a qui, recordem, els són confiscats els béns en favor de Francesc Fontanella.

### c. Datació de les *giletas*

De cara a aprofundir en la recerca, ens seria molt útil saber a partir de quin moment Fontanella utilitza el sobrenom de Gileta. Amb aquest objectiu en ment em pregunto, hi ha alguna pista per datar l'ús del criptònim «Gileta»?

Miró, empesa pels criteris d'innocència i ingenuïtat que s'havien aplicat de forma persistent a les *giletas*, les considera una obra juvenil, fruit de la immaduresa de l'autor i per això les situa en una època anterior a l'establiment definitiu a la Catalunya Nord: «Les poesies a Gileta foren escrites segurament entre el 1639 i el 1641, quan el poeta tenia aproximadament divuit anys» (Miró 1995: 73).

Aquesta afirmació, que no s'havia qüestionat fins ara, ens limitaria molt la recerca, però, actualment, tal com vaig concloure en Castaño (2013 i 2016), no tenim cap dada que ens permeti reforçar aquesta hipòtesi, sinó tot el contrari. D'una banda, desmenteix aquesta suposició l'evidència que entre les *giletas* hi ha poemes amb un alt grau de complexitat i de maduresa, per exemple, el sonet núm. 6 («Sens vostra llum, Gileta vencedora») i el núm. 7 («Jo t'adoro, bellíssima Gileta») que són composicions molt conceptuals i fan referència a nocions filosòfiques contemporànies aplicades per Fontanella a la poesia amorosa. I, d'altra banda, les referències temporals esmentades dins dels propis poemes que també indiquen literalment que va ser una relació més llarga del què apuntava Miró (1995), com en el poema núm. 18 («Dos vegades flors i plantes»), en què els enamorats no es veuen durant dos anys. Així

---

<sup>129</sup> Més exemples de la relació entre Gileta i la costa al capítol 5.3.2.e.

doncs, sembla ser que la redacció dels poemes, així com la relació amorosa, no pot ser fruit només d'un amor de joventut que duri un total de dos anys.

Així doncs, és possible trobar en algun altre dels poemes referències a fets reals i específics? Com ja he explicat a l'inici, la poesia fontanellana està molt lligada a la biografia de l'autor i aquest fet, a vegades, ens permet datar mínimament la composició. Aquest és el cas del poema núm. 60 («Partiré, bella Gileta») en què Gilet s'acomiada de Gileta perquè se'n va, amb cert neguit, a la guerra:

Partiré per nova guerra,  
covardament animós,  
i partiran la campanya  
esperances i temors. (v. 9-12)

Tot i que no especifiqui quina guerra, no pot ser altra que la guerra dels Segadors, l'única en la qual tenim constància que Francesc Fontanella s'hi implica personalment. El conflicte bèl·lic s'inicia el 1640 i dura fins al 1652,<sup>130</sup> per tant, això establiria una primera data en la qual la relació hauria d'estar ja establerta.

Malauradament, la resta de les composicions que conformen les *gilettes* no són datables de forma exacta. És cert que recullen les vicissituds de la relació amorosa, però no les podem ancorar en un dia o any concret. Són el que Miralles (2015: 213) denomina «poemes aniversari»: per als dos protagonistes de la relació amorosa, Francesc Fontanella i Maria Teresa Ham, es podien situar en el temps, però a nosaltres, des del present, ens falten dades per datar-les; si bé tenim un eix cronològic en forma de poemari<sup>131</sup> no el podem relacionar amb el temps històric i real.

Puc concloure, doncs, que a partir de les dades presentades, efectivament, la relació entre Francesc Fontanella i Maria Teresa Ham es va perllongar al llarg del temps, si bé no en puc concretar les dates, i segurament també sigui així pel que afecta a la redacció dels poemes.

Si a tot això hi afegim que el pròleg del manuscrit R (Rossich & Miralles 2014) sembla provenir d'un arquetip destinat a «una lectora» que Miralles (2015) proposa identificar amb la senyora Ham, resulta difícil d'explicar que el poeta barceloní entregui la seva obra pràcticament completa, en la qual es recull tot el seu esdevenir literari, a un amor de joventut (i més si tenim present que segons Miró aquest només concorre durant dos anys). El gest d'oferir l'obra de tota una vida, com una ofrena, ha d'estar dirigit forçosament a una persona, a una lectora, molt més estimada i preuada per l'autor, que hagi tingut una repercussió real en la seva creació. Totes aquestes dades fan guanyar interès acadèmic en conèixer la realitat darrera de la

---

<sup>130</sup> Més probablement fins a 1647, ja que, tal com explica Valsalobre (2008: 80), és quan té lloc la campanya de Lleida en la qual Fontanella encapçala una força set-cents homes per donar suport a “moser de Meranuile” davant l'avanç de l'enemic.

<sup>131</sup> Veg. 3.1.d.

poesia i per això em vaig proposar investigar-la, perquè no pot tractar-se d'un simple amor de joventut que ocupi pocs anys en la vida del poeta.

#### 4.3.2. Dades provinents d'altres textos de Fontanella

Sortosament, per tal d'afinar la cerca no comptava només amb les pistes que amagaven les *giletas*, sinó amb tot un corpus literari fontanellà que es relaciona amb la mateixa dona.

##### a. Poemes a la Sra. Ham

Tal com he apuntat anteriorment, segurament Maria Teresa Ham, a qui se'ns relaciona directament amb Gileta, podria ser la destinatària no només del conjunt poètic de les *giletas*, sinó també d'altres composicions amoroses de Fontanella. Per tal de descobrir la seva identitat, he recopilat tots els textos que, segons les investigacions en curs de Sogues i Miralles, estan destinats a la mateixa dona. Això em pot resultar extremadament útil en la investigació, ja que em proporciona un material més ampli per buscar pistes sobre la seva identitat i per això n'elaboraré una llista que fins ara no havia estat sistematitzada.

El poeta s'ha dirigit a la mateixa dama de les *giletas* a través de diferents criptònims com Amaril·lis (Miralles 2014: 542), i d'altres menys enigmàtics dirigits a una Sra. Ham i, encara, probablement algunes cartes destinades a Talestris, Terinda i Janeta de Canet (Sogues 2016a). Segurament els criptònims Amaranta<sup>132</sup> i Amaril·lis provenen de l'aglutinació de sons al cognom, però d'altres juguen amb la variació del nom de pila, Maria Teresa, com ara: Terinda, Thalestris, Thaleristes, Thalebistris, Terrena, Terelinda i Teresinda.

Hi ha alguns casos en què la destinatària és explícita: aquests són els poemes inclosos en primer lloc a la llista, ja que o bé en el text poètic o bé en la rúbrica se'ns indica que estan dirigits a una Sra. Ham. Tanmateix, a vegades, encara que el poema en si no contingui cap dels criptònims esmentats de forma explícita, podem veure pel context de la rúbrica i per la situació al manuscrit R com han d'anar dirigits a la mateixa dama. Aquest és el cas, per exemple, dels poemes: núm. 52 («Adéu, ingrata pastora») (R p. 306-307); núm. 53 («Del vall del profundo olvit») (R p. 307-308); núm. 54 («Què importa, pastora hermosa») (R p. 308-309) i núm. 55 («És hora ja que l'amor») (R p. 310-311) dirigits a Amaril·lis. En la rúbrica dels dos últims poemes es menciona que el poeta ha enviat ja dues cartes sense rebre cap resposta de l'estimada; aquestes es concreten en els dos poemes anteriors, ordenats en el recull de R amb els números 52 i 53, per tant, malgrat que en aquests no hi consti el criptònim, tots han d'estar dirigits a Amaril·lis.

En tercer lloc, en altres poemes, el fet que m'ha fet decantar per incloure'ls en la llista de poemes destinats, en principi, a Maria Teresa Ham és la presència del context geogràfic rossellonès, per exemple, alguna menció al riu La Tet o a la

<sup>132</sup> Cal anotar aquí que les últimes investigacions semblen descartar que el criptònim Amaranta, al contrari del que s'havia considerat, faci referència a Maria Teresa Ham .



població de Canet. En aquest conjunt s'inclouen les cartes dirigides a Janeta de Canet que porta la localització inclosa en el criptònim.

Finalment, també hi he d'afegir els poemes que fan menció als peixos o a l'ofici de pescador, perquè, com he mencionat abans, provenen d'un doble sentit de la paraula *Ham*, com a cognom de l'estimada, i *ham*, com a ganxo per pescar; consegüentment, la relació amb Maria Teresa Ham és inequívoca. Aquest símil és evident en poemes com «Algunes flors vos envio» o en «Pescador que viu de l'Ham».

Per donar suport a la idea que tots aquests criptònims que he esmentat fan referència a la mateixa senyora, podem veure com en una única composició Fontanella n'utilitza indistintament un o altre. Per exemple, en «Ham admirable dels cors» l'escriptor també utilitza Talestris per referir-se a la dama. I així torna a succeir en el poema «Bella Thaleristes: Gran cosa de ram» on s'alterna l'ús de Thaleristes i de Thalebistris fent evident que són diferents màscares per a una mateixa dona.

Així, doncs, tenint en compte totes aquestes dades, presento la llista de poemes fontanellans que, a més a més de les *gilettes*, estan dirigits a Maria Teresa Ham:

Criptònim	Número de poema <sup>133</sup>	Primer vers	Altres dades
Amaranta	31	«Ja del tot apaciguada»	Poema apòcrif. Apareix un rival amorós: Alphenó.
	64	«Francino adora a Amaranta»	Les últimes investigacions indiquen que Amaranta podria no ser Maria Teresa Ham.
	80	«Amaranta, la nimfa més bella»	
Amaril·lis	29	«De Fontano la queixa llastimosa»	
	30	«Ínclita, excelsa Lise generosa»	Com a nimfa.
	34	«Líquido ja instrument canora»	Apareix Elisa del Besòs com a rival amorosa.
	47	«En felicitat tan nova»	
	48	«Quan del furibundo Marte»	Menció a la guerra.
	52	«Adéu, ingrata pastora»	
	53	«Del vall del profundo olvit»	Deducció de la destinatària a partir de la rúbrica.
	54	«Què importa, pastora hermosa»	Deducció de la destinatària a partir de la rúbrica.

<sup>133</sup> La numeració corresponent a la edició de Miró de 1995.

	55	«És hora ja que l'amor»	
	56	«En la més nova ventura»	Sembla que es podria tractar d'una monja. <sup>134</sup>
	57	«Favor, soberanes muses»	
	68	«Conspiren, bella Amaril·lis»	
	324	«La rosa i la castanya»	A L4 i Bernad (1899) es transmet entre les <i>giletas</i> . <sup>135</sup>
	338	«A on Tetis fugitiva»	Paisatge de costa.
Janeta de Canet	339	«Missenyora: quan sabés que mon ram»	Hi apareix Canet.
	314	«Si lo ram no va a cant d'orgue»	
senyora Ham	277	«Ham ab or, enigma clar»	
	290	«Cor i peix, tot en un ram»	
	313	«Algunes flors vos envio»	
	325	«Pescador que viu de l'Ham»	
	326	«Ham admirable dels cors»	També a Talestris.
	340	«Flor dels Hams i Ham de les flors»	
	341	«Allà va la lletra o no va... »	
Talabristis	345	«Bella Thaleristes: gran cosa de ram!»	
Taleristes	345	«Bella Thaleristes: gran cosa de ram!»	També a Talabristis.
Talestris	75	«Oronte, massageta»	
	321	«En ales d'un pelicano»	
	326	«Ham admirable dels cors»	També a Ham.
	344	«Entre vivent i difunta»	
	343	«Mademoiselle: segona carxofada»	
Terelinda	259	«Cruel entra lo desembre»	
Teresinda	30	«Ínclita, excelsa Lise generosa»	Com a nimfa.
Terinda	40	«Tant, Terinda heu castigat»	
	41	«Terinda bella, singular i hermosa»	
Terrena	316	«Corona en vostra esfera»	
Altres	313	«Algunes flors vos envio»	Joc de paraules amb un peix.
	342	«Missenyora: jo que no sé fer versos... »	Hi apareix el riu Tet del Rosselló.

Taula 5: llista dels criptònims de Maria Teresa Ham i dels poemes que els contenen.

<sup>134</sup> De fet, en les hipòtesis sobre la identitat de Gileta (veg. 4.5.), s'apunta la possibilitat que Maria Teresa Ham en un moment donat de la seva vida es fes monja. Aquesta opció guanya pes si es té en compte el problema que planteja el poema núm. 5 («Belisa de les Giletas») que explico al final del capítol (veg. 4.3.4.), ja que les composicions fontanellanes a Belisa estan destinades inequívocament a una monja.

<sup>135</sup> Podria ser que la resta de poemes que es transmeten a L4 entremig del bloc de les *giletas* estiguessin destinats a la mateixa dona i per això es produeixi la confusió, ja que almenys un està efectivament destinat a Amaril·lis. Aquests poemes serien: «La rosa i la castanya»; «Generosa una coloma»; «En vostra amable bellesa»; «Adora l'abril i l'alba»; «Conspiren, bella Amaril·lis» i «Si l'amor i l'esperança».



Com que és un corpus poètic que s'està investigant actualment, aquesta llista pot ser revisada i corregida a mesura que s'avanci en l'estudi dels textos. En tot cas, alguns d'aquests poemes ens permeten obtenir dades molt interessants per descobrir quina misteriosa dama s'amaga darrere de tots aquests criptònims.

La pista més útil per intentar localitzar Maria Teresa Ham la trobem en una carta destinada a Janeta de Canet, «Missenyora: quan sabés que mon ram». En un fragment extret del text podem llegir: «A Canet vos donaren aigües». Primer de tot, cal parar atenció al topònim de Canet, que ja apareixia també a les *giletas*, però, en segon lloc i més interessant, sembla que amb aquesta frase Francesc Fontanella ens està indicant on va ser batejada. El fet que li sigui donada aigua sembla que pot remetre al sagrament baptismal, exactament al moment en què el capellà vessa aigua sobre el cap del nadó, tal com indica el ritus cristià, per purificar-lo. Per tant, amb aquesta dada en ment, el primer pas serà buscar el llibre de baptismes de l'arxiu parroquial de Canet (veg. 4.4.).

Una altra dada es pot extreure del text «Flor dels Hams i Ham de les flors». En aquest poema trobem el vers següent: «la troben més bella a la Plaça de les Cebes». Segons apunta Sogues en la tesi que està elaborant, la plaça a què fa referència forma part de la ciutat de Perpinyà i actualment s'anomena Plaça de Josquin Després. Lamentablement, poca cosa més podem deduir del text; la plaça de les Cebes podria ser el lloc de residència de la dama, però també podria ser que simplement en aquesta plaça s'haguessin trobat per casualitat Maria Teresa Ham i el poeta.

I, finalment, l'última dada que podem obtenir a partir de la lectura del poema «Líquido ja instrument canora», com explica Sogues (2016b), és que podem concloure que Elisa no pot ser en cap cas un criptònim per Maria Teresa Ham. Justament en el poema, Elisa, que es relaciona amb el Besòs, i, per tant, amb Barcelona, apareix com una rival amorosa d'Amaril·lis. Precisament la localització geogràfica de la dama és la que dóna lloc a pensar, en la possibilitat que es pugui identificar amb l'única competidora amorosa que hi ha en les *giletas*: la senyora Guilla.<sup>136</sup>

#### b. Datació dels poemes destinats a la sra. Ham

A banda d'aquestes dades, seria molt interessant poder limitar amb certa concreció les dates d'utilització de cadascun dels criptònims de Maria Teresa Ham. Esbrinar si es van anar emprant de forma simultània o bé si es van anar succeint en el temps ens podria ajudar a entendre la complexa elaboració poètica entorn de la mateixa dama. Tanmateix, la informació de la qual disposem a dia d'avui no és prou fecunda per fer una anàlisi profunda de la matèria, tot i que esperem que més endavant les investigacions puguin esclarir el tema dels criptònims relatius a M. T. Ham.

---

<sup>136</sup> Veg. 4.7.1.

Tal i com passava en les *giletas*, de les composicions dirigides a Maria Teresa Ham, només n'hi ha una que puguem situar en un temps més o menys precís i justament coincideix amb el mateix període que el poema a Gileta: «Partiré, bella Gileta». Es tracta del poema «Quan del furibundo Marte», en el qual, fent un paral·lelisme entre Venus i Mart, es menciona la guerra. L'únic moment en què Francesc Fontanella participa en una guerra és a partir de 1641 en la guerra dels Segadors. Per tant, ajuntant les dades d'ambdós poemes, podem concloure encara amb més força que en aquesta època (1641-1652) la relació amorosa ja estava establerta.

### 4.3.3. Dades provinents de poemes apòcrifs

Fins aquí he mencionat les dades extretes de l'obra del mateix Fontanella, però també podem tenir en compte altres obres que s'han confós com a producció de l'autor, encara que realment són apòcrifes. Ara bé, tot i que els poemes no escrits per Fontanella no formen part de l'edició, sí que ens poden ser útils quant a la informació i dades que recullen, ja que sens dubte van ser escrits per gent del seu entorn proper.

Pel cas que ens ocupa, semblaria especialment productiu el poema núm. 31 («Ja del tot apaciguada»)<sup>137</sup>. Sota els noms de Francino i Amaranta es fa un repàs de l'itinerari amorós dels dos protagonistes.

En el poema, Francino és un pescador enamorat d'Amaranta. Però, durant una absència de l'enamorat, Alfeno, fingit amic del pescador, roba l'amor d'Amaranta i Francino resta desconsolat.<sup>138</sup>

fingit amic de Francino  
i com fingit, deslleial,  
que de l'honest al decoro  
enganyador profanà  
i, ab l'astúcia que en l'enclusa  
de l'engany pogué forjar  
(en lo fatal intermedi  
que Francino s'ausentà),  
guanyà lo cor d'Amaranta  
i son més fidel amant  
restà fet trista despulla  
d'un afecte de tants anys. (Miralles 2014: 539, v. 219-230)

La crítica literària sempre havia identificat el pseudònim de Francino, juntament amb Fontano, amb Francesc Fontanella, així com el d'Amaranta amb Maria Teresa Ham. Tanmateix, sembla ser que les últimes investigacions apunten que això podria no ser així. A més a més, el nom de l'amic deslleial, Alfeno, que semblaria provenir

<sup>137</sup> Aquest poema es considerava escrit per Fontanella fins que Valsalobre (2015c) en va qüestionar l'autoria. Actualment, una de les possibles hipòtesis és que fos escrit per algú de l'entorn del poeta i, per tant, les informacions que conté ens poden ser d'utilitat.

<sup>138</sup> Més informació sobre la interpretació d'aquest poema a Miralles (2014).

d'un antropònim com Alfons, podria ser simplement una referència habitual en literatura per al tercer en discòrdia en una relació amorosa.

#### 4.3.4. Un problema per resoldre

Finalment, trobem un embolic encara més complex per desllorigar. Una de les *giletas* del principi del recull al manuscrit R comença amb el vers: «Belisa de les Giletas». Aquest romanç inclou una descripció de la dama seguint el cànon tradicional. El problema, d'una banda, és el criptònim usat: «Belisa», perquè aquest sempre remet al nom Isabel (Sogues 2016b: 11) i no és possible la correlació amb Maria Teresa; i, d'altra banda, encara és més incomprendible què significa el primer vers: «Belisa de les Giletas». Segurament hauríem d'entendre aquest «Giletas» com a sinònim de noies i no pas del conjunt de composicions amoroses a Gileta, igual com succeeix en el vers 4 del poema núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta»): «Sou del Cel, perquè la terra / no té Giletas com vós».

En tot cas, la qüestió és molt confusa. A més a més, en aquest poema no hi ha cap referència al Rosselló. Podria ser que la destinatària fos una altra dama? Sembla ser que la resposta hauria de ser que no, perquè no només s'incorpora al conjunt de les *giletas* com una de les descripcions a Gileta (juntament amb «Quisiera yo retratarte» i «Si vol Amor que retrate»), sinó que també és una de les composicions inicials en el manuscrit-ofrena a la misteriosa lectora.

Així doncs, davant d'aquestes dades, podria ser que Maria Teresa Ham, considerada la identitat real de Gileta, i Belisa fossin la mateixa persona? Difícilment podríem arribar a una conclusió objectiva amb les dades de què disposem. Tanmateix, hi ha encara una via per estudiar, ja que aquesta no seria la única composició fontanellana dirigida al criptònim Belisa, en tenim dues més que no pertanyen al conjunt de les *giletas*: «Cristal·lina campanya» i «Versos després de la purga».

El primer que sorprèn en llegir aquests textos és que Belisa és clarament una monja,<sup>139</sup> igual com succeïa en el poema «En la més nova ventura» destinat a Amaril·lis. En cap altra de les *giletas* es menciona l'ofici de monja ni se'ns insinua que Gileta ho podria ser. Precisament veiem que la dama del text té pretendents, encara que aquest fet tampoc és indicatiu que no es pugui tractar d'una religiosa perquè, en l'època, també les monges comptaven amb els seus devots i tenien afers amorosos.

L'únic paral·lelisme el trobem en el poema núm. 66 («No us envio flors, Gileta») en el qual es menciona a Gileta «des d'una reixa», perquè en el poema «En la més nova ventura» també hi apareix una reixa. En aquest punt i condicionats pel paral·lelisme amb Belisa, podríem pensar que es tracta de la reixa d'un convent, però seria una sobreinterpretació, ja que podria referir-se a qualsevol finestra o porta amb una reixa, ja que en cap moment ens en dóna més pistes.

---

<sup>139</sup> «Versos després de la purga / envio, dolça mongeta», v. 1-2 de «Versos després de la purga» ([www.nise.cat](http://www.nise.cat)).

Un altre exemple per comentar, potser més polèmic, és el de «Amor, que sap fer la guerra», ja que, si bé en la majoria de manuscrits consta com a dirigit a una «mongeta», només en un dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya (BC ms. 80) una variant substitueix «mongeta» per «Gileta», evidentment, podria tractar-se d'un simple error de transmissió. Ara bé, coneixem casos en què Fontanella reescriu alguns dels poemes circumstancials per a diferents ocasions; per tant, plantejo el cas que «Amor, que sap fer la guerra» inicialment es tractés d'una *gileta* i que, finalment, no s'inclogués al conjunt. No tenim cap prova que sustenti aquesta possibilitat i ens hem de cenyir a les evidències: la major part dels testimonis no el vincula amb Gileta.

#### 4.4. Resultats de la recerca documental

Recopilant totes les pistes que ens proporcionaven els textos, semblava clar que havia de començar cercant la partida de baptisme de Maria Teresa a Canet del Rosselló. Amb aquest objectiu, vaig consultar el llibre parroquial de l'església de Sant Jaume<sup>140</sup>, però, malauradament, el document conservat més antic és de l'any 1621.

Evidentment, cabia la possibilitat que el naixement de Gileta fos anterior a aquesta data i, per tant, no en quedés cap registre, però també podria ser que fos més jove que Fontanella. Per desgràcia, no va aparèixer cap Maria Teresa Ham, ni en la secció de baptismes ni en la de matrimonis.

Com a contrapunt, sí que apareixien de forma regular en els registres parroquials diferents membres de la família Ham. Per exemple, trobem una senyora, Maria Àngela Ham, en l'apartat de baptismes (com a padrina) i en el de sepultures, que en el llibre Lazerme no especifica quan es va morir però sí es pot trobar en la documentació conservada. De fet, hi ha molt poques dades sobre ella, però per aquest motiu són útils els arxius parroquials: «vuy a 15 d'agost cos *general* de la Sra. Maria Àngela Am, donzella; no féu testament»; al marge: «cos *general* de la Sra. Maria Àngela Am; han fetes honrras».<sup>141</sup>

Des de 1624 també retrobem Jacint Ham com a testimoni de diversos matrimonis i també com a pare d'alguns infants morts abans de rebre el baptisme (denominats albats). Finalment, Jacint mor el 1670 (f. 36v), any coincident amb el seu darrer testament:

«Als 29 de dit, cos *general* del sr. Hiacinto Ham (vide la nota)» //«Al primer de sobre, honrras *generals* del dit sr. Hiacinto Ham»  
 \**En nota*: «Lo dit sr. Hiacinto Ham ha fet testament en poder de m<sup>o</sup> Joseph Llambí *nottari* en lo any 1670 y deixia a la Caritat de Canet,

<sup>140</sup> BMS Canet 1621-1692,

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/324404/322715:327974:327975:324404/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016).

<sup>141</sup> BMS Canet 1621-1692, f. 18v.

faltant successió, la maitat de tots los béns (*a la Caritat de Canet ratllat*) y lo altre a la Caritat de St. Jauma de la vila de *Perpinyà*.»

En aquesta nota trobem un problema al qual, de moment, no he trobat explicació. A diferència del que apunta aquesta nota, segons Lazerme (1976: 196-197) i el «Testament Hiacinto Ham, donzell en la vila de Canet domiciliat»<sup>142</sup> de 1670, Jacint deixa dos fills mascles: Francesc Ham i Mestres, l'hereu (a qui també se li confisquen els béns), i Miquel Ham i Mestres. A més a més, conservem la «Partida de baptisme del sr. Miquel Hams de Canet» datada del 1673 on afirma que fou batejat el 29 de setembre de 1633 i que era el fill legítim i natural de Jacint Ham. Llavors, com és que al llibre parroquial de Canet consta que morí sense descendència i, a més, remeti a un testament elaborat pel notari Josep Llambí que afirma tot el contrari? Ha de ser per força un error del llibre parroquial, perquè hi ha proves fefaents que demostren que Jacint Ham no va morir sense descendència.

Sorprèn que Miquel Ham el 1673 reclami la seva partida de baptisme del 1633, però el mateix va fer el seu pare, que va ser batejat el 1600, el 1662. En ambdós documents es menciona un antic llibre de baptismes de Canet que s'ha perdut, potser fins i tot es va malmetre en el segle XVII, ben mirat, aquest podria ser un motiu pel qual demanessin la partida de baptisme tants anys després. De fet, tenim constància en la documentació que sí existia un llibre anterior de batejos, però que no s'ha conservat:

és estada treta de un llibre de paper, ab cubertas de pergamí, menut, anomenat lo llibre vell de baptismes de dita *Iglèsia*. y parròchia<sup>143</sup>

llibre vell de baptismes, comensat als vint-y-tres del mes de mars mil sinch-cents sinquanta-y-tres<sup>144</sup>

Si s'hagués conservat aquest llibre vell començat l'any 1553, potser hagués estat un document clau per a la investigació, ja que hauria de contenir alguna notícia sobre el naixement de Maria Teresa Ham.

A continuació, vaig consultar el següent llibre parroquial de Canet<sup>145</sup>, que comença amb dades del 1637 i per tant, era, en principi, massa posterior per cercar el baptisme de Maria Teresa. Tot i això, podria aparèixer, com passa amb Maria Àngela Ham, com a padrina o testimoni d'algun bateig. La temptativa de localitzar-la a partir del matrimoni, tal i com explicaré més endavant,<sup>146</sup> és molt complicada sense conèixer el cognom del marit, perquè la dona, un cop casada i fins i tot en la nota

---

<sup>142</sup> Tots els documents dels ADPO que mencionaré referents a la família Ham estan recollits en l'etiqueta: 1E436: Famille Ham.

<sup>143</sup> «Partida de baptisme d'un fill de Jacinto Ham de Canet» (1662).

<sup>144</sup> «Partida de baptisme del sr. Miquel Hams de Canet» (1673).

<sup>145</sup> BMS Canet (1637-1704),

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/324403/322715:327974:327975:324403/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016).

<sup>146</sup> Veg. 4.6.

del casament, pren el cognom del marit i sense aquesta dada desapareix pràcticament de la documentació.

En aquest llibre apareix, des del 1639, Maria Àngela Ham com a padrina d'algun bateig i també Jacint Ham, a partir de 1644. A partir de 1645 apareixen també els seus fills Francisco i Miquel Ham. Finalment, en una data molt tardana pel que era esperable, el 1652 s'apunta el baptisme d'una Maria Teresa Ham, filla de Francesc Ham de la que m'ocuparé més endavant.<sup>147</sup>

Davant d'aquesta falta de respostes concretes, vaig decidir consultar els llibres parroquials de dues poblacions molt petites situades a l'entorn de Canet. Aquestes són les de Santa Maria anomenada del Mar i la de Vilallonga de la Salanca:<sup>148</sup>



Imatge 7: mapa actual que mostra la situació de Santa Maria del Mar i Vilallonga de la Salanca respecte de Canet.

A partir dels llibres de la parròquia de Canet havia observat que existia un moviment constant de persones entre les tres poblacions i que, tot i que en la documentació se'n descrivia el lloc d'origen, aquest no era un impediment perquè es bategessin, casessin o s'enterressin en una parròquia que no els era pròpia, però que sí era propera i per això em vaig centrar en Santa Maria del Mar i Vilallonga de la Salanca.

Primer vaig consultar el llibre parroquial de Santa Maria del Mar.<sup>149</sup> De nou, aquest era molt posterior i no contenia cap dada anterior a 1634. En aquest apareix un dels

<sup>147</sup> Veg. 4.5.1.

<sup>148</sup> En el mapa del segle XVII de Nicolas Sanson estan marcades també la situació d'aquestes les poblacions.



dos fills de Jacinto Ham: el petit, Miquel Ham, com a padrí d'un bateig al 1650. Com a curiositat, el fill gran, Francesc Ham, també hi consta el 29 de maig de 1644 (en el foli 7) com a padrí, juntament amb Maria Denulla, d'una de les campanes de l'església de la Santa Maria anomenada Maria; encara que actualment la campana Maria ja no forma part de l'església de la població.

Segonament, vaig examinar el llibre parroquial de Vilallonga de la Salanca.<sup>150</sup> Malgrat que és anterior a la resta (comença el 1595) aquest és molt breu i no conté cap dada d'interès pel que fa a la meva recerca.

En conclusió, la recerca als arxius parroquials no havia fet aflorar cap nova Maria Teresa Ham que no es mencionés ja per Lazerme o a la documentació de la família conservada als ADPO. Per tant, l'opció més lògica era retornar al període inicial de recerca i examinar els dos noms coincidents, tot i que sospitosament posteriors, en relació amb Francesc Fontanella.

#### 4.4.1 Maria Teresa Ham i Badaula (nom de casada: Maria Teresa Esprer)

La primera Maria Teresa Ham que menciona Lazerme (1976: II, 197) és la següent: «Maria-Theresa de HAM y BADAULA, alliée en l'église Saint Jean de Perpignan, le 20 de mai 1681, au magnifich Geronim ESPRER y BOIXET, burgès honrat de Perpignan (d. p.)» Aquesta Maria Teresa és la filla gran de Francesc Ham i néta de Jacint Ham, els mateixos que ja hem trobat en la població de Canet.

Gràcies al testament conservat de Francesc Ham,<sup>151</sup> sabem que era la filla gran del matrimoni, però faltava descobrir la data exacta del seu bateig per saber-ne l'edat. Ens pot servir de guia la data del matrimoni dels seus pares: Francesc Ham i Maria Magdalena Badaula, que es casen el 10 de setembre de 1651, i l'edat dels altres germans que sí està documentada. Com que havia de ser la primogènita del matrimoni havia d'haver nascut entre 1651 i 1660. Gràcies al llibre parroquial de Canet vaig trobar que havia nascut el 1652.

Com a apunt interessant, en aquest testament de Francesc Ham apareix Maria Teresa de nena com a primogènita, però també hi és present Josep Fontanella, germà gran de Francesc, a la llista de marmessors: «sra. Maria Magdalena Ham y Badaula muller mia (...) a l'egregi sr. don Joseph de Fontanella, compte president en lo Soberà Consell de *present* pahís». Definitivament, les dues famílies estaven connectades i ens indica que la cerca està encarada en la bona direcció.

---

<sup>149</sup> BM Sainte Marie (1634-1685):

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/327102/322715:328516:328517:327102/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016).

<sup>150</sup> BM Vilallonga de la Salanca (1685), hi ha un error de catalogació i conté dades d'entre 1595-1614:

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/327653/322715:328691:328692:327653/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016)

<sup>151</sup> «Testament senyor Francisco Ham, donzell, en la present vila de Perpinyà» (1672).

La data del bateig, 22 d'agost del 1652, és el principal inconvenient per considerar-la la destinatària de les *giletas*, i no només per la seva joventut respecte de Fontanella, sinó perquè les dates no es corresponen. Recordem que en el poema «Partiré, bella Gileta», Gilet s'acomiada perquè va a la guerra. Aquesta menció bèl·lica s'ha relacionat amb la guerra dels Segadors, ja que no coneixem altres conflictes bèl·lics de l'època en els quals s'involucrés Fontanella. La guerra dels Segadors s'inicia el 1640 i s'allarga fins al 1652, data de bateig de Maria Teresa Ham i Badaula, conseqüentment, és impossible que la composició de les *giletas* estigui destinada a ella, perquè ni tan sols havia nascut.

A continuació, transcriu la notícia del bateig de Maria Teresa conservada en el llibre parroquial de Canet. Podem observar el seu nom complet i també una Teresa Compter viuda que li fa de padrina. A causa del nom de Teresa vaig investigar de qui es tractava, per si estava relacionada amb d'algú de la família. La padrina és Teresa Badaula i Vallespir, germana de Maria Magdalena Badaula i Vallespir, i, per tant, la tieta de Maria Teresa; en tot cas, el seu cognom no era Ham ni de soltera ni de casada (es casa dues vegades, però mai amb un Ham).

Al lateral: «Ham, Maria Teresa, Ànjela, Madalena, Francisca, Jasinta, Honorada, Basalíssia, Margarida, Reimunda, Josepha, Àgata, Clara.»

Cos: «Als vint-y-dos de agost del any mil sis-cens cinquata[sic]-y-dos, jo, Francisco Cebrià *prevere*, y altre dels dòmens de la isglésia parroquial de St. Jaume de la vila de Canet (Bisbat de Elna), he batejat ab la forma y rito de la sta. mare iglésia romana a Maria, Teresa, Anjela, Madalena, Francisca, Jasinta, Honorada, Basilisia, Margarida, Raimunda, Josepha, Agata, Clara; filla legítima y natural de Francisco Ham, y de Maria Madalena, muller sua. Fonch padrí lo *senyor* Jasinto Ham y padrina, la *senyora* Teresa Compter, viuda de la vila de Perpinyà.»<sup>152</sup>

Maria Teresa Ham i Badaula es casa el 26 de maig del 1681 amb un membre de la família Esprer a la parròquia de Sant Joan de Perpinyà. Com era habitual en les aliances familiars, el seu germà Josep Ham i Badaula també es casa amb una Esprer, Magdalena Esprer i Xaupí, consolidant així l'aliança entre les dues famílies.

Al lateral: «Esprer»

Cos: «Als 26 de maig 1681, fonch celebrat *matrimoni* entre lo *magnífich* Hierònim Esprer, doctor en quiscum dret y burgès honrrat y matriculat de la *present* vila de Perpinyà, fil llegítim y *natural* del *magnífich* Miquel Esprer, axí bé Burgès honrrat y matriculat de dita vila, y de la sra. Maria, defuncta ex una, y la sra. Maria Maria Theresa Ham, donzella filla llegítima y *natural* del *honorable* Francisco Ham, *que* donzell y de la sra. Maria Magdalena conviuen ex alia. Assistí en dit *matrimoni* lo *reverent*

<sup>152</sup> BMS Canet 1637-1704, f. 60:

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/324403/322715:327974:327975:324403/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016)



Joseph Corominas *Prèbere* y curat de St. Joan Foren 'Testimonis Francisco Romaguera y Francesch Pla.»<sup>153</sup>

La transcripció de la notícia del matrimoni em va fer notar una tendència que vaig constatar a Lazerme: la família Ham solia acudir a les parròquies de Sant Jaume i de Sant Joan de Perpinyà. Així doncs calia ampliar la cerca.

Gràcies a aquest fet, vaig trobar la informació sobre l'enterrament de Maria Teresa Esprer i Ham, l'1 de setembre del 1688. Així doncs, aquesta Maria Teresa mor relativament jove: tant el seu marit, Gerònim Esprer, com la seva mare, Maria Magdalena Badaula, la sobreviuen.

Al marge: «Sepultura Esprer y Ham»

Cos: «Al primer del mes de septembre (*ratllat*) octubre (*escrit a interlínia superior*) del any mil sy-cents vuytanta-vuyt, sepultura del cos de la *senyora* Maria Theresa Esprer y Ham, muller del magnífich Gerònim Esprer, burgès en la present vila de Perpinya domiciliat, fent disposa son últim y derrer nuncupatiu<sup>154</sup> testament en poder del honor Jacintho Ferriol nottari collegiat de la mateyxa vila. Morí als trenta (*bu tatxat*) de septembre (*afegit a la interlínia superior; a sota agost ratllat*) pròxim passat, enterrada ab solemnitat general en la Iglésia i convent del seràphic pare St. Francesch, ab assistència de las tres comunitats de St. Jaume la Real y St. Matheu. Han assistit al enterro Sebastià Sastre y Antoni Cau, corredors de coll,<sup>155</sup> sos quals interpellats (*símbol*) mi baix firmat, me han declarat no saber escriurer.

Je. Coll Rector»<sup>156</sup>

En suma, una dona que va viure entre 1652 i 1688, tot i que va coincidir amb el temps de vida de Francesc Fontanella, difícilment podria ser la destinatària dels poemes. La prova més clara per la qual no pot ser qui s'amaga darrera la màscara de Gileta és la menció a la guerra dels Segadors de l'obra literària a Gileta (també apareix la guerra en el poema a Amaril·lis: «Quan del furibundo Marte»). Així doncs, segons els poemes, abans del 1652 la relació amorosa amb Francesc Fontanella ja estaria establerta, però en aquesta data Maria Teresa Ham i Badaula encara no havia nascut.

---

<sup>153</sup> M Saint-Jean de Ppa. 1655-1681, f. 171v:

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/326041/322715:328287:328289:326041/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016)

<sup>154</sup> *nuncupatiu*: «Institució d'hereus per declaració de viva veu davant testimonis» (DCVB, s.v. nuncupació).

<sup>155</sup> *corredor de coll*: «el qui antigament tenia per missió principal fer les subhastacions i crides relacionades amb compres i vendes (i per això es deien de coll, perquè treballaven amb la gargamella en alçar la veu per fer les crides i encants)» (DCVB).

<sup>156</sup> BMS Saint- Jacques de Ppa. 1684-1688, f. 39v:

<http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/326109/322715:328291:328294:326109/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016).

#### 4.4.2 Maria Teresa Ham i Ayerbe (nom de casada: Maria Teresa Beffre)

A continuació, a Lazerme (1976: II, 197), apareix una altra Maria Teresa Ham: «Maria-Theresa de HAM y de AYERBE, qui épousa en l'église Saint-Jacques de Perpignan, le 11 juin 1707, Joan BEFFRE, pagès de Canet». És la filla de Miquel Ham, el germà petit de Francesc Ham i fill de Jacint Ham. Lamentablement, aquesta és encara més jove que l'anterior i, per tant, encara és menys probable que es correspongui amb Gileta. No obstant això, analitzem les dades de què disposem sobre aquesta segona Maria Teresa Ham.

No he trobat cap dada sobre el naixement de la Maria Teresa Ham filla de Miquel Ham, ni en els arxius parroquials de Sant Jaume de Perpinyà ni de Sant Joan de Perpinyà, ni en els de Canet i rodalies; tampoc consta en la documentació familiar ni al Lazerme. Tot i això, podem deduir per l'any de casament dels seus pares que és bastant més jove que l'anterior.

És filla del segon matrimoni del seu pare, Miquel Ham, amb Anna Maria Ayerbe i Domènech. Miquel i Anna Maria es casen a la Catedral de Sant Joan de Perpinyà el 15 de maig de 1678,<sup>157</sup> i, per tant, el naixement de la seva primera i única filla legítima hauria de ser posterior a aquesta data (i, evidentment, com succeïa amb l'anterior Maria Teresa, tampoc podria haver establert una relació amb Fontanella amb data de 1640-1652).

Així doncs, malgrat, la poca probabilitat de correspondència entre aquesta dona i la dama a qui van destinats els poemes, era necessari descobrir alguna dada més sobre Maria Teresa Ham i Ayerbe.

Segurament la família era ja establerta a Perpinyà, a diferència de Jacint Ham que estava domiciliat a Canet. A Perpinyà, precisament a la parròquia de Sant Jaume, és on Maria Teresa Ham i Ayerbe es casa amb Joan Beffre, un pagès de la vila de Canet.

«Matrimoni Deams y Beffre

Als onze del mes de juny de l'any mil set-cents y set, jo, Joseph Coll, *prebere* y *rector* de la iglesia parroquial de St. Jaume de la *present* vila de Perpinyà, he assistit al matrimoni celebrat segons ordinació del sagrat concili de Trento, en virtut de llicència publicada data de primer del mes, signada [...] Joan Beffre, pagès viudo de la vila de Canet, baix firmat, de una part, y la noble sra. Maria Theresa de Ham de Hyerva, filla del noble Miquel de Hams, *que* donzell *habitant* de dita vila y de la noble sra. Maria de Ham Hyerva, difunta, *habitant* dende vuit anys a esta part en la *present* vila de Perpinyà. De part altre, han assistit per *testimonis*: lo noble sr. Joseph de Ham, cosí germà de la contrahenta; lo *honorable* Pere Pau

---

<sup>157</sup> Els capítols matrimonials els va redactar el notari Francesch Diego de Perpinyà l'11 de maig de 1678.

Beffre, pare del contrahent; Josep Moner M<sup>a</sup> Fuster y Joseph Beffre, pagès germà del contrahent, baix firmats». <sup>158</sup>

#### 4.5. Possibles hipòtesis

Vist que de moment no hi ha cap Maria Teresa Ham documentada fins ara que pugui identificar-se amb la Gileta dels poemes de Francesc Fontanella, apunto algunes possibles hipòtesis per a la seva identitat a partir de les dades que he analitzat i de la informació conservada als ADPO i als arxius parroquials.

El que no podem negar és que Maria Teresa és un nom recurrent a la família i que, per tant, podria existir una Maria Teresa Ham no contemplada per Lazerme i que tampoc ha aflorat en la recerca d'arxiu establerta fins ara. De fet, no deixa de ser sorprenent que els dos fills de Jacint Ham, Francesc i Miquel, precisament escullin aquest nom per a la filla primogènita dels seus respectius matrimonis.

Sembla ser que hi ha almenys dues branques més de la família Ham a part de la provinent de Jacint: una és la d'Helena Ham, de qui en conservem els capítols matrimonials (on apareix Jacint Ham com a oncle patern de la núvia), <sup>159</sup> filla de Miquel Ham prevere; i una altra és la de Rafael Ham que es trasllada a Colliure i de qui conservem dos capítols matrimonials. <sup>160</sup> Per contra, com ja hem llegit, la poesia fontanellana ens remet específicament a Canet, on només s'hi estableix de forma reconeguda, a partir de la documentació conservada, la descendència de Jacint Ham. Així doncs, tornem a analitzar les dades de què disposem i valorem totes les possibilitats.

A continuació podeu veure un arbre genealògic de la família Ham-Badaula. A causa de la gran extensió, he reduït les generacions que s'hi veuen reflectides, així com les ramificacions sorgides a partir dels matrimonis, de manera que pràcticament només s'hi inclouen les persones mencionades en aquest capítol, posades en relació de consanguinitat, i el seu entorn proper.

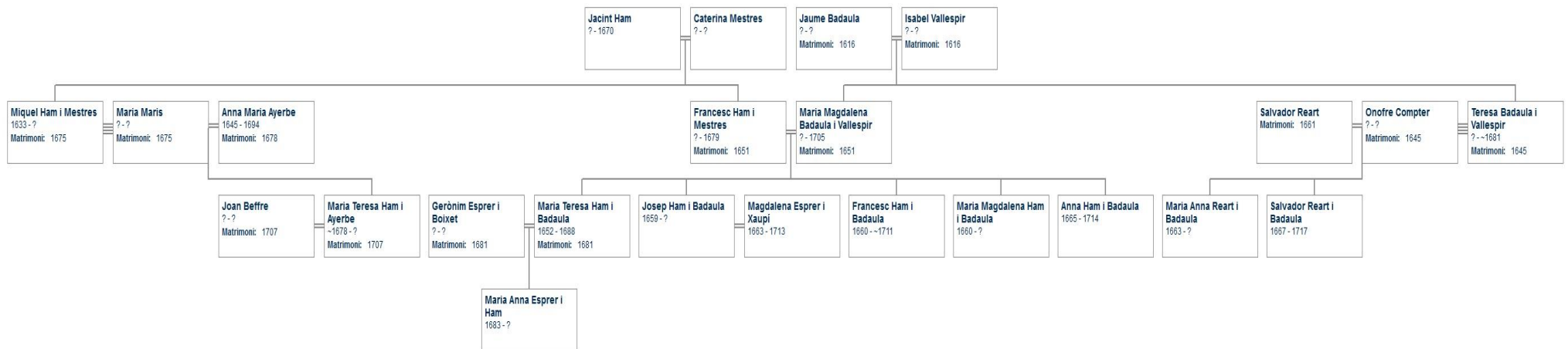
---

<sup>158</sup> BMS Paroisse Saint-Jacques de Perpinyà (1707-1710) p. [42] de la digitalització, no està foliat: <http://archives.cg66.fr/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/326113/322715:328291:328293:326113/768/1366> (Data de consulta: febrer 2016)

<sup>159</sup> «Capítols matrimonials Elena Ham, filla de Miquel Ham prevere y rector» (1633)

<sup>160</sup> Rafael Ham es casa amb Elisabeth de Colliure el 1586 i es torna a casar amb Margarida el 1593.

# Família Ham-Badaula



Produït per Family Tree Builder, copyright © 2017 MyHeritage Ltd.

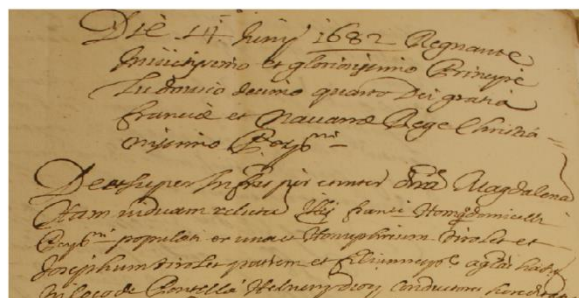
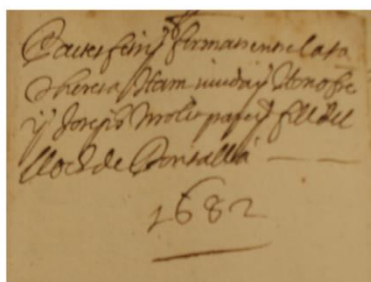
Imatge 8: arbre genealògic de la família Ham-Badaula.

#### 4.5.1. Maria Magdalena Ham i Badaula

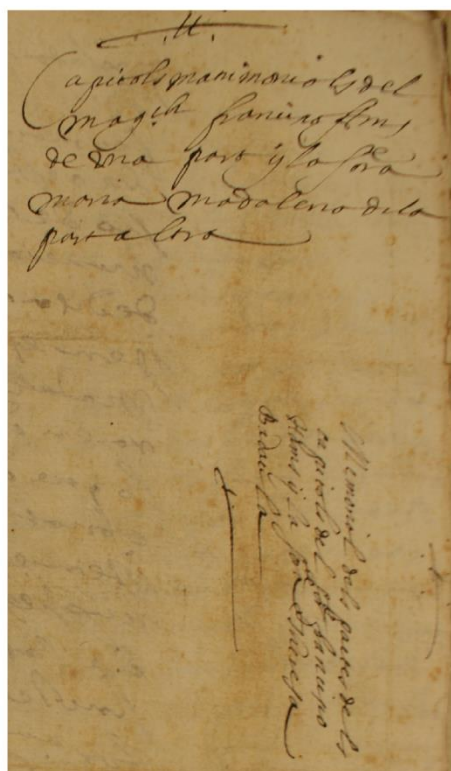
Francesc Ham es casa amb Maria Magdalena Badaula i tenen com a primogènita una filla anomenada Maria Teresa Ham que, en principi, és massa jove per coincidir amb la Gileta literària. Tanmateix, Magdalena, la mare, sí que és coetània a Francesc Fontanella. Analitzem quines dades en tenim.

Magdalena Badaula pren el cognom Ham quan es casa amb Francesc Ham el 1651. Hi ha dues còpies diferents dels capítols matrimonials conservades en l'arxiu de la família Ham (1E436: Famille Ham), en una de les dues versions hi podem veure una confusió molt curiosa: al darrera del document, la rúbrica (que explica què és el document i l'any en què va ser redactat) està repetida al lateral i també a la cantonada dreta, però en el lateral en lloc de Maria Magdalena Ham apareix ratllat Maria Teresa Ham.

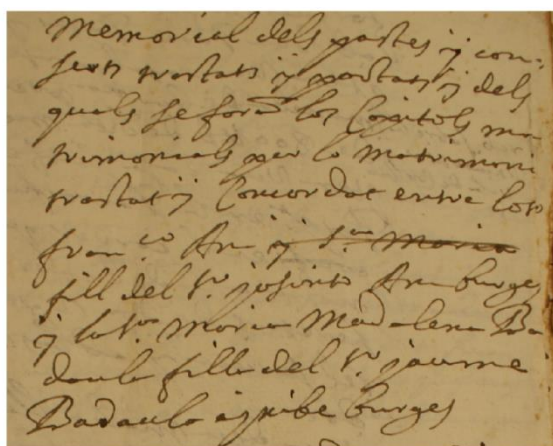
Podríem pensar que és un error sense importància del notari Bartomeu Ponsi (ja que Maria Magdalena té una germana que es diu Teresa), però és sorprenent perquè no és l'única vegada en què es produeix el mateix conflicte en un document notarial. En els ADPO (document [3E9/66]) es conserven uns pactes entre Madalena Ham i Honofre i Josep Molet o Molit. El problema és que en la rúbrica del document, i fins i tot en l'índex de les rúbriques del notari, el nom de la senyora es canvia per Teresa Ham. El més curiós del cas és que ni tant sols es pot atribuir l'errada al mateix notari, ja que aquest segon document va ser redactat per Bartomeu Coll.



Pactes Theresa Ham amb Honofre i Josep Molit o Molit. Confusió: en realitat és Maria Magdalena Ham. Notari Barthomeu Coll [3E9/66]



Capítols matrimonials Francisco Ham i Theresa Badaua (1651). Confusió: en realitat és Maria Magdalena Ham. Notari Barthomeu Ponsí [1E436]



Imatge 9: confusió entre Maria Teresa Ham i Maria Magdalena Ham en dos documents notariais diferents.

Cap la possibilitat que Teresa sigui un dels noms de baptisme de Magdalena Ham i que l'utilitzés només en segons quins contextos.<sup>161</sup> De fet, Anna Maria Ayerbe, en la documentació, a vegades s'anomena Anna i, a vegades, Maria. Tanmateix, cal apuntar que aquest no és l'únic cas de confusió que he trobat en els documents notariais de la família Ham i l'explicació podria molt ben ser la utilització de diferents noms per part d'una sola persona. Per exemple, en el testament de 1688 de Maria Magdalena Ham s'esmenta que és la viuda de Josep Ham (el nom del seu nét), quan en tota la resta de documentació, fins i tot el testament anterior i el posterior, s'indica que el seu espòs era Francesc Ham. A diferència del seu germà, Miquel Gerònim Joan Jacinto de Ham i Mestres, no tenim constància del nom complet de baptisme del primogènit, però sembla una possibilitat admissible que el nom de

<sup>161</sup> A tall d'exemple, el doctor Albert Rossich explica que el poeta conegut com el Rector de Vallfogona transforma el seu nom al llarg de la seva vida, passant de Francesc Garcia a Francesc Vicent Garcia i, finalment, Vicent Garcia.



Josep en podria formar part, així com Teresa del de Maria Magdalena Badaula. Lamentablement, no n'hem conservat la partida de baptisme.

En tot cas, encara que en principi el nom real de la dama no coincideixi de forma exacte amb el provinent dels poemes, podria ser que Fontanella escollís un nom més secundari per no fer tan evident al públic que escrivia poemes a una dona casada, que, a més a més, pertanyia a una família important i coneguda.

Una altra possibilitat seria que Fontanella escrivís els primers poemes sota el criptònim Gileta a Maria Magdalena Badaula, però que la dedicació final del cançoner, juntament amb l'afegit dels poemes inicials (que són els únics que copien el nom real de la dama) es referissin ja a Maria Teresa Ham, perquè estiguessin fets en una etapa posterior de la vida de Fontanella, quan recopila la seva obra i li dedica, segurament quan ella ja és vídua. El problema d'aquesta teoria és que encaixi amb la resta de poemes dedicats a la senyora Ham que trobem en el corpus fontanellà i el poema «Era caçador, Gileta», en el qual apareix la dama Ham a Canet que demana la presència de Gilet, però ell refusa per quedar-se amb la dama Guilla. Aquesta referència no pot ser posterior a la viudetat de Teresa, perquè Francesc, a partir del final de 1652, ja no podrà retornar mai més a Barcelona. Malgrat tot, no podem descartar que el poema (que és l'únic en les *giletas*, a part de l'anagrama i el primer poema, «Fins lo que no parla parla», que menciona el cognom Ham) tingui alguna part reescrita pel propi Fontanella a la mateixa època en què col·lociona el cançoner en la qual ja es referiria a la dama com a Ham.

Maria Magdalena Badaula, la mare de Maria Teresa Ham, sabem pels seus testaments<sup>162</sup> que es queda vídua de Francesc Ham i pren les regnes familiars. De fet, aquesta és específicament la voluntat del marit en el testament de 1672:

a dita muller mia lo ple libero e íntegro us de fruýt (...) lo present llegat obre un verdader us de fruýt y no aliments tant solament; y que dita muller mia no dega ni sie obligada en donar compta ni rahó de dit us de fruýt a persona alguna. Lo quel us de fruýt li deixa mentres tindrà y conservarà mon nom y no més.

Segons la fe d'òbit de Francesc Ham, el marit de Magdalena, aquest és enterrat el 18 de setembre de 1679, però la seva muller encara viurà molts anys, no es tornarà a casar i es convertirà pràcticament en cap de família, tal com mostren els contractes d'arrendaments. Prova d'això és que el 1689 els seus dos fills, Francesc (que comparteix nom amb el pare) i Miquel, la nomenen procuradora dels seus béns. En el testament de 1688 fins i tot deshereta, temporalment (el rescindirà com a hereu no universal en el testament de 1698), Francesc Ham, en favor del primogènit masculí Josep Ham, per culpa de la desobediència, ingratitude i difamacions respecte d'ella:

---

<sup>162</sup> «Testament Magdalena Ham i Badaula vídua» (1681), «Testament Donna Magdalena Ham et Badaula» (1688) i «Testament de dama Madalena Ham y Badaula viuda de Perpa.» (1698) conservats a l'ADPO.

Francisco Ham, mon fill inobedient, me ha comesas moltes y diffarents causas de inobedientia e ingratitude y de exheredatió; y, en particular, havent-me diffarents vegadas manassada de matar y avent-me seguida diffarents vegadas dins ma casa, (...) envejat y ab gran còlera com en effecte ho aguera fet, quant jo no me fos escondida y ferma deffensa (...) Per semblants causas, a dit Francisco fill meu deshereto, y deseretant-lo, declaro y es ma voluntat que aquest no puga succehir em part ni en molt de ma heretat y béns, tant per las causas y rahons alt dites, com per altres que per honestedat callo.

En el testament de 1688 trobem un altre canvi significatiu respecte del de 1681 per la mort de la seva filla Maria Teresa abans Ham, ara Esprer, el mateix any. Magdalena, davant del decés de la primogènita, fa un nou testament i nomena les seves altres filles, Anna i Maria Magdalena, com a marmessores i hereves secundàries després de l'hereu masculí, Josep Ham. A la llista de beneficiaris del testament també s'afegeix Maria Teresa Esprer, filla de la primera Maria Teresa i del seu home Gerònim Esprer, és a dir, la seva néta.

Finalment, sabem que Maria Magdalena almenys va viure fins a l'any 1698, data en què testa per última vegada. A més a més, tant Josep com Anna, dos dels seus fills, fan testament el 1711 i ja no l'anomenen, per tant, podem confirmar que va morir entre 1698 i 1711; segons Lazerme (1976: II, 197) va morir exactament el 1705.

Si ens centrem en tota la informació recopilada, el fet que la filla de Magdalena Ham sí que s'anomeni Maria Teresa Ham dóna lloc a una possibilitat que no havia contemplat fins ara. El recull de les *giletas*, i tot el manuscrit precedent al de Ripoll que utilitzem per a l'edició, està pensat com un oferiment a la dama, a Maria Teresa Ham (Miralles & Rossich 2014). Però també hi ha l'opció que encara que inequívocament es dirigeixi a Maria Teresa, no contingui la història d'amor entre ella i Francesc Fontanella (àlies Gilet), sinó entre Fontanella i la mare de Maria Teresa: Maria Magdalena Ham i Badaula. Llavors, podríem arribar a explicar que el recull final l'ofereix a la filla de l'estimada com una història d'amor dedicada a la seva mare (qüestionar la paternitat de Maria Teresa atribuint-la a Fontanella seria anar massa lluny amb les dades que tenim). Tanmateix, aquesta situació només adquireix sentit en un context en el qual la mare mori abans que la filla i, tal com demostra el testament, la vida de Maria Magdalena va ser molt més llarga que la de Maria Teresa Esprer i Ham, en conseqüència, hauríem de descartar aquesta hipòtesi.

#### 4.5.2. Teresa Badaula i Vallespir

Seguint el mateix raonament, una possibilitat és que la destinatària original dels poemes fos la tieta de Maria Teresa Esprer i Ham, és a dir, la germana de Maria Magdalena Ham i Badaula, Teresa Badaula. El problema principal per identificar-la amb el criptònim de Gileta és que de soltera s'anomena Teresa Badaula i Vallespir i mai es va casar amb cap Ham, per tant, mai adopta aquest cognom, encara que sí que té relació amb la família. Primer es casa amb Onofre Compter i apareix com a Teresa Compter i després amb Salvador Reart i s'anomena Teresa Reart.



Aquesta Teresa apareix en diferents punts de la documentació familiar dels Ham. Per exemple, és la padrina de baptisme de Maria Teresa Esprer i Ham. Així es mostra en el registre parroquial que he copiat més amunt: «padrina la sra. Teresa Compter, viuda de la vila de *Perpinyà*». En aquest document de 1652 ja ens apareix com a viuda. De fet, Honofre Compter, el seu primer marit, mor el 20 de setembre de 1646, segons Lazerme (1976: II, 333); també s'ha conservat en la documentació del notari Blasi Canta (segons el document [3E1/6602] dels ADPO) l'inventari i els posteriors encants dels seus béns.

En els dos testaments de Maria Magdalena (1681 i 1688) apareix de nou, en aquest cas com a marmessora del testament i aquesta vegada ja no com a viuda, sinó com a esposa del senyor Reart. Mirem, per exemple, el document de 1688: «al magnífich Salvador Reart, burgès, y senyora Theresa, cònjugues, cunyat y germana meus».

En canvi, com que a l'últim testament de Magdalena Ham de 1698 ja no hi consta Teresa, sinó només Salvador Reart com a marmessor, aquest fet sembla indicar que en aquesta data ja hauria mort, limitant, per tant, el possible decés entre 1688 i 1698.

Amb la identificació de Gileta i Teresa Badaula hi ha un problema que salta a la vista: el nom coincideix, sí, però no així el cognom, ni el de soltera ni el de casada, ja que en cap moment de la seva vida s'anomena Ham. Llavors com podem proposar-la com a possible Gileta? Recordem que hi ha la possibilitat que sigui la protagonista dels poemes, però que l'obra en global sigui un oferiment a la seva neboda: Maria Teresa Ham, com una història d'amor dirigida a la seva tieta, encara que com ja succeïa amb Magdalena Ham, és difícil defensar aquesta teoria si Maria Teresa Ham mor abans que la seva tieta. Insinuar que potser tenia una relació molt especial amb Maria Teresa, més que com a fillola, potser com a filla, és una suposició infundada ja que, en tot cas, amb les dades que tenim no podem arribar més enllà.

D'una banda, el principal problema d'aquestes consideracions, es tracti de Magdalena Badaula o de Teresa Badaula indistintament, és que el nom de Maria Teresa apareix en l'anagrama d'una *gileta* inicial (això sí, que només és present a R), i, a més, en un context clarament amorós: «Ames temerària / ames a temerari». Així doncs, es fa difícil pensar que no sigui Maria Teresa la destinatària d'aquest amor, sinó només l'hereva del testament amorós. Especialment en el cas de Teresa Badaula, com que mai va adoptar el cognom Ham, no podem explicar tots els poemes dirigits a una senyora Ham en els quals Fontanella juga amb el cognom i amb la imatge del peix i el pescador.

I, de l'altra, tampoc podem oblidar la relació amb Canet. La família Badaula no està directament documentada a Canet, sinó a Perpinyà i l'única de les dues que té una relació amb la població de costa és Magdalena, a partir del matrimoni amb Francesc Ham. Tanmateix, el text dirigit a Janeta de Canet sembla ser molt explícit sobre el bateig de la dama a qui va dirigit situant-lo a Canet i en ambdós casos desconexem on van ser batejades. Recordem que l'antic llibre de baptismes de Canet no s'ha

conservat, i tampoc tenim constància de les partides de baptisme de Magdalena i Teresa Badaula.

#### 4.5.3. Altres

A partir d'aquest punt les propostes d'identificació no fan referència a una persona en concret sinó a diferents consideracions que ens poden ajudar a trobar una nova perspectiva que orienti la cerca cap a diferents àmbits.

La primera reflexió afecta la possibilitat que Gileta s'anomeni Ham de cognom per casament i no per naixença, com ja havia plantejat en el cas de Maria Magdalena Ham. És una mica difícil de justificar que es dirigeixi a la dama pel cognom de casada, a causa de la temàtica inequívocament amorosa dels poemes. Per tant, seria més lògic pensar que no utilitza el cognom del marit sinó el que li és propi per dirigir-se-li de forma tan directa. Tanmateix, ja hem vist que només hi ha dues Maria Teresa Ham i que les dues són massa joves per ser la misteriosa Gileta a qui Fontanella va escriure poemes al llarg de la seva vida. Per tant, encara que resulti estrany, no és una possibilitat que pugem descartar.<sup>163</sup>

Seguint la línia que seria més raonable que escrivís a una dama que és originària de la família Ham per naixença, hi ha una opció que encara no hem contemplat: podria tractar-se d'una filla natural, no legítima. Per edat, la Maria Teresa literària hauria de pertànyer a la generació dels fills de Jacint Ham (que, a més a més, és l'únic domiciliat tota la seva vida a Canet), Francesc i Miquel Ham. Però, en tota la documentació conservada als ADPO i recollida al Lazerme, només s'esmenten els dos fills masculins. Es tracta d'una explicació molt senzilla i que, a més a més, no es pot demostrar, però tenim un precedent. Podríem pensar que el fet de ser fill natural no és excusa per no aparèixer a la documentació familiar, però com a contrapunt tenim el cas de Josepa Fontanella, la filla natural de Francesc Fontanella nascuda cap a 1647 i que només ha aparegut en el testament de l'àvia Margarida Garraver (que se'n devia fer càrrec) en el qual explica que entra en religió al convent dels Àngels. Així doncs, tenint en compte que fins i tot en una família important com era a l'època la família Fontanella, un fill natural (i amb més motiu en tractar-se d'una dona) podia pràcticament desaparèixer de la documentació, no podem descartar, si bé tampoc ho podem afirmar, que no pogués succeir el mateix amb la família Ham. En aquest cas, però, no n'ha quedat constància en els testaments dels familiars, tot i que les darreres voluntats dels pares de Jacint Ham no s'han trobat de moment.

Un altre problema que en dificultaria la identificació és la possibilitat que la senyora Ham entri en religió i s'ordini com a monja. En aquest punt cal tenir en compte que no es tracta d'una suposició gratuïta, perquè aquest context donaria raó de ser als poemes dirigits a Belisa, dins i fora de les *giletas*, i al poema dirigit a Amaril·lis, «En la més nova ventura», en els quals Fontanella es dirigeix inequívocament a una monja. Davant de la lectura dels textos, és molt probable que Maria Teresa Ham, en algun

---

<sup>163</sup> Per exemple, en el cas de Maria Magdalena Badaula, ella es queda vídua el 1679, però mai es tornarà a casar, en conseqüència, seguirà utilitzant el cognom del marit fins la seva mort.

moment de la seva vida, formés part d'un convent (no podem precisar si com a novícia o com a monja).

També és interessant recordar que les monges, quan deixen de ser novícies i s'ordenen definitivament en el matrimoni amb Jesús, en alguns ordes religiosos es poden canviar el nom i d'aquesta manera esdevenen una persona nova. Aquest detall és important perquè podria explicar el desconcert del nom de Belisa, que remet necessàriament a Isabel i no a Maria Teresa. Podria ser que la destinatària dels poemes en ordenar-se canviés el seu nom de naixement (Maria Teresa) per Isabel (Belisa)? Això també augmentaria la confusió ja que contribueix a què el seu rastre es perdi en la documentació.

Cal destacar que, malgrat que aquesta hipòtesi fos certa, tampoc podem descartar que, en un moment anterior al fet de prendre els hàbits religiosos, s'entregués en matrimoni i que fos després, un cop vídua, quan entrés en un convent. Aquest fet no era inusual en l'època, però ens deixa en un camí sense sortida de nou, ja que sense el cognom del marit no en podem seguir-ne les traces.

Intentem, doncs, estirar el fil, quins convents religiosos hi havia a Perpinyà al segle XVII? N'hi havia solament tres en els quals podríem trobar Maria Teresa Ham: el convent de Santa Clara (de franciscanes), el convent de Santa Caterina de Siena (de dominiques), i el convent de Sant Salvador (d'agustines); és cert que també hi havia el de les Enseignantes (també d'agustines) però aquest estava format únicament per dones d'origen francès.

La documentació dels tres convents que s'ha conservat està guardada als ADPO sota la sèrie H i Hp. Malauradament, no s'ha conservat cap llista completa de les dones que es van ordenar o refugiar en el convent en el segle XVII; sí que s'han conservat alguns ordenaments i alguns testimonis, però cap menciona Maria Teresa Ham.

En primer lloc, sabent que Maria Anna de la Concepció Alemany i Fontanella (1649-1714) va pertànyer al convent de Sant Salvador, sembla bastant probable per la proximitat entre les dues famílies que si hi ha una Ham que s'ordini monja ho faci en aquest convent. Lazerme (1959) dedica un llibre a aquest convent i descriu la genealogia de les famílies de les monges que s'hi han pogut documentar, entre les quals hi ha membres de famílies destacades del Rosselló, però cap que tingui el cognom Ham. Així que, en principi hauríem de descartar que Maria Teresa Ham tingui relació amb aquest convent, encara que no he pogut consultar de primera mà la documentació en què es basa Lazerme (el convent ja no existeix actualment i el registre no consta a l'arxiu del convent).

D'altra banda, també és significatiu que en el testament de Francesc Ham de 1672 es preveu la possible entrada en religió dels seus fills (Maria Magdalena i Francesc Ham), i especialment en referència a Anna Ham podem llegir: «Anna Ham filla mia de edat de set o vüy anys ja atorgada en lo monestir de St Salvador de la pnt vila», referint-se a Perpinyà. Lazerme (1959) no indica que cap Ham professés en el

monestir de Sant Salvador i, de fet, tampoc tenim constància en la documentació conservada que al final Anna Ham es fes monja. Ara bé: la realitat és que mor cèlibe el 1714. Si Anna Ham neix el 1665 i mor el 1714 és molt estrany en l'època que no es casés mai, a no ser que s'hagués fet monja tal com havia previst el seu pare. En conseqüència, aquest cas ens indueix a pensar que potser Lazerme (1959) no té la informació de forma completa i que potser sí hi havia una Teresa Ham que entrés en aquest convent.

En segon terme, hi ha el convent de Santa Clara que està encara actiu a Perpinyà, però, malgrat que he intentat contactar-hi, no he rebut resposta per part de les monges actuals. Teòricament la documentació conservada del convent està centralitzada de forma completa als ADPO, però no conté cap document on es mencioni cap Ham. Per sort, la doctora Verònica Zaragoza té accés a un llibre de memòries del convent que conté el registre de professions que descriu a l'article: «Perpetuació del passat al convent de Santa Clara de Perpinyà a través del seu llibre de memòries (1549-1842)» (Zaragoza: 2013).<sup>164</sup> En aquest llibre de memòries no hi consta cap Maria Teresa Ham; sí, una dona de cognom Badaula (que només té 11 anys), però ja és informació relativa a l'any 1755 i, per tant, massa posterior. Més pròxim als anys de Fontanella sí que trobem dues dones de la família Reart: Agnès i Àngela. La família Reart està connectada amb els Ham perquè Teresa Badaula, germana de Maria Magdalena Badaula (casada amb Francesc Ham), es casa en segones núpcies amb Salvador Reart; però, com queda palès és ja una relació molt tardana.

Malgrat aquesta informació, en el document Hp35 del convent de Santa Clara queda constància que la família Ham té una relació amb aquest convent en concret, tot i que no se n'especifica el motiu. Jaume Badaula, el pare de la que serà Maria Magdalena Ham, és qui inicia la donació econòmica al convent el 1617; la mantindrà la seva filla (el 1664) i després també el seu nét Francesc Ham (el 1683)<sup>165</sup> i encara després Josep Ham (el 1706). Seria possible que la dotació econòmica sigui la que permeti la manutenció d'una familiar refugiada o ordenada al convent? Lamentablement, no s'arriba a especificar.

I, finalment, el tercer convent, el de Santa Caterina de Siena, és del que en tenim menys documentació en la sèrie H dels ADPO i no se n'ha conservat cap registre ni cens.

Així doncs, no està documentada, en cap dels arxius dels convents femenins de Perpinyà del segle XVII una dona anomenada Maria Teresa Ham. En aquest punt és una hipòtesi sensata pensar que podria haver entrat en religió, però amb la informació de què disposem no ho podem confirmar ni desmentir.

---

<sup>164</sup> Voldria agrair a Verònica Zaragoza l'accés a aquest document que m'ha ajudat molt en la investigació.

<sup>165</sup> I així es reafirma en el document Hp34 de 1683.

D'altra banda, com que de moment no sembla possible identificar de forma concreta i segura Maria Teresa Ham,<sup>166</sup> encara que sembli contradictori amb la interpretació de les *giletas* com a bloc i com a cançoner amorós unitari, inevitablement hem de plantejar la possibilitat que en el recull total de la poesia amorosa a Gileta hi hagi més d'una destinatària, si bé després es compila per oferir-lo a una sola dama (tal com succeeix amb la resta de la poesia amorosa). Aquesta lectura d'oferiment de la vida amorosa al final de la vida de Fontanella afavoreix la identificació de la lectora final com a Maria Teresa Esprer i Ham i, en certa manera, treu importància a la seva curta edat, ja que les poesies anteriors (per exemple les que estan estretament relacionades amb la guerra dels Segadors) podrien estar dedicades a una altra dona.

No obstant, aquesta explicació no es pot justificar de forma ferma, perquè oferir la història amorosa amb altres dones a l'estimada no demostra una gran sensibilitat. Tot i així, hem de tenir present que igualment en el manuscrit de Ripoll es recullen composicions amoroses a altres dones, com Elisa, que no poden ser la mateixa Maria Teresa Ham, així que no seria del tot descabellat. A més a més, podríem prendre com a exemple un referent hispànic: Lope de Vega. En l'Epístola setena de 1621, «Agora creo y en razón lo fundo», Lope explica a Amaril·lis (Marta de Nevares) les aventures amoroses que ha tingut amb altres dones al llarg de la seva vida i aquest fet es justifica de la següent manera:

De mi vida, Amarilis, os he escrito  
lo que nunca pensé; mirad si os quiero,  
pues tantas libertades me permito.

Precisament perquè l'estima tant, li ofereix tota la seva vida sense amagar-li res, ja que tot l'ha conduït a ella en la maduresa. Marta de Nevares, malgrat la seva curta edat, és l'amant final de Lope de Vega i amb aquest gest ell li ofereix tota la seva història sentimental. Així doncs, establint un paral·lelisme, podria ser que Fontanella oferís de la mateixa manera tota la seva vida literària a una Gileta que en principi considerariem massa jove? Malauradament, encara no tenim resposta provada a aquesta pregunta.

#### 4.6. Dificultats: la invisibilitat de la dona

En conclusió, tot i que tenim la sort de comptar amb un nom i cognom que, a més a més, pertany a una de les famílies nobles del Rosselló que, consegüentment, és una de les que s'ha conservat informació, ens trobem en un camí sense sortida.

Indirectament, la barrera principal que ens impedeix avançar és la condició femenina de Maria Teresa Ham. En el cas que sigui una dona nascuda amb aquest cognom,

---

<sup>166</sup> Tant l'Associació de Genealogia de Perpinyà, com la base de dades de genealogia BORA (<http://www.culture.fr/Genealogie>), no tenen constància de cap altra Maria Teresa Ham excepte les dues dones que ja he mencionat.

com és habitual en l'època, segurament es va casar. El problema és que, un cop casada, el seu cognom original es perd per sempre i adopta simplement el del marit.

Consultant els diferents llibres parroquials de la Catalunya Nord he pogut comprovar aquest fet. Fins i tot encara que la dona es quedi vídua, quasi mai retorna al cognom de soltera, sinó que manté el del marit en la majoria de casos. Fins i tot tinc constància de casos en què només s'anomena la dona amb el nom de pila i com a «viuda relictà» del marit en qüestió, ja sigui en segons matrimonis com en sepultures, per tant, és molt difícil seguir el rastre d'una dona sense saber anteriorment el cognom del marit o sense els capítols matrimonials.

Aquest context històric ha limitat molt les possibilitats de cerca, ja que no tenim constància ni del casament de Maria Teresa ni del seu possible cognom de casada, en conseqüència, la cerca d'ella especialment en sepultures o possibles segons matrimonis no pot donar fruits, perquè podria passar desapercebuda sota un cognom que no fos el que esperaríem (Ham).

El mateix ens succeeix en el cas invers. Si, per contra, Maria Teresa va adquirir el cognom Ham per la via del matrimoni ens és impossible trobar la seva família originària sense comptar amb els capítols matrimonials o el registre parroquial de la celebració. Cal concretar que en els anys que ens ocupen tampoc he trobat cap Maria Teresa casada amb un Ham que pugui ser la destinatària dels poemes de Fontanella.<sup>167</sup>

El resultat és el mateix, la dona només deixa de dependre de la potestat patriarcal (o dels germans en cas de la defunció del pare) a través del matrimoni, quan passa a supeditar-se al marit. La traça desapareix totalment en la documentació sense la informació corresponent a l'home que la pren en matrimoni.

I, en una tercera perspectiva, en el cas que hagi entrat en religió, no hi ha constància de cap documentació de l'època que registri les monges de cada convent. Potser en l'època va existir, però actualment els arxivers de l'ADPO no en tenen constància. Si, a més a més, hi sumem el fet que en ocasions les ordenandes es canviaven el nom quan deixaven de ser novícies el problema resulta insoluble. Hom podria pensar que això és un problema que podríem fer extensible als ordes religiosos en general, independentment de si són masculins o femenins, però, en canvi, sí que tenim documentació de Francesc Fontanella exercint com a frare dominic i, com ja he mencionat, fins i tot figura en una llista d'episcopables al bisbat d'Elna.

A més a més, fins que una dona no es casava no solia fer testaments. Així ho he pogut comprovar a través de la consulta dels llibres parroquials: la majoria de donzelles morien sense testar i així consta en la documentació. Això vol dir que en els testaments sol constar el nom de casada i no el de soltera, per tant, es redueixen les opcions per localitzar una dama de qui en desconeixem el marit; hauríem de tenir la sort de trobar: la partida de baptisme o els capítols matrimonials redactats pel notari o bé la notícia del matrimoni recollida en l'arxiu parroquial. Sense aquesta

---

<sup>167</sup> Sense tenir en compte aquí la problemàtica amb el nom propi de Maria Magdalena Badaula.

informació, la recerca es converteix en un joc d'atzar a l'espera que es manifesti com a testimoni o com a padrina de bateig amb un nom i cognom recognoscibles per nosaltres. Hem de tenir present que fins i tot sense la informació esmentada podria ser molt possible ensopegar amb la persona adequada en la recerca d'arxiu, però no reconèixer-la per falta de dades, perquè només comparteixi el nom de baptisme amb la persona que cerquem (però no el cognom), perquè en una mateixa població o família això és molt comú.

#### 4.7. Altres personatges de les *giletas*

En les *giletas* el relat amorós se centra en els dos personatges protagonistes, Gilet (Francesc Fontanella) i Gileta (Maria Teresa Ham). Només hi ha dues ocasions en què es mencionen altres personatges. Si bé amb les dades del text són molt difícils d'identificar, sí que els podem localitzar en un context més barceloní o més rossellonès.

##### 4.7.1. La dama Guilla

La dama Guilla apareix en el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta») com una rival amorosa de Gileta. En aquest poema, Gileta es vincula directament amb Canet del Rosselló; per contraposició, segurament hauríem de situar la dama Guilla a Barcelona. En tot cas, s'han de situar en dos llocs geogràficament separats.

A diferència de Gileta, si ens fixem en la rúbrica del manuscrit R: «En ocasió que Gilet havia de ballar ab sa dama, anomenada Guilla, y fou presisat anar-se'n a Canet y deixar tant gustosa ventura, féu Fontano esta lletra», veiem que no es tracta d'un criptònim, sinó que Fontanella sembla estar utilitzant com a sobrenom el cognom mateix de la dama.

Aquesta dada és clau per situar-nos. Si bé no podem identificar la senyora real que s'amaga sota el nom de Guilla, perquè tenim massa poques dades, sí podem localitzar-ne la família. El cognom Guilla apareix en alguns documents relacionats amb els Peguera, una família barcelonina propera als Fontanella.<sup>168</sup> La família Peguera, tal com mostren les investigacions d'Anna Garcia Busquets, l'hem de relacionar amb els epitalamis de Fontanella al casament Móra-Xammar. De fet, tot sembla indicar que es tracta d'un conjunt de famílies properes als Fontanella i que tenien unes fortes relacions entre elles: els Guilla, els Peguera, els Xammar i els Fontanella. Per a la interpretació del poema que he mencionat, el més interessant és la menció del cognom Guilla en relació amb la ciutat de Barcelona –el fill de Jorge

---

<sup>168</sup> Fargas (2012: 167): «Juris responsum pro nobili Antonio de Peguera et Guilla Barcinone domiciliato contra nobilem Georgium de Peguera et Calvo, XVII-2537-36». Antoni de Peguera i Guilla (noble, senyor de Castelladral i Valdeperes) i Jorge de Peguera i Guilla (noble, senyor de Claret dels Cavallers) eren germans, fills de Jacinto de Peguera i DesBosch (noble, senyor de Castelladral, Claret, Saló i Mejà). Els seus fills, José de Peguera i de Cortit (fill de Jorge) i Armengol de Peguera i de Riba (fill d'Antonio), van participar a les Corts Catalanes entre 1701-1705 (Morales 1983: II, 30).

de Peguera i Guilla és identificat com a natural de Barcelona per Morales (1983: II, 30)—, per tant, la hipòtesi de situar a la capital la misteriosa dama per qui Gilet rebutja retornar a Canet amb Gileta pren força.

D'altra banda, Sogues (2016b: 11) explica que en el poema «Líquido ja instrument canora», la veu poètica es disculpa davant Amaril·lis per haver estimat, en algun moment de la seva vida, Elisa (un amor però, que matisa que va ser fingit). Elisa es relaciona, igual que la dama Guilla, amb Barcelona: «quan del Besòs vivia a la ribera», per tant, cabria la possibilitat que fossin la mateixa dona.

#### 4.7.2 El vell Puig

L'altre personatge que apareix en les *giletas* és un pretendent masculí anomenat Puig, en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya»). En aquest cas és un pretendent de Gileta, i se l'anomena clarament vell. Precisament en aquest tret es recrea Gilet per fer-ne burla i aconsellar a Gileta que no li faci cas.

Com que Gileta es relaciona amb Canet del Rosselló, segurament és allà on hem de situar aquest personatge. Mai se'ns especifica cap més dada sobre el tal Puig, ni tan sols el nom propi; de fet, no torna a aparèixer en cap poema. Hem de tenir present que hi ha la possibilitat que l'enigmàtic Puig s'hagi de relacionar amb l'Alpheno que apareix com a rival amorós a de «Ja del tot apaciguada» que acaba robant el cor d'Amaril·lis; però, en tot cas, en el moment del poema «Gileta que, parda penya», Gileta es mostra desdenyosa amb ell i Gilet li demana que persisteixi.

Analitzant els documents dels ADPO vaig constatar com, efectivament, la família Puig està present a Canet del Rosselló, si bé és un cognom molt estès. De fet, el mateix prevere de Canet que correspondria als primers anys de vida de Maria Teresa i que redacta l'arxiu parroquial s'anomena Pere Puig. Difícilment seria la mateixa persona que el pretendent del poema, però, en tot cas, ens permet afirmar que Puig era una de les famílies de Canet i que, segurament, hauríem de localitzar-lo entre els seus membres. Tanmateix, la família Puig devia ser molt extensa i amb diverses branques, perquè també es pot rastrejar a la mateixa època a Perpinyà, on trobem un tal Jaume Puig, visitador dels jesuïtes de Perpinyà (Jané 2006: 235).



## 5. Fonts, models i influències de les *giletas*

La producció literària d'un autor no és un fenomen isolat, sinó que connecta inevitablement amb un context cultural i literari. La tasca de connectar la xarxa d'influències que rep un escriptor i alhora d'analitzar els possibles textos que parteixen de la seva obra pot ser molt difícil perquè pot tenir una gran amplitud.

En el cas de Francesc Fontanella hem de tenir present que es tracta d'un literat que conrea una gran varietat de gèneres i temàtiques diferents. Cada gènere parteix d'uns models literaris diferents; per tant, és lògic que no sempre se serveixi de les mateixes tradicions. En la seva obra hi reconeixem traces de Garcilaso, de Góngora, de Lope de Vega i, fins i tot, de fonts franceses i italianes.

La finalitat d'aquest capítol és analitzar les possibles fonts, models i influències literàries relacionades amb la creació d'aquest conjunt que és la poesia amorosa a Gileta. Amb aquest objectiu, presento diferents textos coetanis amb característiques similars als poemes fontanellans i valoro quins realment són més pròxims als poemes que ens ocupen.

Primerament, per relacionar dos textos que puguin haver-se influenciat, s'han de donar diferents factors, els més importants dels quals són: la possibilitat que es donés la recepció i unes característiques comunes i distintives respecte de la resta del corpus.

Potser fins i tot és massa obvi, però, per poder assenyalar un text com a font de l'altre, el primer pas hauria de ser concretar la possibilitat que el segon autor llegís el primer o bé que els dos comparteixin un antecedent, per tant, haurien de ser obligatòriament obres amb cert ressò o accessibilitat.

Quant al segon element, s'hauran d'exposar arguments objectius i evidents que demostrin que els dos textos tenen un rerefons comú. Aquesta connexió es pot demostrar a través de la coincidència en l'elecció d'uns mateixos temes, gèneres o, fins i tot, expressions lingüístiques comunes, entre d'altres.

### 5.1. Poesia a Gileta en el context hispànic<sup>169</sup>

Coneixem un seguit de poemes dirigits a Gileta en l'àmbit hispànic.<sup>170</sup> Els poemes en qüestió estan escrits en castellà i es conserven en diferents cançoners barrocs dels

---

<sup>169</sup> Podeu trobar els textos mencionats transcrits als annexos.

<sup>170</sup> Aquests no són els únics textos en els quals apareixen Gil o Gileta (Veg. capítol: «Els orígens dels noms Gil i Gileta»).

segles XVII i XVIII, tot i que la seva època de redacció, com veurem més detalladament, és anterior al segle XVIII.

La primera qüestió és concretar si en aquests poemes es donen les dues circumstàncies que mencionava en la introducció. D'una banda, són textos coetanis, encara que, lamentablement, no podem concretar uns anys exactes per a la redacció de les *giletas*; i de l'altra, com a característica en comú, destaca l'apel·latiu a Gileta, nom per a dama que no és dels més utilitzats en la poesia barroca.

A continuació, exposo l'índex de primers versos d'aquestes poesies. Convindria subratllar que en la majoria de poemes l'apel·latiu a Gileta forma part del primer vers, igual com succeeix en les composicions fontanellanes:

*Libro de tonos humanos (1655-1656)*<sup>171</sup>

- 1 «Olvidósele a Gileta»
- 15 «¡Afuera!, que contra el sol»
- 19 «De los ojos de Gileta»
- 34 «Que yo te quieto, Gileta»
- 38 «Gileta, estímate en mucho»
- 44 «Júraralo yo, Gileta»
- 78 «No sé qué tienes, Gileta»<sup>172</sup>

En aquest mateix cançoner, també hi trobem uns poemes dirigits a Gila. Els he inclòs en aquesta classificació perquè Gila és el femení de Gil i d'aquest nom propi provenen els diminutius Gilet i Gileta. A més a més, en les imitacions de Fontanella s'usa indistintament el criptònim de Gila o Gileta segons les necessitats del còmput mètric.

- 55 «Por poco menos que celos» (Musicat per Fray Manuel Correa)
- 73 «Por hacer mudanzas, Gila»<sup>173</sup> (Musicat per Fray Bernardo Murillo)
- 129 «Extranjero pastorcillo»

*Manojuelo poético-musical de Nueva York*<sup>174</sup>

- 27 «A Pascual, Gileta»<sup>175</sup>
- 28 «Son los ojos de Gileta»<sup>176</sup>

*Cancionero Poético-Musical de Lisboa*<sup>177</sup>

<sup>171</sup> Manuscrit 1262 de la BNE: Lambea (2000), Josa & Lambea (2003b) i Josa & Lambea (2005).

<sup>172</sup> Una altra font musical del mateix poema amb variants : «No sé qué tienes, Marica», es conserva a la BNE Ms. 3884 (*Cancionero Musical de El Escorial*).

<sup>173</sup> Una altra font musical del mateix poema es conserva a la BNE Ms. 3884 (*Cancionero Musical de El Escorial*).

<sup>174</sup> Josa & Lambea (2008b).

<sup>175</sup> Font musical: Ms. HC 380/824a/46 de la HSA. Font literària: Ms. B 2500 de la HSA.

<sup>176</sup> Font musical: Ms. HC 380/824a/53 de la HSA.

<sup>177</sup> Josa & Lambea (2004) i Josa & Lambea (2006).

45 «Gileta, la de la corte»

Tot els poemes que acabo d'esmentar estan inserits en grans cançoners manuscrits dels segles XVII-XVIII (editats modernament) i estan dispersos entre una multitud de textos poètics molt variats. Tanmateix, també trobem dues composicions del mateix estil en altres manuscrits més modestos no editats modernament encara:

Dexalo, Gileta<sup>178</sup> (Musicat per Juan Hidalgo s. XVII)

Válgate amor por Gileta<sup>179</sup> (Escrita per Diego de Nájera Cegrí, datada de 1680)

No podem descartar que a part d'aquests cançoners esmentats avui ben coneguts hi pugui haver un corpus equivalent disseminat en múltiples manuscrits que encara no ha estat estudiat:

Se trata de un repertorio que ha llegado hasta nosotros en diversos soportes manuscritos: en papeles sueltos, en cuadernos, libretas o libritos para una o más voces con acompañamiento instrumental o en cancioneros polifónicos de disposición similar a los libros de facistol que contenían música litúrgica. Las bibliotecas y archivos donde se conservan estas fuentes poético-musicales se hallan desperdigados en una zona geográfica bastante extensa que abarca nuestro país y otros de Europa como, por ejemplo, Alemania, Francia, Italia y Portugal, así como algunos lugares de Estados Unidos e Hispanoamérica. Todo este repertorio de música civil comprende diversos géneros como letras, letrillas, romances, folías, décimas, coplas y otras tipologías similares, agrupadas todas ellas bajo el cómodo epígrafe de *tonos humanos*, *tonos a lo humano*, o simplemente *tonos*, los cuales se interpretaban en la corte, en los salones de la nobleza y de la aristocracia, en las casas particulares y en las academias literarias y, en menor medida, y ahí radica el *quid* de la cuestión, en los ambientes teatrales. (Lambea 2006: 126)

Així doncs, tots els poemes mencionats anteriorment els podem agrupar sota l'etiqueta de *tonos humanos*. Aquesta denominació serveix per diferenciar-los dels *tonos divinos*, que són de caràcter religiós. Si bé en un origen aquesta etiqueta estava estretament relacionada amb el vessant musical dels textos, al llarg del segle XVII aquesta funció es dilueix i, encara que no tots els *tonos humanos* es cantessin, sí que s'escriuen com si fossin textos susceptibles de ser musicats:

Estas diferencias de asignación constituyen una pervivencia de aquella dicotomía entre “versos humanos” y “versos a lo divino” característica de la segunda mitad del siglo XVI. También conviene tener presente que, desde 1650 en adelante, la adscripción del término tono pasa a englobar un significado más literario que musical, al menos en ambientes académicos. (Lambea 2000: 66)

---

<sup>178</sup> MC/3880/35 de la BNE.

<sup>179</sup> MC/3881/36 de la BNE.

En tot cas, podem concretar que la composició musical sempre és posterior al text i, per tant, els compositors han d'adaptar la melodia a l'esquema mètric i no al revés. La mètrica dels poemes pot ser molt variada, per bé que predominen els romanços de curta extensió. La característica clau dels *tonos humanos* és que s'escriuen amb la possibilitat de musicar-los en ment, per això una quantitat considerable d'aquests textos inclou tornades de to popular.

El *Diccionario de Autoridades* define el tono como “la canción métrica para la música compuesta de varias coplas”. En esta definición genérica queda englobado cualquier poema de temática variada y de métrica diversa; o dicho en otras palabras, cualquier letra dispuesta para ser musicada y cantada. *Aut.* recoge, pues, una definición que contempla dos artes puestas en estrecha relación: la poesía y la música; y nos informa también, aunque no lo especifique, de una práctica artística que tuvo su esplendor durante más de una centuria: la que abarca todo el siglo XVII y casi la mitad del XVIII. (Josa & Lambea 2009c: 1)

Quant a la bibliografia, també hem de tenir present que la denominació de *tonos humanos*, si bé és la més estesa, no és l'única que trobarem. En aquest capítol, però, ens hi referirem sempre amb la terminologia ja esmentada, perquè els altres sinònims utilitzats semblen pertànyer més a l'àmbit musical que al literari:

El término tono gozó también de la sinonimia, tanto en el ámbito musical como en el literario. En fuentes musicales, y conforme avanza el siglo XVII, se le denomina “área”, “aria”, “tonada”, “solo”, “dúo” y pasa a designar una composición, en muchas ocasiones, para voz solista o dúo con acompañamiento instrumental (arpa, clave, tiorba, guitarra, etc.), y en estrecha relación con el mundo de la escena, aunque conviene tener en cuenta que siguen componiéndose tonos con textos religiosos. No olvidemos, tampoco, que en fuentes literarias los tonos pueden hallarse camuflados bajo sinónimos tan sugestivos y expresivos como “letras armónicas”. (Lambea 2000: 66-67)

Així doncs, les característiques dels *tonos humanos* es podrien resumir, *grosso modo*, amb la següent definició: ‘textos poètics de mètrica variada i tema no religiós pensats per ser musicats’. Evidentment, aquesta descripció inclou un corpus immens i difús, però la laxitud del terme és inevitable per tal d'incloure tots els poemes que durant el barroc s'engloben dins d'aquesta etiqueta. Etiqueta que, a més a més, abasta cada vegada textos més diversos al llarg del segle XVII.

Hasta 1650, aproximadamente, se pueden resumir las características del tono en las siguientes constantes generales: composición vocal de cámara, es decir, un cantor por cuerda, para dos, tres o cuatro voces, de extensión entre corta y media, de temática profana (amorosa, satírica, mitológica, descriptiva, etc.) y de tipología formal variada (en este sentido, aunque se trate de romances con o sin estribillo, folias, canciones, letrillas, décimas, liras, endechas, sextinas, seguidillas, octavas, coplas, e incluso sonetos, genéricamente se les considera tonos). A partir de la segunda mitad

del siglo XVII se generaliza el uso del término, llegando a incluirse en el título –o en la tabla o índice– de libros tanto de música y poesía, como de poesía sola. (Lambea 2000: 66)

### 5.1.1. La finalitat dels *tonos humanos*

L'objectiu de redacció i composició dels *tonos humanos* pot variar en funció de cada un dels cançoners, consegüentment, també el públic a qui s'adrecen serà distint. En alguns cançoners, com en el *Libro de Tonos Humanos*, l'objectiu és molt clar i específic: enaltir el nivell cultural de la cort reial. Per tant, el públic d'aquest cançoner serà eminentment culte, ric i poderós, la cort més propera al rei:

Podemos considerar, además, que con el *Libro de Tonos Humanos* termina ya la moda –impulsada a principios del siglo XVI con *el Cancionero Musical de Palacio*– de compilar piezas de música vocal polifónica, de contenido y temática diversa, que son obra de diferentes compositores y poetas, y que conformaban el repertorio con que se deleitaba la corte, la aristocracia, y con el cual algún músico, compositor o maestro de capilla tenía en su haber un práctico manual para ensayar o enseñar a discípulos. (Lambea 2000: 9)

Segons les declaracions de Lambea, els *tonos humanos* en general es poden relacionar amb el món de la cort i amb el mecenatge, però no solament es conreen en aquest context, també els podem relacionar amb el món de l'educació i del teatre.

En reiterades ocasions, els experts Josa i Lambea, que s'han dedicat a l'estudi d'aquests cançoners barrocs, han concretat una distinció necessària entre: la música composta especialment per a teatre i la música que, tot i que no tenim constància que es compongués específicament per a teatre, es podia incloure de manera esporàdica en algunes composicions dramàtiques (Lambea 2006: 125 i 129). Segurament els *tonos humanos* es troben dividits en ambdós grups. Segons Lambea (2000: 23-25), això es deu a que els *tonos* evolucionen al llarg del segle XVII cap a una major dramatització. També s'apunta a aquesta evolució com a possible motiu que provoca una decaiguda en l'estil i alhora allunya la tradició hispànica dels models existents a altres països:

Durante el siglo XVII, a diferencia de lo que ocurre en Italia, donde las nuevas creaciones se centran en la realización estética, en España se desarrolla un nuevo concepto de tono humano, que se va dramatizando en su ejecución y en su elaboración, pero en el que la palabra puesta en música o cantada sigue manteniendo su peso poético-musical. (Josa & Lambea 2008a: 167)

Per tant, es poden classificar els *tonos humanos* en tres tipus diferents segons la finalitat amb la que van ser compostats: el primer grup estaria format per *tonos* destinats a la cort; el segon, per composicions específiques per al món teatral; i el tercer inclou tots aquells poemes que, malgrat no estar escrit amb aquesta finalitat, poden formar part esporàdicament d'obres dramàtiques. La música profana del segle XVII:

[...] en sus dos géneros más claramente delimitados como son la música vocal de cámara compuesta e interpretada para la corte y la aristocracia, y la música escénica, ya sea de carácter incidental para obras de teatro no musicales (comedias, entremeses), o específicamente compuesta para obras de teatro musicales (zarzuelas, fiestas cantadas, semióperas, etc.) [...] (Josa & Lambea 2008a: 170)

És sorprenent que s'hagi conservat la partitura d'una bona part de les composicions, perquè la gran majoria de poemes musicats de segles passats han perdut la melodia original i la mancança de partitura s'agreuja encara més en les peces relacionades amb el món teatral.

Los investigadores que estudiamos los tonos humanos y la música en el teatro áureo sabemos que, prácticamente, no se han conservado las partituras de lo que se cantaba en las comedias y en los géneros breves como el entremés, el baile, la jácara, la mojiganga, etc. (Josa & Lambea 2010a: 9)

A més a més, s'ha convertit gairebé en una tasca gairebé impossible determinar si una peça es va compondre per a una obra teatral específica o quines peces musicals formaven part d'una representació concreta.

Por eso mismo, decir, a estas alturas, que no tenemos constancia explícita de que tal o cual obra musical se compusiera específicamente para tal o cual Comedia o género breve de nuestro teatro áureo es redundar en lo que ya se sabe. Existe un paralelismo casi perverso entre la evidencia de que en el teatro se cantaba y la imposibilidad de saber exactamente qué se cantaba. (Josa & Lambea 2009b: 1)

En tot cas, el que queda clar és que la música del tono impregna tot el barroc hispànic: no només la cort ni només el teatre, sinó tots els àmbits.

### 5.1.2. La relació entre els *tonos humanos* i el *romancero lírico*

Hi ha un altre element que hem de tenir en compte: la redacció dels *tonos humanos* està estretament relacionada amb la del *romancero lírico*. Aquesta nova etiqueta substitueix la del *romancero culto* o *nuevo romancero* perquè es considera més exacta. De fet, Josa & Lambea (2003a: 29-30), un cop acabada la publicació d'un dels volums dels *Libro de Tonos Humanos*, utilitzen indistintament les dues etiquetes.

En suma, sembla ser que les dues denominacions podrien aplicar-se als poemes que he presentat, tot i que una és més pròpia del camp de la filologia (*romancero lírico*) i l'altra (*tonos humanos*) de la musicologia. Per aquest motiu tractaré d'aquí en endavant les dues etiquetes tal com ho fan Josa & Lambea (2003a), com a etiquetes germanes.

En conseqüència, és també necessari concretar la data de la redacció dels poemes pertanyents al *romancero lírico* així com la dels *tonos humanos*, ja que ambdues haurien de ser coincidents. Segons Antonio Carreño (1979: 25-26), la creació d'aquest nou

*romancero* és fruit d'una generació d'escriptors denominada de 1580. Aquesta inclou, com a autors més destacats, Liñán de Rianza, Vargas Manrique, Elisio de Medinilla i Lope de Vega de qui parlaré a continuació. En tot cas, aquestes dades ens ceneixen de nou als segles XVI-XVII.

### 5.1.3. Els *tonos humanos* a Gileta

#### a. Datació dels *tonos humanos* a Gileta

Els tres grans cançoners que contenen poemes no fontanellans dedicats a Gileta daten del segle XVII. Aquesta datació concorda perfectament amb la definició del gènere dels *tonos humanos* que recull *Aut.* i s'aproxima bastant a la redacció del *romancero lírico*.

És necessari fer una puntualització respecte d'un dels cançoners esmentats: el *Manojuelo poético-musical de Nueva York*. En l'estudi introductori se'ns diu que prové dels segles XVII-XVIII, però aquest prolongament temporal de dos segles solament es produeix a causa que alguns dels compositors són més tardans, per tant, sembla que no afectaria a la redacció dels textos, que s'hauria produït igualment al llarg del segle XVII. Per tal de reforçar aquesta hipòtesi podem comprovar les dates de vida i mort d'alguns autors coneguts dels poemes del *Manojuelo*:<sup>180</sup>

Francisco de Borja (1517-1658)  
Valentín de Céspedes (1595-1668)  
Juan Bautista Diamante (1625-1687)  
Antonio Freyre de la Cerda (XVII)  
Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)  
Alonso de Olmedo (XVII)  
Fray Melchor de la Serna (XVI)  
Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686)

Hem de suposar doncs, que les trenta composicions anònimes que acompanyen els poemes d'aquests autors, com que són transmeses en el mateix manuscrit, no es poden distanciar massa en el temps d'escriptura, i, per tant, les podríem situar totes dins la mateixa franja temporal: el segle XVII.

De fet, l'etiqueta de *tonos humanos* arriba al màxim esplendor en el segle XVII i s'extingeix al principi del segle XVIII: «...llegan hasta mediados del siglo XVII, época en la que finaliza la compilación de cancioneros poético-musicales» (Lambea 2006: 139). Així doncs, tots aquests textos es poden ancorar en un període que abasta poc més d'un segle, almenys pel que fa a Espanya.

Especialment en el cas del *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, la data de composició i escriptura de les obres és molt concreta (podem especificar una franja temporal que no arriba als vint anys de marge), ja que se situa específicament en la cort de Felip IV. Aquests textos són promoguts pel conde-duc d'Olivares per tal d'impulsar

---

<sup>180</sup> Josa & Lambea 2008b: 35.

certa visió de la cort com a centre cultural i de poder i, per tant, els podem restringir a aquest context històric:

Con todo lo argumentado hasta aquí, podemos concluir que si nos hallamos ante un cancionero poéticomusical que recoge hasta principios de 1656 tonos humanos de la corte de Felipe IV, con las dos etapas de su reinado incluidas, por fechas y por las pruebas aportadas, el período comprendido entre 1621 y 1643 es la fragua cronológica donde fueron escritos y compuestos la mayoría de ellos. (Lambea 2000: 16)

#### b. Característiques dels *tonos humanos*

El primer dubte que ens assalta és la classificació dels *tonos humanos* segons l'etiqueta de literatura culta o popular. La gran majoria són composicions anònimes, però no per aquest motiu les hem de considerar necessàriament de caire popular. Segurament hauríem d'analitzar aquests textos com una connexió entre la literatura erudita i la tradicional. El punt de partida dels poemes sembla ser de base popular i oral, sobretot pel que fa a la tornada, però, en tot cas, sembla que hi ha una reelaboració culta posterior.

Cuando los romances empezaron a ser admitidos en los cancioneros poéticos a partir de la segunda mitad del siglo XV, fue el momento en que, verdaderamente, tuvo inicio la aventura de jugar con el romance “antiguo” - como lo llama Nebrija- e ir configurando un nuevo romancero fraguado tanto por la tradición popular como por la tradición de la poesía culta. (Lambea 2000: 20)

Tal i com succeeix amb el vincle entre l'actualment anomenat *romancero líric* (antigament conegut com *nuevo romancero* o *romancero artístic*) i el *romancero viejo*, la connexió dels *tonos* amb els cançoners medievals és innegable. No obstant això, no necessàriament es partia únicament d'aquest model, perquè, com que es tracta d'una literatura d'autor, hi conflueixen tots els estils i els corrents estètics en boga en el moment de redacció:

Por lo que se refiere a la escuela castellana de la poesía de cancionero, los nuevos poetas que forjan el romancero lírico no la tenían como modelo formal –etimológicamente hablando–. Es cierto; pero, en cambio, sus contenidos fueron modelos de un conceptismo amoroso con el que se escribieron e inspiraron a músicos los más conmovedores romances líricos. El mismo Lope reconoció que cuando volvía los ojos a los conceptos, o agudezas, de los antiguos poetas españoles los consideraba ingenios maravillosos del siglo XVII. (Lambea 2000: 28)

La següent qüestió que ens ocupa són les característiques formals dels poemes. Com ja he mencionat, la varietat de composicions dels cançoners és pràcticament inabastable: hi trobem tot tipus de composicions mètriques i també en varia l'extensió. Malgrat aquesta diversitat, podríem apuntar, com a tendència general, que la majoria de poemes tenen una tornada més o menys breu i que els versos estan



distribuïts en quartetes, si bé solen ser romanços breus. Segurament aquests trets s'han de contextualitzar de cara a la possible adaptació musical dels poemes.

Quant a la música, els detalls dels arranjaments musicals s'escapen al propòsit d'aquest capítol, si bé és important tenir present la seva rellevància. En els cançoners que transmeten els poemes a Gileta també es conserven les partitures de cadascun dels textos, per tant, fins i tot podem recrear-ne la melodia. Una dada que també ens pot ser útil per aproximar-nos a com devien sonar els *tonos* és que l'ús de la polifonia deixa pas, en la segona meitat del segle XVII, a la monodia. Aquesta distinció, per tant, ens podria ajudar també a datar aproximadament la música que acompanya els poemes, per bé que no determina en absolut el temps d'escriptura del text.

### c. Tema amorós i màscara bucòlica

Una mica més fàcil de delimitar és la varietat temàtica dels *tonos humanos*. Evidentment, la temàtica religiosa en queda exclosa. Hi ha un gran predomini de la temàtica amorosa, tal com passava en els cançoners medievals. Justament tots els poemes que ens ocupen, els dedicats a Gileta, són de tema amorós.

Igual com succeeix en el *romancero lírico*, dins de l'assumpte amorós es barregen diferents estils literaris que donen lloc a un gran ventall de possibilitats. Per exemple, alguns dels casos més comuns són: l'aparició de conceptes pertanyents a la filosofia neoplatònica aplicats a la relació amorosa i la presència de la màscara bucòlica o bé morisca.

De este modo, creemos que en el romancero lírico todas las características de un subgénero se funden con las de otro, por lo que se van enriqueciendo mutuamente y compartiendo términos, imágenes, conceptos, al igual que en la Comedia Nueva los poetas gustaban de jugar con las fronteras que definen los géneros y subgéneros dramáticos. (Lambea 2000: 36)

No obstant aquesta aparent modernització dels textos, segons la crítica literària, els *tonos humanos* són textos més propers al Renaixement que la resta de poesia del segle XVII. L'origen d'aquesta afirmació rau en el fet que es reutilitzen els mateixos conceptes i eixos temàtics dels segles passats:

De hecho, si comparamos la evolución de la expresión verbal de los tonos humanos respecto a la del resto de manifestaciones poéticas del siglo, comprobamos que es más renacentista, pues se sigue nutriendo de toda la imaginería petrarquista y de los lugares comunes que exigía el argumento de amor, sin llegar a acomodar entre sus versos las licencias más atrevidas que el barroco poético iba introduciendo. (Josa & Lambea 2010b: 2)

Malgrat aquesta afirmació, la barreja d'estils, de gèneres i de temes és un característica essencialment barroca. El barroc se sent especialment còmode a mig camí entre la tradició i la modernitat i és justament en aquest punt on hem de situar

els *tonos humanos*. Un exemple d'aquesta curiosa mescla la podem trobar en les descripcions de les “zagalas” o les “serranas” que apareixen retratades com si fossin senyores de la cort, perquè els autors segueixen el model de les *descriptions puellae* i utilitzen les metàfores pròpies de Petrarca que normalment s'usaven només per a dames de la noblesa. Fins i tot el contrast entre l'ideal i la realitat és un tema comú en les descripcions. Per exemple, encara que les pastores-cortesanes tinguin els ulls de color negre o la melena de color fosc, no són menystingudes en bellesa, sinó que són lloades seguint els patrons petrarquistes, que normalment corresponen a una dama rossa d'ulls blaus.<sup>181</sup>

Quant a la màscara bucòlica i morisca, en un inici les dues tenien el mateix pes en els cançoners.<sup>182</sup> Per exemple, Lope de Vega va aprofitar en els poemes recollits en *Romances de Juventud* les dues perspectives (bucòlica i morisca) per igual. Si bé és cert que en un primer moment ambdues vessants gaudien del mateix ressò en termes generals, ben aviat el romanç de tema morisc va decaure en favor del bucòlic:

En cambio, no corrieron igual suerte: el romance lírico morisco terminó por no cultivarse, mientras que el pastoril prosiguió, pese a los cambios a los que fue sometido. La razón de tan dispar ventura fue, precisamente, el carácter lírico de uno y de otro. De 1580 a 1600, aproximadamente, los moriscos se habían agotado en sí mismos y, por la evolución de los pastoriles, podemos decir que fue porque no podían transformarse, amoldarse a los nuevos gustos que, en esa segunda época - de 1600 en adelante- , empezaron a cribar recursos tanto poéticos como musicales del romancero lírico. Ya desde el inicio, la temática morisca y la pastoril condicionaban sobremanera el estilo literario del romance en cuestión. Los romances líricos pastoriles eran, esencialmente, manifestaciones poéticas de lamentos, de pasiones amorosas tan íntimas como veraces desde que Lope de Vega entra “en la sociedad romanceril”. (Lambea 2000: 23)

Els romanços moriscos i els bucòlics, malgrat conviure en el mateix context cançoneril del segle XVII, no són bescanviabls entre ells, perquè provenen de tradicions diferents i això condiciona el relat dels poemes. Els textos de caire bucòlic estan relacionats amb la tradició de Virgili i Teòcrit i, en conseqüència, és una poesia més melancòlica i de lament amorós. En canvi, els romanços moriscos no estan tan

---

<sup>181</sup> El contrast de les *descriptions puellae* respecte del model de bellesa (melena rossa, pell blanca i ulls blaus) no és exclusiu dels *tonos humanos* (Veg. 5.4.), per exemple, en el poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate») de Francesc Fontanella se'ns descriu que Gileta té els ulls negres:

Flames los ulls disfressades  
 en *dos negres meravelles*  
 ab l'oscuretat il·lustren  
 i ab los esplendors aneguen. (v. 21-24)

<sup>182</sup> Tot i que l'ús de la màscara morisca podria resultar confusa pel lector actual, perquè ens situem en un ambient cristià, hem de tenir present que el context morisc s'utilitzava com a reflex d'un ambient aristocràtic i d'exquísida, segurament perquè la classe alta, que era a qui anaven destinats aquests textos, era també qui consumia articles mudèjars de luxe.

vinculats al caràcter líric, presenten un esquema més narratiu, segurament emparentat amb l'èpica renaixentista i els antics romanços de frontera amb reminiscències de les novel·les cavallaresques (Montesinos 1967: 139); per tant, en aquests darrers se sol insistir més en el conflicte derivat dels interessos amorosos.<sup>183</sup> Evidentment, aquestes traces són una tendència general, cada poema mereix una interpretació pròpia i el corpus per valorar és molt extens.

Quant als *tonos humanos* a Gileta, com ja marca la utilització del nom, hi domina clarament la temàtica bucòlica. I, com acabo d'explicar, això assenyala el caràcter líric i melangiós dels poemes. També hem de tenir present que la utilització de l'etiqueta de 'màscara bucòlica', no solament es restringeix a la idealització pastoral fruit de les èglogues més erudites, sinó que també trobem un cert retorn a les bucòliques clàssiques especialment pel que fa al caire més rústic d'allò pastoral: «Lo pastoril rústico en nuestro repertorio tiene el mismo protagonismo que lo pastoril arcádico» (Lambea 2000: 25).

En la tria dels *tonos humanos* més propers als textos de Fontanella predominen, com no pot ser d'altra manera atenent-nos a les característiques de l'obra fontanellana, els de caràcter més arcàdic i idealitzat.

#### d. Similituds i diferències dels *tonos humanos* a Gileta amb les *giletas* de Fontanella

Entre el conjunt de *tonos humanos* que fan esment a Gileta, hi ha composicions molt disperses, per tant, com que no formen part de cap conjunt unitari, hauríem de suposar que cadascuna té unes circumstàncies d'escriptura diferents i que provenen de diferents autors. Lamentablement, desconeixem l'origen concret de cadascun dels poemes, així com l'autor que els va escriure, per aquest fet, és enormement complicat fer-ne una classificació sense associar-los a un context cultural específic. En conseqüència, per establir quins dels *tonos* a Gileta són més propers a les *giletas* de Fontanella em centro només en les dades de què dispo, les que provenen del text mateix.

Són textos molt diversos, és difícil concretar uns paral·lelismes generals. Tots els textos esmentats són romanços amorosos (de lloança de la seva bellesa, de súplica, de queixa) dirigits a Gileta, recordem que la gran majoria de *giletas* fontanellanes també són romanços. Igual que en els poemes de Fontanella la veu poètica a vegades utilitza la primera persona i a vegades la tercera, però mentre que en Fontanella aquesta quasi sempre s'identifica amb Gilet, en els *tonos* esmentats no podem especificar un sol enamorat. Hi apareixen Pasqual, Antón i Bras, tot i que en la majoria de poemes no es menciona el nom concret de qui canta a Gileta.

En primer lloc, veiem que el que crida més l'atenció a primera vista és el fet que la gran majoria comparteixen l'apel·latiu o la menció a Gileta en el primer vers. Si bé, en algun cas trobem vacil·lacions en el nom de la pastora, per exemple, el poema

---

<sup>183</sup> «Como los moros de Ariosto, los de Lope son arrogantes, apasionados y violentos, pero ante todo muy galantes.» (Sánchez 2015: 66)

«No sé qué tienes, Gileta» que també s'ha trobat al Ms. 3884 de la BNE sota el nom de «No sé qué tienes, Marica».

De fet, l'apel·latiu a Gileta en el primer vers és present en tots els poemes que he considerat més propers a les *giletas* fontanellanes. Aquesta característica dóna al text un aspecte d'immediateza i, a més, ajuda a sumar-li espontaneïtat, ja que, tot i ser un discurs líric, està dirigit a un 'tu' que, encara que sigui fictici, és el receptor del monòleg i, per tant, es pretén generar algun tipus de reacció o resposta en ell.

D'altra banda, les composicions en les quals no s'esmenta Gileta o Gila en el primer vers, sinó que hi apareix més endavant («Por poco menos que celos», «Extranjero pastorcillo» i «¡Afuera!, que contra el sol») es distancien bastant de l'estil de Fontanella: els dos primers pel seu to senzill i rústic, que explicaré amb més detall més endavant, i el darrer per la presència del paisatge d'Andalusia. Hi apareix el «Guadalquivir» (v. 22), «Adamuz» (v. 23), i «Sierra Morena» (v. 24), tot i que també s'hi esmenta «Argel» (v. 21) i «Pirú» (Perú) (v. 19). Gileta, com que en aquest poema prové de la terra andalusa (v. 37-38), s'hi identifica i per això se l'anomena «lucero andaluz» (v. 2).

Segonament, podem observar que alguns dels poemes són molt senzills, més pròxims a la literatura popular i allunyats de l'estil de les *giletas*. Però n'hi ha d'altres més complexos que presenten unes semblances significatives amb els poemes fontanellans. Conseqüentment, he fet una selecció dels textos dirigits a Gileta i d'aquests he seleccionat els més propers a Fontanella per tal d'analitzar-ne les característiques comunes. Aquestes similituds es podrien tractar com a símptomes que indiquen cert parentesc amb les *giletas*, si bé cap és prou definitiu per afirmar que Fontanella es va inspirar concretament en un o altre dels *tonos humanos* esmentats, simplement podem concloure que en coneixia la tradició, sense especificar quins dels poemes van arribar a les seves mans.

Per tal de fer aquesta classificació m'he basat en diferents criteris. Els principals han estat: l'ús d'una retòrica amorosa pròxima a les *giletas*, la presència de jocs de paraules similars als que utilitza Fontanella i la presència dels diminutius. Finalment, també he valorat la complexitat dels poemes així com la seva conceptualització i la importància del bucolisme arcàdic per sobre de la rusticitat.

El primer dels poemes que he seleccionat es titula «A Pascual, Gileta». Si mirem, per exemple, l'inici del poema veiem una repetició dels termes: «querer» i «olvidar» en diferents posicions i derivats:

*Olvidar quieres, Gileta,  
pero mal olvidarás si quieres,  
porque ha de ser  
sin querer el olvidar.* (v. 1-4)

Aquesta figura retòrica s'anomena *derivatio*, si bé aquí també apareix combinada amb el paral·lelisme i el quiasme. Aquests tipus de construccions retòriques també són molt habituals en Fontanella. De fet, en els poemes: núm. 14 («Tu vols olvidar,

Gileta»), núm. 15 («Jo vull lo que vols, Gileta») i núm. 17 («Te vull i me vols, Gileta»), juga gairebé amb els mateixos lexemes «querer» i «olvidar», però en català: «voler», «poder» i «olvidar». Vegem-ne una mostra:

Tu vols *olvidar*, Gileta,  
i si vols ho *podràs* fer.  
Jo si *volgués* no *podria*,  
ni *voldria* si *pogués*. («Tu vols olvidar, Gileta», v. 1-4)

Aquest tipus de jocs de paraules és bastant característic de la poesia dels cançoners. En trobem un altre exemple en el poema «No sé qué tienes, Gileta», en el qual es combina la *derivatio* amb una al·literació de nasals.

que aquel que te llega a ver,  
en *mirando* que te *mira*,  
luego siente un no sé qué. (v. 2-4)

Especialment el vers 3 recorda a algunes *derivationes* utilitzades per Fontanella, com ara: «si, *gustant* de mon *disgust*» («Jo vull lo que vols, Gileta», v. 14) entre d'altres.

En el vers 12 del mateix poema, «No sé qué tienes, Gileta», podem trobar una altra estructura literària que també utilitza Fontanella: es recuperen els mots «todos» i «penan» del vers 11, però per donar-los una nova perspectiva.

*Todos* por tu causa *penan*,  
pero *todos penan* bien. (v. 11-12)

Aquesta estructura de repetició sovint s'utilitza conjuntament amb la figura retòrica del paral·lelisme. Així ho veiem en els versos 15-16 del poema «Que yo te quiero, Gileta». En l'últim vers es recuperen els mots «ser» i «todos» per tal de matisar-los:

que *ser* de *todos* Gileta,  
es *ser* con *todos* mutable.

He volgut destacar precisament aquests dos últims exemples perquè en Fontanella és molt habitual fer una afirmació bastant rotunda, per suavitzar-la, o fins i tot donar-li la volta als versos següents, de manera que hi són molt presents estructures similars a les anteriors:

si *per tua* és rigorosa,  
també *per tua* és divina. (11 «Ton rigor, bella Gileta», v. 23-24)

que si el *voler* no és *merèixer*,  
*mereix* molt poc son *voler*. (16 «Gileta vol a Gileta», v. 7-8)

En segon lloc, també hem de valorar la proximitat quant a la filosofia amorosa, és a dir, si tenen una retòrica similar del sentiment líric. Trobem dos *tonos humanos* en els quals els ulls de la dama són els protagonistes del poema. En la poesia de Fontanella

els ulls de la dama, com en gran part de la poesia del Siglo de Oro, són descrits com a sols, alba, impulsors del dia o raigs.

Per tos *ullets* amorosos  
partida en *dos sols* un *alba*. (5 «Belisa de les Giletas», v. 13-14)

Aquestes imatges provenen de la tradició petrarquista i neoplatònica i també hi són presents en els poemes «De los ojos de Gileta» i «Son los ojos de Gileta».

De los *ojos* de Gileta  
no piense atrevido el *sol*  
que, por más que se le rinda,  
quede en paz con su *esplendor*. («De los ojos de Gileta», v. 1-4)

si el *lucir* y el *alumbrar*  
que e[s] atributo del *sol*  
siempre en sus *ojos* está. («Son los ojos de Gileta», v. 14-16)

Per tant, podríem dir que els dos poemes comparteixen una mateixa tradició sobre la representació i la importància dels ulls de l'estimada que és clarament deutora d'un corrent filosòfic en boga en el moment: el neoplatonisme. Cal tenir present, però, que cap dels dos textos són tan conceptuals com els poemes de Fontanella ni són tan explícits en el context neoplatònic.<sup>184</sup>

En tercer lloc, examinaré ara les característiques lingüístiques. Un element de les *giletas* que és un tret distintiu, fins i tot dins del total de la poesia de Fontanella, és la presència dels diminutius. Fontanella utilitza en els 77 poemes a Gileta un total de 40 diminutius. La gran majoria fan referència a parts del cos Gileta, com ara: «boqueta», «ullets», «coret», ninetes, però també en trobem d'altres com: «barqueta», «manyagueta», «llagrimeta»...

L'ús dels diminutius és molt minoritari en la poesia culta, ja que és desaconsellat per la preceptiva poètica, per aquest motiu és particularment destacable que en alguns d'aquests poemes també hi abundin. Per exemple, en el poema «¡Afuera!, que contra el sol» en trobem tres només en la tornada: «Cupidillo» (v. 6), «flehecitas» (v. 10), «puñalitos» (v. 11). I no és l'únic cas, també hi ha altres casos més esporàdics: «letrilla» («Por poco menos que celos», v. 28) i «pastorcillo» («Extranjero pastorcillo», v. 1).

Finalment, hi ha altres poemes que presenten temes molt típics de la poesia barroca. En el poema «Júraralo yo, Gileta», l'amant persegueix el desengany amorós perquè el patiment és insuportable i necessita una cura per a aquesta passió. És un tema molt propi del barroc que trobem en la *gileta* núm. 28 («Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà»), però també en el poema dramàtic de *Lo Desengany* i fins i tot en *L'Arcàdia* de Lope de Vega, entre molts altres. També és el desengany el tema central del poema «Que yo te quiero, Gileta», en el qual l'enamorat s'intenta distingir

<sup>184</sup> Més informació sobre el neoplatonisme de les *giletas* en 5.2.

de la resta de pretendents perquè el seu amor és pur, com algunes poesies de Fontanella com en la *gileta* núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia»):

Est és mon amor, Gileta,  
tan pur i tan verdader. (v. 29-30)<sup>185</sup>

No obstant aquest punt de contacte, a diferència de Fontanella, la veu poètica de «Que yo te quiero, Gileta» ja s'ha rendit davant dels esforços d'altres pretendents i, fins i tot, acusa l'estimada de voler acabar amb la finesa de l'amor:

Amor vive en la fineza,  
y tú has querido matarle (v. 25-26)

El fet de rendir-se en la conquesta amorosa és inconcebible en les *giletes* de Fontanella, només apareix en el poema núm. 28 («Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà»), tot i que la veu poètica es corregeix ràpidament en el text següent, el núm. 29 («Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà»). Per això aquests poemes es distancien de Fontanella, almenys pel que fa als textos que ens ocupen, perquè es decanten pel desengany com a superació dels sentiments amorosos. En canvi, el Gilet dels poemes fontanellans, si bé reconeix també que l'amant més entregat és també el que més pateix, no té més remei que acceptar amb resignació, i fins i tot alegria, aquest dolor perquè prové de l'estimada: «patiré content» (v. 14, «Jo us vull bé, Gileta mia»).

En canvi, en altres poemes com en «Gileta, estímate en mucho», el tema amorós és tan genèric que no es pot relacionar amb una tradició concreta. En aquest poema es lloa la bellesa de la dama com a excepcional, si bé mai no apareix com una figura divinitzada. Aquesta bellesa, que la veu poètica reclama solament per a ell mateix, és capaç de matar a qui la contempla: «Esa beldad con que matas» (v. 14).

Finalment, alguns dels *tonos humanos* esmentats, si bé mencionen a Gila o Gileta i fins i tot presenten diminutius i una temàtica amorosa, s'allunyen de la producció fontanellana perquè són textos més senzills, repetitius i de temàtica rural. D'una banda, dos dels poemes, «Extranjero pastorcillo» i «Por hacer mudanzas, Gila», destaquen pel seu caràcter rústic i pel ball, que hi cobra una gran importància. Les *giletes* de Fontanella si bé tenen un rerefons bucòlic, tendeixen cap al vessant arcàdic i idealitzant.

També s'allunya de l'estil fontanellà el poema «Por poco menos que celos», ja que la protagonista del text no és realment Gila, sinó la gelosia com a sentiment negatiu. És més aviat un discurs moralitzant, això sí, amb un to molt planer.

I, per acabar, analitzaré el poema: «Olvidósele a Gileta». En aquest poema es presenta un triangle amorós entre Gileta, Bras i Antón. Tot i que en Fontanella

---

<sup>185</sup> Noteu especialment l'ús del possessiu *mon* per diferenciar-se dels altres possibles pretendents de Gileta.

apareixen rivals amorosos, com el vell Puig<sup>186</sup>, aquest conflicte mai es presenta des de la indecisió de la dama davant d'un triangle amorós, sinó des del patiment o la gelosia de la veu poètica.

Recollint tot el que he dit i a tall de conclusió, és molt difícil concretar quins dels *tonos humanos* són més propers a les *giletas* de Fontanella, perquè hem trobat en molts dels poemes alguns trets que els uneixen, però també d'altres que els diferencien. Malgrat aquesta dificultat, és innegable que alguns dels *tonos humanos* són especialment similars a les poesies fontanellanes a Gileta, com ara: «A Pascual, Gileta», «No sé qué tienes, Gileta», «De los ojos de Gileta», «Son los ojos de Gileta», «Que yo te quiero, Gileta» i «¡Afuera!, que contra el sol».

#### 5.1.4. Lope de Vega i la creació d'un cançoner autobiogràfic

En la literatura hispànica quan parlem de romanços és pràcticament impossible no mencionar Lope de Vega: «Su protagonismo en el género fue reconocido desde casi un primer momento» (Sánchez 2015: 36). Recordem que al llarg de la seva vida va explorar una gran varietat temàtica escrivint romanços amorosos, religiosos, satírics, mitològics, bucòlics, moriscos...

Els romanços de Lope pertanyen al *romancero lírico* i, com acabo d'explicar, la relació del *romancero* amb els *tonos humanos* presents en els cançoners barrocs és molt més estreta del que podria semblar en un primer moment. Tal com explica Lope mateix en boca d'un dels seus personatges, quan escriu els seus poemes té en ment els poemes de l'antic *romancero*, en fa una reelaboració culta i, com veurem, molt personal: «como afirmaba uno de sus personajes en *Santiago el verde en Madrid*, Lope sacó los poemas nuevos “de los antiguos romances / con que nos criamos todos”(pàg. 270)» (Sánchez 2015: 13).

Els poemes de Lope de Vega es transmeten en diferents cançoners del segle XVII, alguns de forma anònima. S'apropia de la tradició del *romancero* per portar-la al seu terreny i adaptar-la a les seves necessitats. Del poemes de Lope no n'hem conservat partitura, en conseqüència, no podem assegurar que fossin musicats, com efectivament ho eren els *tonos humanos*, però sí que podem afirmar que alguns dels romanços lopescos tenen tornades<sup>187</sup> i aquest fet indica certa predisposició musical.

Hem de tenir present que, malgrat que els romanços de Lope estan emparentats amb el *romancero*, no segueixen exactament les mateixes pautes, sinó que presenten un estil nou, actualitzat:

<sup>186</sup> En el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya»).

<sup>187</sup> Els poemes del *Romancero pastoril* de Lope de Vega que contenen tornada són els següents: «El lastimado Belardo»; «Sentado en la seca yerba»; «¡Oh, gustos de amor traidores»; «Al pie de un roble escarchado»; «De pechos sobre una torre»; «Ya vuelvo, querido Tormes»; «Cuando las secas encinas»; «Hermosa Lucinda mía»; «Riyéndose va un arroyo». Solen ser fragments breus, d'un o dos versos, tot sovint exclamatiu o especialment emotiu, es repeteixen al final de cada estrofa sense alteracions o bé dues vegades amb petites variacions.



Convierten el romance en algo radicalmente distinto, que del romancero viejo conserva apenas el metro, algunos temas, y uno que otro recuerdo fraseológico. El viejo espíritu épico ha cedido el paso al lirismo; la sobriedad descriptiva, a la pintura lujosamente detallista; el laconismo epigramático, a la charla holgada; el paso pausado, solemne casi, al ritmo ligero y fugaz, en que cada verso se enlaza al siguiente en sucesión continua (Frenk 2006: 110)

Antonio Carreño (1979:32) afegeix també, com a característiques pròpies del nou *romancero lírico* respecte del *viejo*, algunes figures retòriques que trobarem tant en Lope de Vega com en Fontanella: «Los conceptos y el oxímoron; metáforas, paradojas, antítesis y metonimias; las fórmulas coloquiales y la sinécdoque, constituyen la nueva retórica de este Romancero».

Com veurem a continuació, justament l'estil dels romanços que escriu Lope de Vega en la seva joventut és molt proper al que presenta Francesc Fontanella en les *giletas*. Podria ser doncs que ambdós autors partissin de la mateixa tradició i en facin una reelaboració més personal? Podria Francesc Fontanella haver llegit els romanços bucòlics del Fènix?

Lope de Vega es va convertir, sens dubte, en un model a seguir en el segle XVII. Se li van atribuir multitud de romanços presents en compilacions barroques i això ens permet demostrar que era, com no pot ser d'altra forma, un referent del gènere: «Lope domina con 108 textos atribuibles la más difundida compilación de romances nuevos, el *Romancero general*. Además, Lope escribió algunos de los romances más populares del fin de siglo» (Sánchez 2015: 40-41):

Lope no fue el único poeta del momento, y sí simplemente el más hábil y exitoso, o en todo caso uno de los señeros (...) como Pedro Liñán de Riaza o Luis de Góngora o incluso el toledano José de Valdivieso. Como el primero de estos poetas, Lope compuso romances moriscos, como el segundo romances satíricos y pastoriles, y como el tercero romances religiosos (...) enfatizar que el Fénix fue el más famoso de ellos (Sánchez 2015: 14)

A part de la gran amplitud temàtica, quin és l'ingredient que permet explicar aquest èxit dels romanços lopescos? Sembla ser que una de les claus de la seva bona fortuna va ser que: «Lope cultivó y fomentó como ningún otro poeta del siglo una de las innovaciones decisivas del romancero nuevo: la ficción autobiográfica» (Sánchez: 2015: 41).

Els romanços de Lope de Vega no es llegien com una ficció literària, o almenys no solament com a tal, sinó que també els va convertir en una expressió de la seva vida amorosa real: «Convirtió sus romances en una especie de biografía novelada en la que su célebre vida –siempre pasada por el tamiz de la literatura– alimentaba la fama de su poesía, y viceversa (Sánchez 2015: 15)». Lope no només restringeix la recreació literària de l'autobiografia a la poesia: «ya la crítica idealista documentó como Lope volcaba cada episodio biográfico en su lírica, en su narrativa y hasta en

su teatro» (Carreño 2013: 44). La possibilitat de fer una lectura en clau personal de la seva obra va alimentar la llegenda d'ell i dels seus textos, fins al punt de convertir-se en un escriptor icònic.

El lector es podria demanar què ens pot aportar, més enllà de la xafarderia amorosa, aquest factor autobiogràfic, però la veritat és que afecta profundament al desenvolupament de l'obra. Els poemes bucòlics i moriscos de Lope són més personals i més emotius que els de Garcilaso. El rerefons personal que amaga la literatura motiva unes implicacions emocionals més potents que es reflecteixen en els textos. Així ho expressa Sánchez (2015: 16-17) respecte dels romanços de joventut de Lope:

(...) torbellino emocional opuesto al ideal del petrarquismo cortesano instaurado por Garcilaso de la Vega, que propugnaba más bien una expresión armónica, contenida y elegante del sufrimiento amoroso. Nada más opuesto a los pastores garcilasianos que los extremos emocionales de Lope.

Ara bé: malgrat que se'n distancii en certs aspectes, evidentment els poemes de Lope s'han de relacionar amb tota la tradició anterior, i no només amb Garcilaso sinó també amb la novel·la pastoral i l'ègloga (Sánchez 2015: 37).

En suma, sembla ser que Lope de Vega i Francesc Fontanella comparteixen gran part del mateix rerefons literari; analitzem, doncs, detingudament les similituds i divergències en la seva obra poètica.

a. Similituds i diferències entre els *Romances de juventud* de Lope de Vega i les *giletas* de Francesc Fontanella

Retornant a les *giletas*, les dues característiques dels *Romances de juventud* de Lope de Vega mencionades, tant la vessant autobiogràfica com l'increment de la tensió emocional, són aplicables també a les *giletas* de Francesc Fontanella.

Quant a la primera afirmació, només cal llegir algunes de les rúbriques del manuscrit de Ripoll per adonar-nos que ressegueixen les vicissituds amoroses d'una parella real.<sup>188</sup>

En les *Giletas* conviuen diverses formes mètriques de manera coherent, hi ha un únic fil narratiu que explica una única història d'amor per a una dona, amb una seqüencialitat lineal que sembla respondre a un ordre cronològic intern (que segurament té un correlat en la cronologia real, externa), i una continuïtat de discurs des del punt de vista de l'expressió i del contingut en què el jo poètic i el referent de l'estimada són presents tothora. Hi ha composicions-pròleg, composicions-aniversari, i les rúbriques són la pista que dona l'autor per aclarir el sentit dels versos en relació amb diversos moments de la seva vida; tot és poesia en vida, perquè ella hi és. (Miralles 2015: 213)

<sup>188</sup> Veg. 3.1.d. i 4.1.

Aquestes dades semblen indicar que les *giletas*, igual com passa amb el *romancero bucólico* i el *romancero morisco* de Lope de Vega, es poden llegir com un cançoner petrarquista. Tanmateix, i tal com explica Miralles (2015: 214), no hem d'entendre el terme de cançoner petrarquista de manera estricta, sinó més aviat com la reinterpretació que se'n fa al llarg del renaixement i del barroc a la Península Ibèrica.<sup>189</sup>

De fet, hi ha alguns poemes dedicats a Gileta que estan motivats certament per circumstàncies molt concretes de la vida dels enamorats: malalties, rivals amorosos, viatges de Gilet i també de Gileta, la menció a la guerra... Tots aquests poemes semblen indicar que l'escriptor parteix d'un rerefons real, igual que Lope.

Per exemple, podem comparar en Lope i en Fontanella l'aparició d'una tercera dama que pretén eclipsar la principal destinatària dels poemes.

Si Filis te ha dado celos,  
el tiempo te desengaña,  
que como ella quiere a uno  
[puedo] por otra dejalla. («Amada pastora mía», v. 37-40)<sup>190</sup>

En aquest poema Lope apareix sota la màscara de Belardo, nom que ens indica que se situa dins del *romancero pastoril*. El triangle amorós està format per Belardo i dues "pastores": Filis i Belisa (en el poema no es menciona Belisa, però es pot deduir el nom a partir de la lectura del conjunt). El poema està dedicat a Belisa que és en la vida real Isabel de Urbino, l'esposa del poeta en el moment de redacció. El contratemps que motiva el poema és la gelosia de Belisa per Filis. La crítica literària ha acordat que el criptònim de Filis amaga l'antiga amant de Lope, Elena Osorio, amb qui van tenir una història turmentosa amb un final especialment dolorós. Per tant, podem veure en aquest fragment com la concreció biogràfica en Lope de Vega és molt evident.

En les *giletas* també apareix una rival amorosa de Gileta en el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»). Primer de tot ens fixarem en la rúbrica que acompanya el poema i que ens avança el triangle amorós: «En ocasió que Gilet havia de ballar ab sa dama anomenada Guilla i fou precisat anar-se'n a Canet i deixar tan gustosa ventura, féu Fontano esta lletra». El poema ens situa en un moment de distanciament de Gilet amb Gileta. Precisament en aquest punt, el devot de Gileta ha enfocat la seva requesta amorosa cap a una dama anomenada Guilla. Segons la rúbrica, Gileta reclama a Gilet que acudeixi a Canet, lloc on ella està i, per tant, li demana que abandoni Guilla. Davant d'aquesta petició la resposta de Gilet és molt contundent:

A marítimes empreses

---

<sup>189</sup> El *Romancero pastoril* i el *Romancero morisco* de Lope de Vega són un bon exemple per il·lustrar precisament a què em refereixo: un conjunt de poemes que, ordenats a forma de dietari, reconstrueixen les vicissituds de la relació amorosa.

<sup>190</sup> Sánchez (2015: 264).

garde sos filats Canet,  
que sols aspiro a la glòria  
de prendre la que m'ha pres. (v. 17-20)

Evidentment, amb el mot *Canet* del vers 18 es relaciona amb Gileta perquè és el seu lloc d'origen. Gilet contesta a Gileta que no li interessen els filats amorosos preparats per ella (li demana que els guardi per pescar, *a marítimes empreses*), ja que la dama Guilla és qui l'ha pres ara.

El que m'interessa remarcar amb aquest exemple és la importància que té la vivència personal en l'escriptura de Lope i de Fontanella, de manera que pràcticament literaturitzen la seva biografia vital de forma permanent.<sup>191</sup> El més interessant és que ens trobem en una època prèvia al romanticisme en la qual, en principi, l'escriptura ha d'estar deslligada de qualsevol sentiment o experiència pròpia de l'autor. Per tant, és sorprenent que sigui precisament en el segle XVII quan coincideixen dos escriptors que neden a contracorrent.

Després de comprovar la primera afirmació sobre la vessant autobiogràfica, quant als extrems sentimentals de la veu poètica, podem veure com, Gilet, protagonista de les *giletes*, està completament sotmès al seu esdevenir emocional i amorós. Se'n presenta com un enamorat exageradament susceptible; qualsevol gest d'ànim per part de Gileta el pot elevar en un moment fins a la glòria, però, amb la mateixa rapidesa, qualsevol mostra de desdeny per part d'ella el pot condemnar a la misèria i fins i tot a la mort.

Per exemple, en el poema núm. 21 («Dos coses voleu, Gileta»), Gileta vol que Gilet visqui sense ella, però Gilet reclama que això és impossible, perquè negar-li la vista de la seva enamorada representa la mort mateixa per a ell.

Dos coses voleu, Gileta,  
que visca i visca sens vós,  
quan lo veure i lo viure  
una sola cosa són. (v. 1-4)

Aquests versos il·lustren perfectament la idea de l'amor extrem de Gilet: qualsevol gest de Gileta marca la diferència entre la vida i la mort. La seva existència està mancada de significació si es desvincula d'ella. Evidentment, és una construcció retòrica, però no es pot negar que aquest discurs mostra una formulació literària de gran implicació emocional, justament al contrari del que aconsellava la preceptiva.

Si llegim els versos 53-56 del poema «¿Cuándo cesarán las iras?» de Lope de Vega, veiem com Belardo també sent aquest amor etern que és intrínsec al patiment, igual

---

<sup>191</sup> Si «en el caso de Lope es siempre difícil deslindar entre lo que es creación y lo que es tradición» (García 1995: 56), així mateix, és igualment difícil discernir entre allò biogràfic i allò ficcional en la seva obra. En tot cas, hem de tenir present com a precaució que és una recreació literària (ficcio, encara que es parteixi d'una base real) i no una biografia objectiva i històrica: «¿Qué abismo entre la materia autobiográfica y la arquitectura de sentimiento que con ella ha erigido el poeta! Todo es aquí creado» (Alonso 1952: 22).

com Gilet. Ambdós enamorats es dolen del desdeny de les seves respectives enamorades, però això no disminueix ni eradica el sentiment, sinó tot el contrari; aquest augmenta i provoca que la veu poètica resti en un desequilibri radical permanent.

que mientras fueres hermosa,  
no dejaré de quererte,  
y seraslo siempre, ingrata,  
porque pene eternamente. (v. 53-56)

A més a més, trobem encara una altra coincidència entre els dos escriptors. Com ja succeïa en els *tonos humanos*, l'enamorada exerceix de receptora directa de la poesia, és un monòleg dedicat a ella que figura que o bé l'està escoltant o el rep en forma de carta literària: «El autor es actor declamando un monólogo cuya escucha real o imaginario es la dama» (Carreño 2013: 40).

Per contra, també cal senyalar una diferència significativa. En les *giletas* no hi trobem cap veu femenina, en canvi, en Lope de Vega podem trobar versos en què una dona pren la veu poètica. Per exemple, en els següents versos és Belisa qui s'adreça a Belardo, *alter ego* de Lope.

«¿Dó está, Belardo, la fe  
que prometiste guardarme?  
Mas yo la quebré primero:  
tú puedes de mí quejarte.» («Al pie de un roble...», v. 41-44)<sup>192</sup>

La coincidència d'un nombre important de característiques, juntament amb la presència de la màscara bucòlica, l'ús d'unes figures retòriques similars i l'elecció majoritària del gènere del romanç, em porta a plantejar la qüestió de si Fontanella coneixia l'obra de Lope de Vega i, més concretament, els seus *Romances de juventud* que també es coneixen amb l'etiqueta de *de iuventute* (per diferenciar-los dels *de senectute* i *de mediocritas*). Podríem establir un paral·lelisme entre la recreació literària dels amors de Lope de Vega (Belardo i Zaide) amb Elena Osorio (Zaide i Filis) i amb Isabel d'Urbino (Belisa) i Francesc Fontanella (Gilet) amb Maria Teresa Ham (Gileta)?

Ens permet donar força a aquesta hipòtesi la troballa d'una correspondència lingüística entre el poema 46 de Francesc Fontanella («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet resterà?») i la tornada del poema «Cuando las secas encinas» de Lope de Vega.

*Tot s'alegrarà, Gileta,  
i sols Gilet desditxat  
noves de sos ulls fontetes  
al mar d'amar donarà.* (Francesc Fontanella, v. 21-24)

---

<sup>192</sup> Sánchez (2015: 258).

*Todo se alegre, mi Belisa, ahora,  
solo tu Albano se entristece y llora.* (Lope de Vega, v. 27-28, etc.)

Els versos presenten una estructura molt semblant, si bé els de Francesc Fontanella són més extensos. Evidentment, es tracta d'un tòpic literari, d'una banda, apareix l'amada que s'emporta l'alegria allà on va i deixa l'enamorat amb la tristesa de l'absència; i de l'altra, l'enamorat que en solitud plora i, en el cas de Fontanella, encara fa més gran el mar que els separa.

Per tant, sembla que tenim suficients característiques comunes entre els textos dels dos autors per apuntar a una connexió, però hem d'aclarir si Fontanella podia haver accedit a l'obra de Lope. La primera dada que hem de considerar és que els romances de Lope van ser escrits, segons Carreño (1979: 119), entre 1588 i 1595, per tant, són clarament anteriors als de Fontanella. A més a més, com ja hem vist, la poesia de Lope de Vega es va transmetre en nombrosos cançoners i se li arriben a atribuir multitud de poemes al llarg del segle XVII. Si, a banda d'això, tenim en compte que gran part de la seva obra va arribar a la impremta, és ben probable que Fontanella l'hagués llegit:

Lope fue un fenómeno de la creación literaria y de la publicación. Consistiendo en más de 1.500 comedias escritas (según el mismo autor), numerosos libros de poesía, novelas, la obra de Lope empezó a publicarse en 1599 con la *Arcadia* y siguió sin parar hasta su muerte en 1635. Fue de los primeros escritores, tal vez el primero, en España que logró vivir de su obra, y su ejemplo tenía que haber calado entre escritores más jóvenes que veían su éxito y querían imitarlo. (Dadson 2011: 19-20)

No obstant aquestes dades tan optimistes, hi ha un aspecte que hem de tenir present i és que Lope de Vega mai va recopilar els seus romanços, fins i tot s'ha arribat a apuntar que, en excloure'ls de la seva producció poètica, el que pretén és distanciar-se'n: «el Fénix se ocupó de recopilar y editar sus comedias, pero no sus romances (...) excluyó el *romancero* de su currículum en las numerosas ocasiones en que lo recordó» (Sánchez 2015: 45-46).

Així doncs els romanços pastorals de Lope de Vega, que són els més propers a les *giletes*, a diferència dels de senectut, no van ser impresos en l'època barroca (Carreño 2015:72). Això sí, es van difondre de forma manuscrita en diverses flors de romanços i en el *Romancero General*. El que avui en dia coneixem com a *Romances de juventud* constitueix una edició moderna d'aquest conjunt poètic que prové del volum XVII de la *Colección de las obras sueltas* recopilada per Francisco Cerdá y Rico de 1778 i de l'antologia de *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* d'Agustín Durán al segle XIX.

En conclusió, els romanços de joventut de Lope de Vega, si bé no van ser impresos en el segle XVII, no van tenir una difusió precisament reduïda, ja que es van incloure en diferents col·leccions poètiques. Els volums poètics manuscrits comencen a ser abundants durant el segle XVI i fins i tot molts arriben a l'impremta,

tal com se'n fa ressò Dadson (2011: 16). Les antologies impreses tot sovint inclouen composicions del *Romancero General* de 1600 (De la Campa: 2011) en el qual podem trobar molts dels poemes pastorils lopescos, per tant, podríem concretar que Fontanella segurament devia llegir alguna d'aquestes col·leccions (sota diverses etiquetes com ara *flores de romances*, *ramillete de flores*, *romancero anónimo* o *romances varios*, entre d'altres), ja fos manuscrita o impresa.

Quant al motiu que podria tenir Lope de Vega per a deixar els romanços de joventut de banda, s'apunta a un intent de dignificar la producció prèvia per tal de fer el salt als gèneres majors. En tot cas és una evolució personal, perquè defensa la dificultat d'escriure romanços i la facilitat de tractar-hi qualsevol tema, però no podem negar que renega de la major part dels romanços de joventut (Sánchez 2015: 56).

No obstant això, Lope no abandona definitivament el gènere del romanç. Tot i que la seva producció poètica en romanç no va disminuir substancialment en les dècades finals del segle XVI, sí que en canvien les característiques, i el cultiu del romanç decau en la seva producció conforme ens endinsem en el segle XVII. Després, en la segona dècada del segle, tornaria a escriure romanços, però de tema religiós. De fet, no torna a compondre romanços de tema amorós fins a partir de la pujada al tro de Felip IV (cronologia que coincideix amb les dates de la recopilació dels *tonos humanos*). Aquests nous romanços, a diferència dels de joventut, no funcionen de forma independent, formen part de les *Novelas a Marcia Leonarda* com a interludis poètics, i tampoc no exploten la lectura biogràfica de la primera etapa (Sánchez 2015: 54-56).

Finalment, quant a les *giletas*, podríem concloure que Francesc Fontanella segurament coneixia la tradició dels *tonos humanos*, així com els romanços de joventut de Lope de Vega que com l'autor madrileny mateix reconeix s'inspiren en aquesta tradició. D'aquesta manera, seguint les passes del Fènix (l'elecció del romanç, la implicació emocional, el relat autobiogràfic, i fins i tot les estrofes anisosil·làbiques del final d'algunes composicions), l'autor barceloní elabora el conjunt poètic a Gileta. Ara bé: d'una forma personal, retòricament molt elaborada i conceptualista que l'allunya considerablement dels models hispànics.

## 5.2. La filosofia amorosa de les *giletas*: una nova perspectiva<sup>193</sup>

La poesia de la Península Ibèrica dels segles XVI i XVII es va veure molt influenciada pel neoplatonisme, que es va estendre a la Península durant el Renaixement provinent d'Itàlia.<sup>194</sup> Aquest corrent filosòfic propugnava una idealització de l'amor humà per tal d'evar-lo a una posició més pròxima a l'amor dirigit a Déu, que era l'únic acceptat per la moral de l'època.

---

<sup>193</sup> Sobre aquest tema veg. Castaño (2017a).

<sup>194</sup> Més informació sobre l'origen del neoplatonisme a González (1999).

Aquesta filosofia amorosa es va articular a través de tres obres literàries especialment significatives: el *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis* (1469 i 1475)<sup>195</sup> de Marsilio Ficino, *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, i els *Dialoghi d'amore* (1535) de Judah León Abravanel, conegut a Castella com León Hebreu<sup>196</sup> (Parker 1986: 61).<sup>197</sup> La interpretació no és idèntica en les tres obres, cadascuna té uns matisos diferents. I, si bé Ficino n'assenta les bases,<sup>198</sup> el més conegut a la Península Ibèrica va ser Lleó Hebreu, traduït per l'Inca Garcilaso de la Vega.<sup>199</sup>

La filosofia neoplàtonica altera la percepció l'amor i l'aproxima a l'idealisme i al misticisme. Aquesta nova perspectiva impregna la literatura contemporània a Fontanella pràcticament en la seva totalitat, fins al punt que encara que els escriptors barrocs no llegissin cap de les obres esmentades anteriorment, podien veure's influenciats per altres obres literàries que es basessin en els mateixos continguts.

Pel que fa a Francesc Fontanella, a dia d'avui no s'havien relacionat encara les seves *giletes* amb el neoplatonisme. Aquesta via d'estudi no s'havia explorat potser per la consideració d'aquest conjunt poètic com una producció de menys qualitat dins de l'obra de Fontanella o bé perquè les seves obres en general no han estat analitzades en detall. L'etiqueta de simplicitat i ingenuïtat juvenívola ha acompanyat les *giletes* al llarg dels segles XIX i XX<sup>200</sup>; no obstant això, en el procés d'edició dels textos una de les dificultats més grans va ser el conceptualisme d'algunes poesies. Per resoldre aquesta complexitat en la interpretació, era necessari conèixer el context cultural contemporani de Fontanella; i així va ser com el neoplatonisme va exercir de clau per poder comprendre els textos i em va oferir una nova perspectiva en la lectura dels poemes.

Primer de tot, he d'aclarir que no tinc constància de si Francesc Fontanella coneixia les fonts esmentades de primera mà, però en el segle XVII aquesta visió amorosa ja impregnava la poesia d'alguns dels autors més influents del *Siglo de Oro* dels que sens dubte era lector. Per exemple:

---

<sup>195</sup> La primera versió en llatí és de 1469, la segona en castellà, revisada pel mateix autor, és de 1475.

<sup>196</sup> Més informació sobre León Hebreu a Soria (2009).

<sup>197</sup> Tanmateix, com remarquen els estudis de Miró Martí (2006 i 2012), segurament cal afegir-hi Petro Bembo per la seva importància en la creació d'una llengua poètica a Espanya.

<sup>198</sup> «From the fifteenth through the seventeenth century, Marsilio Ficino was the fulcrum, the main filter through whom ancient Platonic and Neoplatonic thinkers and their writings on these interrelated concepts, arts, sciences, and disciplines became known to his early modern world. Others translated, commented, or summarized one text or another, but Ficino's translations made the full works of Plato, the Neoplatonics, and the Hermetic authors available to the Western world in Latin for the first time. Those volumes with his commentaries as well as his own corpus of writings and letters had wide circulation. Sixteenth –and seventeenth– century references to Marsilio Ficino by Spanish writers in dialogues, histories, laudatory verse, legal complitation, and miscellanea attest to an unfettered incorporation of his thought on a broad range of matters large and small» (Byrne 2015: 4-5).

<sup>199</sup> Més informació sobre la traducció de Lleó Hebreu a Serna (2012) i Silva-Santisteban (2010).

<sup>200</sup> Veg. 1.



La poesía amorosa de Francisco de Quevedo y Villegas supuso una consciente y elaborada síntesis de las tradiciones filosóficas y literarias precedentes y contemporáneas: petrarquismo, neoplatonismo y amor cortés (González 2001: 295).

Aquesta relació entre el pensament neoplatònic i la poesia barroca espanyola ha comptat amb diferents estudis que han demostrat que és un camp molt fructífer, perquè afecta el conjunt de l'obra, des de com s'expressa la relació amorosa, fins a l'estructura de la narració incloent les imatges utilitzades i el llenguatge escollit. Per això sorprèn, pel que fa a la poesia catalana, que de moment siguin molt poques les recerques que s'han dut a terme en aquest sentit.

En aquest capítol explicaré com la filosofia neoplatonisme concep les relacions amoroses (la conjunció entre bondat i bellesa, la divinització de l'estimada, la vista com a motor de l'amor, la llum i la flama que commouen el cos dels amants, els tres nivells d'amor i les implicacions de l'amor més elevat, així com la impossibilitat de rebuig i, finalment, la immortalitat d'aquest amor) i com es reflecteix en la literatura, també analitzaré com es duu a terme l'equilibri entre la teoria neoplatònica i la creativitat en diferents autors castellans i en Francesc Fontanella. En paral·lel, a mesura que s'avanci en l'anàlisi dels textos, es constatarà que Fontanella no solament utilitza aquesta filosofia, sinó que n'elabora una versió pròpia tensant la teoria en algun dels poemes a través del joc poètic. El que proposo és llegir la poesia amorosa a Gileta sota aquest punt de vista i concloure si pot ser útil per entendre millor els textos i per situar-los en relació amb la producció literària del seu temps.

Per aquest motiu i per tal d'il·lustrar alguns dels conceptes de la filosofia amorosa neoplatònica, utilitzaré fragments de la poesia a Gileta, per bé que no pretenc condicionar-ne la lectura restringint-la a aquest únic aspecte. Simplement és una de les interpretacions possibles i en la valoració final quedarà constància que aquesta aproximació ens facilita la comprensió de molts dels textos.

### 5.2.1. Conjunció entre bé, bondat i bellesa<sup>201</sup>

Analitzaré primer els aspectes més importants de la reinterpretació de Plató que s'elabora al llarg del segle XVI i que modificarà la idea de l'amor interpersonal. El que proposa el neoplatonisme és l'elevació de l'amor entre individus, que la moral havia perseguit, especialment respecte de la sexualitat, que estava molt restringida a la reproducció.<sup>202</sup>

El que proposen els neoplatònics és conciliar l'amor humà dels mortals, l'amor diví i el platonisme: «la filosofia neoplatònica situaba el amor humano en el escenario del amor divino y le otorgaba un valor espiritual, que es lo que la poesía del siglo XV y *Cárcel de amor* habían intentado hacer de manera confusa» (Parker 1986: 63). Per tant, aquesta filosofia intenta glorificar l'amor entre persones relacionant-lo directament amb l'amor diví i aquesta síntesi passa necessàriament pel platonisme. La via que

---

<sup>201</sup> Per a la redacció d'aquest capítol m'he basat en Garrote (2002: 156-161).

<sup>202</sup> Més informació sobre la visió del sexe del neoplatonisme a Crawford (2004).

permet aquesta unió és una superació de l'amor terrenal per dirigir-nos a un amor més elevat, adreçat a l'ànima de l'altra persona i, en última instància, a Déu.

Com que es tracta en essència d'un amor corporal, a diferència de l'amor a Déu, el sentiment ha de començar en el món sensorial. En un primer moment, atrau el que es percep del món sensible a través dels sentits; en canvi, en una segona fase, a través de la reflexió racional, atrau quelcom no material, extrasensorial, i, d'aquesta manera, el desig que en un inici semblava merament carnal, inspirat per la bellesa física, és superat per un amor més pur de caire espiritual.<sup>203</sup>

Per al neoplatonisme l'amor és el desig de bellesa, de contemplar-la i d'engendrar-la, i, en conseqüència, tot amor comença per la vista, que és la que ens permet reconèixer la bellesa. La vista, inevitablement lligada al món material, és el motor que produeix l'atracció per l'altre.

Segons les teories neoplatòniques, els éssers vius se senten atrets en un primer moment per l'aspecte exterior que presenta l'altre, però en un altre nivell, encara que sigui inconscient, el que captiva realment de l'atractiu d'algú és la bondat que es percep reflectida en l'encant que produeix:

Pues él no desea este cuerpo o aquél, sino que admira, desea y contempla con estupor de la majestad divina que se refleja en los cuerpos. Por esto los amantes ignoran lo que desean o buscan, pues desconocen a Dios mismo, cuyo oculto sabor ha introducido en sus obras su olor suavísimo. (Ficino, *De Amore*, II, 6: De la Villa ed. 1994: 36)

Déu, com a creador universal, és qui infon la bellesa en el món. I la bellesa engendra l'amor. Es produeix una relació a tres nivells: Déu inspira la bellesa i, al mateix temps, la bellesa fa sorgir l'amor. Però no només això, sinó que es produeix una identificació entre la bellesa i la bondat, com que la bellesa és infosa per Déu no pot ésser deslligada de la bondat. En suma, es podria arribar a dir que totes les coses belles són bones i viceversa perquè així han estat creades.<sup>204</sup> Per tant, ja que la bellesa és l'expressió externa de la bondat interna, l'atracció amorosa que produeix la bellesa està plenament justificada; en realitat el que és atractiu és la bondat interna que es pot percebre de la bellesa externa.

En una visió del món que recorda molt la catòlica es conclou que la bellesa es troba en totes les coses de la creació perquè les ha creades Déu i com que provenen d'ell són alhora bones i belles:

Or Dieu n'est pas seulement beau, il est bon. En son unité, en sa simplicité suprêmes, beau et bien s'unissent et se confondent d'une

<sup>203</sup> En paraules de Menéndez (1974: 164): «En este calor y elevación de la fantasía consiste el amor platónico, cuya realidad es innegable, aunque él sea una pasión nada común ni ordinaria. Sólo en él se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre sobre la naturaleza común, y le hace libre de los bajos apetitos de la carne».

<sup>204</sup> Per a l'explicació de l'amor com a vincle universal provinent de Déu em baso en Maggiotti (2012: 5-6).

manière ineffable. (...) mais cette beauté qu'il fait reluire dans le corps n'est que le signe d'une autre beauté, la beauté de l'âme. (Festugière 1980: 33)

Recapitulant: la bellesa exterior de l'estimada demostra la seva virtut, és a dir, la bellesa de la seva ànima. Així doncs, en aquesta perspectiva, es podria arribar a concloure que l'amor humà en darrer terme està motivat per una atracció cap a Déu (que és qui atorga la bellesa), de manera que el que resulta irresistible és el reflex de la bondat i la bellesa celestials en l'estimada, però no el cos en ell mateix, que no té cap valor a part de motivar l'inici del sentiment amorós: «El amor por la mujer constituía una etapa hacia algo de lo que formaba parte: el amor por Dios» (Parker 1986: 63). En el moment en què aquesta reflexió es produeix de manera conscient el sentiment amorós s'eleva a un nivell més espiritual, que és al què aspira el neoplatonisme.

En la literatura el poeta sol descriure la bellesa de l'amada a partir d'una visió idealitzada, seguint el prototip fixat: la *descriptio puellae*. I d'aquest aspecte n'extreu que és una dama virtuosa i bona, tot i que en els poemes es mostri desdenyosa i fins i tot cruel amb l'enamorat. També s'ha de tenir present que, en moltes ocasions, és precisament a través d'aquesta actuació altiva que demostra el seu pudor i moralitat, perquè es guarda de l'amor carnal.

Com que la bellesa i la bondat són una mateixa cosa, l'amor que inspira la bellesa és també vist de forma positiva. Malgrat que en la poesia es presenta un patiment inhumà provocat pels sentiments, no se sol qüestionar la benevolència innata de l'amor. És a dir, fins i tot des del dolor, no es posa en dubte l'amor com a bé suprem. En la poesia, el patiment que ocasiona l'amor té un paper primordial, més que no pas la satisfacció, que si apareix sol ser relegada en un segon terme. Segurament això es deu al fet que el turment resulta més inspirador literàriament que el plaer.

Així ho veiem en la *gileta* núm. 37 («Jo us vull bé Gileta mia»), en la que es produeix una identificació entre el «bé» i l'amor per Gileta fins al punt que ella mateixa i el seu interès personal, contraposat al de Gilet, també es consideren un bé major. Així doncs, el que en principi podria ser considerat un mal per a Gilet, es pot convertir en un bé, sempre que aquest benefici en certa manera la dama o el sentiment amorós.<sup>205</sup> Es pot concloure, i no només pel que fa aquest poema, que, malgrat que l'amor sol comportar un dolor per a qui el sent, la dama no s'identifica directament amb aquest suplici de forma negativa, sinó que ella representa el bé per sobre de tot, i quan és despietada amb qui la desitja ho és de forma justa.

Jo us vull bé, Gileta mia,

---

<sup>205</sup> El de Gilet no és un cas excepcional: «En Villalobos, como antes en el Condestable de Portugal, Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz o Juan del Encina, el peso específico de conceptos como 'la servidumbre de amor', 'prisión de amor', etc., con todo lo que comportan de anulación y fusión de voluntades de raigambre cristiana o escolástica es muy evidente» (Serés 1996: 117).

i vull lo mal que apetesco,<sup>206</sup>  
 que en lo bé cercar lo mal  
 és voler mal i no bé.  
 Sens interès vos adoro  
 i fujo per interès,  
 que en lo bé témer lo mal  
 és interès de mon bé. (v. 1-8)

En aquest poema, Gileta és anomenada «mon bé» (v. 8) per Gilet, malgrat que no li reporta cap bé. Ell decideix anteposar les necessitats d'ella a les seves: Gilet viu exclusivament per a ella. Però, malgrat que en la vida real aquest anul·lament de la individualitat i del propi esdevenir seria un pensament destructiu, en la poesia és l'essència de la relació, la que justifica que, d'una banda, ella un dia el pugui arribar a correspondre (perquè ella el recompensi per la devoció que li té), i de l'altra, que ell la segueixi adorant de forma incondicional (perquè ella, reconeguda com a ésser superior, no mereix altra cosa).

S'ha de tenir present que en la literatura les obres no es construeixen de manera isolada sobre un o dos corrents, sinó que les composicions solen respondre a un entramat molt complex fruit de diferents tradicions i fonts, corrents filosòfics i culturals, i contextos històrics específics. El problema d'aquesta conciliació és que pot donar lloc a aparents contradiccions, que s'haurien de percebre com diferents vessants que es complementen entre elles. Per consegüent, no és d'estranyar que la visió de l'amor com a bé contrasti en la literatura amb una llarga tradició en què l'Amor és presentat com un tirà que absorbeix totalment l'enamorat. Aquesta conjunció entronca directament amb el reconegut com a "amor boig", sobre el que tant alertaven els manuals medievals. Fins i tot en una de les *giletas* en què la filosofia neoplatònica hi té més pes, la núm. 34 («Quan és la flama perfeta»), s'hi pot trobar aquesta disparitat:

Mes la ingrata tirania  
 no em podrà més perseguir:  
 lo que en Gileta vivia  
 no pot en Gilet morir. (v. 5-8)

Més endavant explicaré perquè si l'amor és veritable i pur és immortal. El que en aquest moment vull remarcar és l'expressió «ingrata tirania». Encara que en el poema esmentat abans, el núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia»), es presentava l'amor com un bé absolut que justificava l'oblit dels interessos propis, en aquest text, Gilet s'acaba rendint a l'amor, al tirà que, a més a més, és ingrà. Com es poden conciliar les dues cares de l'amor?

Un possible raonament l'exposa Pietro Bembo a *Gli Asolani*: l'amor es converteix en tirania quan no respon a cap control. Quan l'ésser humà només respon als seus

---

<sup>206</sup> Tot i que s'imposa el bé en l'amor de Gilet, aquest també li comporta un mal, com explicaré més endavant, això es dona perquè estima en extrem.

instints, sense cap fre o límit de la consciència, és sobrepassat per la passió amorosa. Segons Parker (1986: 128), Bembo:

Negaba que el dios del amor fuese un tirano cruel porque negaba que el hombre fuese incapaz de resistir las pasiones; sostenía, muy al contrario, que la pasión podría quedar subyugada a la razón si la mente se centraba únicamente en la belleza espiritual y moral del amado.

No ho podria haver expressat de forma més clara Joan Boscà<sup>207</sup> en aquests versos del sonet CXXI:

Amor es bueno en si naturalmente,  
y si por causa dél males tenemos,  
será porque seguimos los extremos,  
y así es culpa de quien sus penas siente. (Clavería ed. 1999: 23)

La culpa que l'amor es converteixi en un tirà és del propi enamorat per seguir els extrems. Aquesta consideració, que tant recorda els tòpics llatins d'*in media virtus* i *l'aurea mediocritas*, unifica les dues perspectives sota les quals era presentat l'amor, ja que, encara que per naturalesa aquest sigui bo, es pot convertir en un mal si la consciència no limita la descurança i la radicalització a què empeny la passió.

En canvi, per a León Hebreo a *Dialoghi d'amore* la concepció i el motiu del patiment de l'enamorat és radicalment diferent. El sofriment no s'origina per temor, sinó per la frustració de no poder aconseguir la unió total i absoluta amb l'altre per culpa de la corporeïtat; així ho explica Parker (1986: 98): «incluso cuando es correspondido y se alcanza la unión, el amor realizado de la unión sexual no deja de ser angustioso porque el amor es el deseo de una unión total y completa con el ser amado, la fusión de una persona con otra». Els cossos materials impedeixen la unió perfecta. Segons León Hebreo, l'única sortida que té aquest esvoranc és un replantejament dels sentiments amorosos que derivi en l'enfocament d'aquests cap a Déu, obrint així una via entre el neoplatonisme i la mística.<sup>208</sup>

Si, per contra, l'origen d'aquest dolor és el temor a la no correspondència de l'estimada, això presenta un conflicte amb la filosofia neoplatònica, perquè la negació no té cabuda en un amor que, malgrat que està instigat per la bellesa humana, prové i està destinat a Déu. Déu, segons el cristianisme, sempre estima les seves creacions, per tant, l'amor no correspost no té sentit en aquest context: «Para los neoplatónicos renacentistas la tristeza y la desesperanza del amante no correspondido eran irracionales; estos sentimientos existían sólo porque a la sensualidad se le permitía llevar la voz cantante» (Parker 1986: 98).

En aquesta línia, convergeixen dues perspectives: o bé la dama és culpable del patiment de l'enamorat i està forçada a respondre, o bé el patiment amorós no és culpa de la dama, sinó del poeta. Gileta, com moltes altres dames literàries, malgrat

<sup>207</sup> Més informació sobre la relació de Joan Boscà i el neoplatonisme a Gamba (2013: 144-150).

<sup>208</sup> Més informació sobre la relació entre el neoplatonisme i la mística a Serés (1996: 15-53).

respondre de manera despectiva a les proposicions amoroses del poeta, és reconeguda com un bé major. Aquesta premissa mai no és qüestionada, ja que la seva bellesa és tanta que justifica la seva actuació. Ningú no és digne d'ella, excepte potser ella mateixa, i, per tant, està en el seu dret de menysprear els seus pretendents:

Pobre Gilet que l'adora:  
si més vol, no obliga més,  
que, com se mereix tan sola,  
vol sols a qui la mereix. (31 «Ama Gileta a Gileta», v. 6-8)

Davant de tanta perfecció, l'enamorat experimenta una rendició total, no pot fer altra cosa que adorar-la com si fos una divinitat. Tanmateix, paral·lelament, també reconeix que la seva arrogància té tota la raó de ser, perquè ell mai podrà aspirar a igualar-la ni, conseqüentment, a merèixer-la:

No dono a l'aire mes queixes,  
pus los dos tenim raó:  
jo sempre per adorar-vos  
i per mensprear-me vós. (38 «No sé si em voleu, Gileta», v. 5-8)

### 5.2.2. Divinització de l'estimada

De l'aglutinament entre la bellesa, la bondat i la divinitat sorgeix la representació de l'estimada com una figura divinitzada i digna d'adoració. Aquesta simbologia no és nova i connecta directament amb la tradició de la *religio amoris*, alguns exponents de la qual són la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o el poema XXXVII d'Ausiàs March («La mia por d'alguna causa mou», v. 37-40).<sup>209</sup>

A continuació analitzaré com es tracta la divinització de l'estimada en les *giletas*. Prenc, per exemple, el poema núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta»). En els versos 3 i 4, Fontanella explica que la dama ha de tenir per força una procedència divina, perquè la seva perfecció és tal que resulta inexplicable en el context de la humanitat:

D'on sou, oh nova Gileta,  
de l'amor prodigi nou?  
Sou del Cel, perquè la terra  
no té Giletas com vós. (v.1-4)  
(...)  
O si sou tota celeste,  
per lo llum i per l'ardor,  
ab la puresa d'un àngel

<sup>209</sup> Un avís previ: per a una correcta lectura dels textos que conreen aquest tòpic literari hem de tenir present, com a precaució, que no es pretenia entrar en l'heterodòxia o en motivar l'adoració a un déu fals, sinó idealitzar l'amor humà a través de l'equiparació amb l'únic amor acceptat, recomanable i elogiat: l'amor a Déu. La mala comprensió del significat i de l'objectiu final d'aquestes obres va provocar que gran part d'aquests textos fossin qüestionats per la moral de l'època i fins i tot fossin prohibits: «Al equiparar el amor humano con los valores de la religión pretendían alabar y exaltar el amor, no desacreditar ni burlarse de la religión» (Parker 1986: 40).

feu los efectes de dos.  
Jo trobo, nova Gileta,  
que per nova suspensió,  
tenint d'un àngel lo llum,  
donau d'un altre lo foc. (v. 9-16)

Més endavant, en el mateix poema, la representació divina es porta a un punt culminant identificant Gileta «ab la puresa d'un àngel» (v. 8). Aquesta imatge no és única de Fontanella, sinó que hi ha molts autors de la poesia del *Siglo de Oro* que la utilitzen. Així ho podem veure, per exemple, en el sonet 179 de Lope de Vega: «Ángel divino, que en humano y tierno» (Carreño ed. 2013: 120).

De fet, aquesta imatge tan estesa la va promoure el mateix Petrarca en el *Canzoniere* i se sintetitza sota el tòpic de la *donna angelicata* que és característic del *dolce stil nuovo*. Petrarca és una de les fonts essencials per entendre el conglomerat de les influències en les que es basa la poesia barroca i, malgrat ser un autor del s. XIV, la seva producció es vincula als nous corrents culturals, com ara el neoplatonisme:

Il paragone tra la donna e Vangelo, come si sa, è stilnovista, per la precisione è dovuto al bolognese Guido Guinizelli. Nella trattazione stilnovista del tema amoroso si riconoscono due correnti: la prima, facente capo a Cavalcanti e forse filiatà piú direttamente all'eredità trobadorica che si risolve nei due registri estremi e complementari dell'amore estatico suscitato dalla donna angelicata e dell'amore angoscioso; la seconda, dantesca, pone l'accento sul tema della virtù beatificante della donna (spirto d'amor che mi ditta dentro), donna che è fonte di salvezza (la ricompensa trobadorica) (Gorla 1999: 122).

La divinització de la dona estimada que es pot trobar en les *giletas* respon als mateixos criteris que la majoria de la producció poètica d'autors del barroc castellà. Tanmateix, un tret característic de Fontanella és que a vegades introdueix alguna innovació personal, una capacitat de donar-li la volta als conceptes que el converteix en un autor tan destacable.

Continuant amb el poema núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta»), es pot veure en els versos finals: «tenint d'un àngel lo llum, / donau d'un altre lo foc» (v. 15-16), com Gileta no es converteix només en un àngel per la seva bellesa, sinó que alhora és també un àngel caigut, un dimoni, pels efectes que provoca en qui la mira. S'equipara el foc del dimoni al provocat per la passió amorosa i per això ella, malgrat ser un àngel, provoca els efectes d'un dimoni.

La llum de l'àngel es contraposa a l'ardor del dimoni, tant la flama com la lluminositat seran dues imatges que retrobarem més endavant i que estan molt marcades pel neoplatonisme. La singularitat de Fontanella rau en la dualitat amb què presenta Gileta, ella és llum i foc, és raó i passió, és àngel i dimoni.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Veg. 5.4.1.

### 5.2.3. Tot amor comença per la vista

Fins ara he explicat que l'amor és desig de bellesa. Però, com perceben els humans la bellesa? En un primer instant exclusivament a través de la vista. La visió és el motor de la passió amorosa, el que dóna peu a la seva existència ja que provoca l'atracció cap a l'altre. Únicament després d'aquest primer estadi la fascinació es podrà traslladar a un altre sentit: l'oïda, que possibilitarà una aproximació més profunda a l'altre.

Es produeix una classificació dels cinc sentits. D'una banda, trobem els que eren considerats més pròxims a l'esperit i que nodrien l'ànima: la vista i l'oïda, que estaven estretament relacionades amb l'enteniment. De l'altra, el gust i el tacte, que necessiten el contacte físic i, per tant, allunyen l'ésser humà d'aquest amor ideal que pot conduir a Déu: «Aquella atracció o deseo que alcanza el placer olfateando, tocando y gustando, no es amor sino libido, y su deleite, no es de la belleza sino de la deformidad» (Ciordia 2004: 55).

El sentiment amorós, si evoluciona seguint el curs marcat pel neoplatonisme, cada vegada es centrarà en els sentits menys materials. Finalment, en l'últim estadi, només a través de l'enteniment propi es podrà conèixer l'ànima aliena (prescindint ja dels elements sensorials): «Et la première beauté ne se connaît qu'avec l'entendement, la seconde avec les yeux, la troisième avec les oreilles» (Festugière 1980: 30).

Primer de tot, s'ha d'entendre el motiu pel qual la vista és primordial en la filosofia neoplatònica. Amb aquest objectiu, s'ha de fer una síntesi sobre com entenien, a partir de la reinterpretació de la doctrina de Plató, el funcionament del cos humà.

Cal concretar per començar que antigament l'esperit no era un sinònim de l'ànima, es tractava de dos elements d'essències diferents. L'esperit era l'encarregat de connectar l'ànima amb el cos físic. És una entitat entremig de l'ànima de caire diví i el cos carnal; si no fos per l'esperit, el cos i l'ànima, com que pertanyen a dues naturaleses molt diferents, no es podrien comunicar entre ells. L'esperit és un pont de comunicació entre allò material i allò espiritual, perquè es troba a mig camí entre ambdós extrems. Allà on aquesta substància espiritual està més present en el cos és en els ulls, perquè és la part més transparent i nítida del cos humà i per això es considera que és la més pròxima a l'ànima. Segons la ciència mèdica de l'època, l'esperit es genera al cor i d'allà vivifica tot el cos a través de la seva connexió amb l'ànima (que és qui dóna la vida al cos, que actua com a simple recipient):

En esquema: la sang bull al fetge i després un vapor, *l'esperit natural*, el qual es desplaça a tot l'organisme; aquest es refina en el cor fins esdevenir *esperit vital*, el qual transmet la vida arreu del cos a través de les artèries; finalment, una porció de *l'esperit vital* entra al cervell, on es purifica encara més fins transformar-se en *esperit animal*, part del qual s'emmagatzema al cervell mateix per a les facultats superiors i altra part es distribueix pels nervis de la sensibilitat, òrgans de la percepció



sensorial (i pels nervis motors, permetent així el moviment del cos). És aquest esperit animal el que entra en contacte directe amb l'ànima racional. (Valsalobre 2017a)

En el moment en què l'esperit arriba als ulls aquest és tan abundant que una porció molt petita s'escapa a través de les ninetes en forma de vapor, perquè és la part corporal que està més en contacte amb l'essència espiritual. Aquest vapor, que es desprèn pels ulls, fereix com una fletxa d'amor a qui la rep.

Tan abundante es el flujo espiritual (impulsado por el corazón mediante la sangre y por mandato de la *phantasia*) con que contemplar la imagen del amado, que aquella, saliendo por los ojos de este y entrando por los del amante, acaba grabándose en ese “vapor tenue y sutil” que es el espíritu sanguíneo y, consecuentemente, “scopito nel cuore dello Amante”, por lo que –continúa diciendo Ficino– “per tale cogitazione si dipinga nello spirito: e dello spirito nel sangue si imprima”. Llegados a este punto, es muy sencillo comprender que dicha imagen o fantasma se grave en la sangre misma (“puo il volto [del amado] nel suo medesimo sangue ridurre”), pues dicha imagen, espiritualmente conducida y visualmente introducida, es, al fin y al cabo, una porción de sangre que acaba circulando por la del amante y, consiguientemente, “conformándola”. (Serés (1996: 184-185)

La contemplació de l'ésser estimat és la font de l'enverinament: «[...] la imagen (en este caso, del amado), canalizada espiritual, sanguíneamente, y expulsada por los ojos, no deja de ser una parte de él que entra por los ojos del amante. pues se infunde espiritualmente en la sangre de este» (Serés 1996: 77). Es rep aquest vapor de l'esperit de l'altre a través dels ulls propis i, un cop dins del cos, l'influx sanguini aliè es trasllada fins al cor i allà es produeix la barreja de les dues sangs que dona lloc al sentiment amorós.

¿Qué tiene de sorprendente entonces si el ojo abierto, y dirigido con atención hacia alguno, lanza a los ojos del que está cerca las flechas de sus rayos, y junto con éstas, que son el vehículo del espíritu (*spiritus*), extiende el vapor sanguíneo, que llamamos espíritu (*spiritus*)? De aquí la flecha envenenada traspasa los ojos y como es lanzada por el corazón del que hiera, busca el pecho del hombre herido, como su propia morada, hiera su corazón y se condensa en su más duro dorso, y se convierte en sangre. Esta sangre extraña, que es ajena a la naturaleza del herido, envenena la sangre propia de éste. Y envenenada la sangre, se enferma (Ficino, *De Amore*, VII, 4: De la Villa ed. 1994: 202-203).

Aquest imaginari de les fletxes que provoquen el sorgiment de l'amor s'ha de relacionar amb les fletxes daurades de Cupido. Segurament els dos significats de les fletxes s'aglutinen en la poesia amorosa, i no solament en l'època barroca, en la qual és molt habitual comparar les celles o el front de l'estimada amb un arc i els ulls amb les fletxes corresponents. Aquest tòpic és propi de la *descriptio puellae*<sup>211</sup> i també el

---

<sup>211</sup> Més informació sobre el tractament de l'arc i la fletxa en les descripcions de la dama a Muñiz (2014: 175-189).

trobem en les *giletas*: «fletxes abrasants fulmina / de l'arc nevat de son front» (73 «Bella fragant primavera», v. 27-28). Tant és així que la imatge, de forma més o menys desenvolupada, es repeteix en tres dels poemes de Fontanella en els quals trobem una descripció més extensa de Gileta: el núm. 3 («Quisiera yo retratarte»), v. 5: «Arco nevado tu frente»; el núm. 5 («Belisa de les Giletas»), v. 9-12 i el núm. 4 («Si vol Amor que retrate»), v. 17-20. Vegem els versos concrets d'aquest darrer poema:

Oh, que suaus amenacen,  
arcs de Cupido, les celles;  
mes, si ja maten los arcs,  
què restarà per les fletxes?

Tant si la imatge és més pròpia de la filosofia neoplatònica, com si prové més de la mitologia clàssica, és innegable que la visió de l'estimada té un paper primordial en els poemes. Recordem que l'efecte la fletxa daurada de Cupido es compleix en la primera persona contemplada per l'abatut, de manera que es compleix la premissa que l'amor comença en ambdues perspectives per la vista. D'aquesta manera, les dues tradicions conviuen sense problemes en la poesia amorosa i la vista adquireix una importància vital com a motor principal de l'amor. Així es pot veure en aquest poema de Joan Boscà:

Si no os uviera mirado  
no penara,  
pero tampoco os mirara.

Veros harto mal á sido,  
mas no veros peor fuera;  
no quedara tan perdido  
pero mucho más perdiera.  
¿Qué viera aquél que no os viera?  
¿Cuál quedara,  
señora, si no os mirara? (Clavería ed. 1999: 46-47)

Haver observat l'amada provoca en el poeta l'estat actual de patiment, però aquest dolor es veu recompensat pel mateix fet d'haver-la contemplat. D'aquesta forma, si no l'hagués pogut veure, seria tant el que perdria, que prefereix el mal que pateix perquè li compensa. La visió d'ella és el premi al seu sofriment.

La *gileta* núm. 23 («Per haver-te vist, Gileta») permet explicar una altra funció de la vista, a part de donar origen a l'amor. Aquesta també permet alimentar-lo en previsió de futures absències. La imatge de l'estimada queda impresa obsessivament en la imaginació de l'enamorat i aquesta es recorda (*cogitatio*) i exerceix de pal·liació de la melangia (*visio*). En aquest poema, Gilet per fi ha pogut veure la seva estimada i, de manera semblant a Boscà, aquest gloriós fet mereix la ceguera resultant de la contemplació, perquè la podrà recordar sempre més:

Tant és lo que he vist, Gileta,  
ab què tant content estic,  
que satisfaré sens vista

la ditxa d'haver-te vist. (v. 21-24)

#### 5.2.4. La llum divina

La vista té una funció primordial com s'ha vist, per bé que depèn d'un element exterior: la llum. L'una i l'altra es necessiten recíprocament, perquè no podem veure res sense la llum, i alhora la vista és l'únic sentit que ens permet percebre la llum. Ambdues són imprescindibles per descobrir el món: una és la clau i l'altra és la porta, i viceversa, per obrir-nos al què ens envolta. Per tant, podríem dir que són les fonts primàries de coneixement.

Mentre que la vista està vinculada al món sensible perquè necessita els ulls, la llum està lligada, d'una banda a la contemplació física, però, de l'altra, també s'entén com una metàfora de la força divina i es relaciona amb el món espiritual connectant directament amb la ment. Partint d'aquesta base, es pot entendre el següent símil: «La mente se dirige a Dios del mismo modo que el ojo a la luz del sol» (Ficino, *De Amore*, I, 3: De la Villa ed. 1994: 13). Es tracta d'un vincle efectuat a dos nivells: un primer terrenal en què els ulls busquen la llum física; i un segon d'espiritual, en què la ment cerca a Déu amb el mateix delit:

... dice que la luz de la mente para entender todas las cosas es aquel mismo Dios por el que todo ha sido hecho. Y compara el sol y Dios de tal manera, que lo que es el sol a los ojos, tal es Dios para las mentes. El sol genera los ojos y les da la capacidad de ver, que sería vana y estaría sumergida en las tinieblas eternas si estuviera privada de la luz del sol en el que se reproducen los colores y las figuras de los cuerpos y en el que el ojo ve los colores y las figuras de los cuerpos. Pues, en efecto, el ojo no ve otra cosa que la luz. (...) Entonces, el ojo percibe esta luz reflejada en los cuerpos, pero no puede comprender esta luz misma en su mente. De la misma manera Dios crea el alma y le concede la mente, la capacidad para entender, que sería vana y oscura si no le asistiera la luz de Dios, en la cual ve las razones de todas las cosas (Ficino, *De Amore*, VI, 13: De la Villa ed. 1994: 166-167).

La llum, doncs, és l'altre pilar del neoplatonisme. És un pont que exerceix de connexió entre l'individu i el seu context i, paral·lelament, també entre la ment i Déu. La llum és, més que una metàfora, un reflex de la divinitat (Torres, 2013: 97-98).

La relació entre el Sol, com a màxim exponent de la llum, i la divinitat és present en la mitologia de moltes cultures antigues.

En muchas civilizaciones, el Sol, como astro, ha sido considerado manifestación de la divinidad, fuente de luz y de vida, inteligencia cósmica, imagen de la resurrección y de la inmortalidad, representación emblemática de dioses y reyes (Romojaro 1984: 53).

Aquesta tradició, rebutjada pel cristianisme com a pagana, encara devia ser present, de forma més o menys conscient, en la cultura occidental. De fet, la pervivència

d'aquest imaginari es fa patent en la relectura dels escrits de Plató mateix. El platonisme distingeix dos mons diferents: el de les Idees i el que percebem pels sentits, que és un reflex imperfecte de l'anterior; el més interessant en aquesta perspectiva és que Plató equipara la Idea del Bé del món de les Idees al Sol del món físic i estableix una base que permet la consideració de l'astre rei com a representació divina:

*So/llamaba Platón (Sol del mundo inteligible) a la Idea Suprema, a la Idea del Bien, que es aquella a la que con mayor propiedad compete la consideración de divinidad. (...) Del sol procede directamente la luz, que ostenta por lo mismo carácter de bondad y de ser. Con base en estos principios se funda toda la metafísica neoplatónica de la luz (González 2001: 296).*

Aquesta relació que han establert diferents cultures i filosofies també té presència en la literatura. El vincle entre la divinitat i el Sol és molt present especialment en el gènere de la mística. La magnificència celestial és inefable i el Sol material serveix per establir una metàfora corpòria i comprensible per al lector respecte de l'esplendor indescriptible que desprèn Déu. Per exemple, Francisco de Aldana anomena a Déu en el sonet LXIII: «Eterno Sol», aquest ha de ser etern perquè la perfecció per definició no té fi. A més, com que en la religió cristiana Déu resideix més enllà del firmament, tal com veiem en el primer quartet, la metàfora és especialment fecunda.

Señor, que allá de la estrellada cumbre  
 todo lo ves en un presente eterno,  
 mira tu hechura en mí, que al ciego infierno  
 la lleva su terrena pesadumbre.  
 Eterno Sol, ya la encendida lumbre  
 do esté mi alegre abril florido y tierno  
 muere, y ver pienso al más nevado invierno  
 más verde la raíz de su costumbre.  
 En mí tu imagen mira, ¡oh Rey Divino!,  
 con ojos de piedad, que al dulce encuentro  
 del rayo celestial verás volvella,  
 que a verse como en vidrio cristalino  
 la imagen mira el que se espeja dentro,  
 y está, en su vista dél su mirar della. (Lara 1985: 433-434)

Finalment, en els dos tercets s'introdueix el lligam entre la llum i l'amor. Aldana intenta expressar com la llum emesa per la divinitat, el «rayo celestial», fa que ella se senti atreta per l'altre que l'emet. Els raigs són atraients perquè l'emissor és en última instància el «Rey Divino», encara que els enamorats no en siguin conscients. Els raigs de llum divina sorgeixen directament de la mirada dels enamorats («del» i «della») perquè el seu amor és pur i, així, s'il·luminen i es reflecteixen l'un en l'altre.

Examinem-ho de forma més detallada. En la filosofia neoplatònica, es parteix de la base que tot amor comença per la vista, per tant, la gènesi del sentiment només és possible en tant que existeix la llum. La llum és incorpòria, prové de Déu i banya

tots els cossos i les ànimes: «Y que en los ojos y en el cerebro hay alguna luz, por pequeña que sea, nos lo prueban muchos animales que ven en la noche» (Ficino, *De Amore*, VII, 4: De la Villa ed. 1994: 201).

En la concepció amorosa del neoplatonisme, la bellesa s'identifica amb la llum. L'enamorat no només és bell i bo, aquestes dues característiques es manifesten en una projecció lluminosa que sempre prové, en darrer terme, de Déu: «La figura del hombre, muchas veces muy bella a la vista por la bondad interior felizmente concedida por Dios, transmite al espíritu, a través de los ojos que la contemplan el rayo de su esplendor» (Ficino, *De Amore*, VI, 2: De la Villa (ed.) 1994: 123-124).

La llum que desprèn la persona estimada s'ha d'entendre des d'una vessant física, i no només espiritual, ja que s'emet materialment pels ulls i es rep a través dels ulls de la persona enamorada.

L'ànima, que també és incorpòria, és on la llum celestial es concentra. Així com l'ànima és l'emissora de la llum divina, l'esperit n'actua com a receptor i, al mateix temps, l'emet pels ulls, que són les finestres que l'uneixen al món material. En conseqüència, la llum es transmet a través de la mirada, en paral·lel amb les fletxes sanguínies que he analitzat abans. D'aquesta manera, la mirada de l'amat, no només fereix d'amor l'ànima de qui el contempla, sinó que també la il·lumina i, a través d'aquesta llum divina, li infon un coneixement nou:

Sens vostra llum, Gileta vencedora,  
mortal horror suspèn ma fantasia; (7 «Sens vostra llum», v. 1-2)

Recordem que la fantasia és un dels cinc sentits interns (sentit comú, estimativa, imaginativa, fantasia, memòria) de què consta l'ànima sensible, els quals exerceixen d'intermediaris de les percepcions externes fins a la ment. Sense la *llum* que projecta Gileta el procés de comunicació queda bloquejat i, en conseqüència, s'anul·la temporalment la capacitat de coneixement. Per contra, la presència de l'estimada estimula el funcionament de la fantasia (Valsalobre 2017a).

Malgrat l'exemple d'aquesta *gileta*, normalment el camp poètic no executa de forma tan tècnica la doctrina, per la qual cosa sorprèn que, precisament en uns poemes considerats per la crítica com a ingenus o infantils, trobem conceptes filosòfics tan específics. En la major part de la poesia amorosa del barroc hispànic, la llum de la doctrina neoplatònica es concreta en un esplendor inexplicable emès per l'estimada i que il·lumina el seu entorn.

L'amor es pot representar com una llum per la seva puresa, però també com una flama per la seva intensitat. D'aquesta manera, les imatges de la llum i la flama s'alternen i conviuen en la poesia del *Siglo de Oro*. Per tal de donar una dimensió adequada a la proliferació de les representacions de l'ardor i la claror, veiem un estudi sobre la quantitat de poemes de Fernando de Herrera en què apareixen aquests termes:

El léxico petrarquista viene limitado a tres términos sumamente significativos: amor como fuego o luz («es llama, es fuego todo cuanto espiro» III, «pura luz do ardiendo muero» IV, «no m'enciendo en los rayos de su frente» V, «rayo que salió de vuestros ojos» VII, «luz que ha de romper el frío temor» XIV, «cierta luz al coraçon envió» 45, «llama'l pecho» 49, «lluvia de lágrimas templado al fuego que la inflama», «rayos claros de su lumbre pura» 50, «suave calor» que «consume poco a poco», «Amor me lleva/ y me inflama», «Abraça el coraçón», «lumbre que a subir al çielo adiestra», «ardiente llama» 59, «de vuestros bellos rayos abrazado» 66, «mudar [...] en fuego el yelo de su pecho frío» 69, «el amoroso fuego y la belleza» 70, «frío yelo» 75), como bien («os ame quien os mira qual yo he mirado» 51, «Amor çiego/ me prende» 63), o la muerte de amor («causa y effeto de mi muerte» 44, «muerte de amor», «de vuestros bellos rayos abrazado», «gloria es Amor, que atravesó mi pecho» 64). (González 2001: 727)

No és una quantitat gens menyspreable i, en molts casos, la relació directa amb el neoplatonisme és inequívoca. Aquesta dada és important, perquè en autors anteriors, com ara Garcilaso, segons González (2001: 296), no sempre hem d'entendre aquests termes segons la perspectiva neoplatònica, sinó en una visió més tradicional i trobadoresca.

### 5.2.5. L'expressió màxima de la llum: l'astre rei

En la poesia amorosa, la lluminositat emesa per l'amada se sol expressar a través de la comparació d'ella amb el Sol, o bé, en la mateixa línia, la similitud dels seus ulls amb dos sols. El cos celeste aglutina la llum engegadora i la flama purificadora: és una metàfora ideal per a la filosofia neoplatònica ja que n'uneix les dues vessants.

La imatge del Sol també va fer fortuna en els poemes de Fontanella dedicats a Gileta. A continuació, apuntaré els casos en què la metàfora aporta un nou joc al poema en diferents aspectes segons la composició. A vegades la metàfora solar presenta variacions i l'amada es pot identificar amb l'albada com a sorgiment primer de la llum. Fontanella, que en altres composicions<sup>212</sup> compara Gileta amb l'aurora,

---

<sup>212</sup> La imatge de l'alba no solament es menciona en aquest poema, també la podem trobar en el poema núm. 8 («D'on sou, oh, nova Gileta»). En aquest text el significat és dissemblant, perquè no es refereix literalment al moment de sortir el Sol, sinó que és una metàfora per la mirada de l'estimada que té dos sols. L'aurora es produeix quan els dos ulls s'obren:

ni és del cel vostra bellesa  
 ab duplicat esplendor;  
 pus, quan ha tingut lo cel  
 per una aurora dos sols? (v. 5-8)

En aquest poema es qüestiona la humanitat de Gileta, ja que és un ésser més pròxim a la divinitat que no pas a la humanitat. A través de la conjunció, impossible en el món que coneixem, d'una aurora amb dos sols, fa explícit el fet que ella tampoc pot provenir del cel en un sentit físic o pagà. Llavors, per eliminació, la seva procedència ha de ser forçosament divina.

en ocasions va més enllà i expressa que Gileta és molt més que aquest instant: ella és l'astre en ell mateix, qui genera de la llum.

quan les flors i los ocells  
tribut li ofereixen nou  
i enganyats de sa bellesa  
la creuen alba i és Sol (73 «Bella fragant primavera», v. 21-24)

No obstant això, Gileta no és només el Sol, sinó que també provoca els mateixos efectes que l'astre, n'adquireix les característiques. Concretament, tal com la vista reiteradament fixada al Sol es veu alterada i fins i tot malmesa, la visió de Gileta provoca l'orbetat en Gilet. Aquesta ceguesa en part és física per la comparació amb l'enlluernament del Sol, però també és en part metafòrica, perquè la passió amorosa se sol relacionar amb la manca de visió per l'efecte que té aquesta damunt de la raó.

Ja paguen mos ulls, Gileta,  
lo que mos ulls han gosat,  
i de tant mirar el sol,  
sens veure el Sol estan (52 «Ja paguen mos ulls», v. 1-4).

Gilet, que adora incondicionalment Gileta de forma hiperbòlica, la considera millor que el Sol. El motiu d'aquesta reflexió és el següent: el Sol es pon, en canvi l'estimada no desapareix mai, no està sotmesa a peripècies circumstancials com el dia i la nit, perquè no depèn de res, sinó que brilla amb llum pròpia de forma permanent.

Gràcies a la causa hermosa  
del més fortunat ardor,  
que, més que lo Sol amable,  
no té occident com lo Sol, (18 «Dos vegades flors...», v. 13-16)

L'idealisme, que es pot relacionar amb el neoplatonisme, efectivament és present en les *giletas*. Però, com ja he comentat en alguna ocasió, en la poesia a Gileta també hi ha presència del dia a dia de la relació, s'hi esmenta la guerra, els rivals amorosos, les malalties, els viatges, etc. La individualitat present en aquests textos dona lloc a alguna disparitat respecte de l'exquisidesa dels poemes presentats fins ara. En ocasions, algunes composicions destaquen pel seu tarannà sarcàstic i fins i tot escatològic.

Aquest és el cas de la *gileta* núm. 74 («Tots donam flors ben purgades») que, aparentment, no té cap relació amb la idealització amorosa del neoplatonisme. Ja des del tema que la motiva exerceix de contrapunt amb les fins ara presentades. El verdaderament interessant és que, al mateix temps, demostra el gust pels contrastos tan propi del Barroc, perquè fins i tot en un text sobre purgues i fems podem trobar la imatge dels ulls de l'estimada representats com a sols:

Mes les altres flors, Gileta,  
ab disculpada ambició,

pugen sobre los terrats  
per tornar-se gira-sols. (v. 17-20)

La història que motiva el poema sembla d'allò més senzilla: Gilet porta un ram a Gileta que ha efectuat una purga. La síntesi entre la mitificació i la vulgaritat es produeix quan les flors regalades es converteixen en gira-sols per tal de poder contemplar el rostre de Gileta.

La metàfora dels ulls de Gileta pel Sol és implícita, perquè, tal com explica el mite de Leucotea i Apol·lo, el gira-sol es regira al llarg del dia per tal de poder seguir el trajecte de l'astre rei al llarg del seu períple diari. De la mateixa manera, aquestes flors enlluernades pels ulls de Gileta es transformen en gira-sols perquè davant dels dos sols de la seva mirada no poden fer altra cosa que no sigui contemplar-los i seguir-los.

### 5.2.6. L'amada porta el dia

Una conseqüència lògica de l'equiparació del Sol amb l'amada és que, com que el Sol inicia el jorn, ella també s'identifiqui amb el moment del naixement del dia: l'albada. Així doncs, aquest paral·lelisme dóna peu a l'elaboració de diferents jocs poètics a partir de l'antítesi entre el dia i la nit que s'alternen segons la seva presència o la seva mirada. Un exemple d'aquest fet es pot llegir en l'ídil·li II de Manuel de Villegas en l'estrofa setena:

[...] la carrera del sol que iba al ocaso,  
cuando los dos de mi pastora hermosa  
dieron su luz al horizonte escaso.  
Yo los miré, y el cielo, que los vía,  
volvió a lucir y comenzose el día. (Alonso ed. 1976: 90)

Se situa en el moment de la posta de sol, però, en aquest precís instant, l'aparició de la pastora estimada amb els seus dos sols (en el segon vers hem de recuperar el mot *sol* del vers inicial) és capaç d'il·luminar de nou el cel i de fer recomençar el dia. L'amada és, doncs, una nova albada. Ja he exemplificat que en les *giletas* es produeix una connexió entre l'amada i l'aurora, per bé que també hi ha exemples en els quals s'identifica amb el dia, com en els versos del poema núm. 7 («Sens vostra llum, Gileta vencedora»):

tot serà nit sens vós, que sou lo día;  
o tot dia per vós, que sou l'aurora. (v. 3-4)

Per a Fontanella, Gileta és el Sol, és el dia i és l'aurora, és qui aglutina totes les imatges luminescents possibles per tal d'il·lustrar les seves vàlues amb paraules. Però en algunes composicions va més enllà, perquè Gileta acaba convertint-se en un dia més potent que el dia mateix. Com es pot erigir la dama en vencedora del dia? Doncs, mitjançant la derrota d'aquest davant de tanta lluminositat. D'aquesta manera, el dia, vencedor etern de l'obscuritat nocturna, no pot guanyar Gileta i ella



és glorificada pel poeta com a victoriosa per sobre de la que fins ara era la llum més poderosa:

Què molt si Gileta bella,  
en lo terrestre horisont,  
lo dia anticipa al dia  
de tantes nits vencedor. (73 «Bella fragant primavera», v. 17-20)

A més a més, no únicament la presència de Gileta pot aportar de nou la llum, sinó que qualsevol notícia que provingui d'ella, com ara una carta, és suficient per alterar la nit de solitud en la que es troba immers Gilet per culpa de la dolorosa absència:

Cessà la nit més obscura  
i una lletreta adorada  
a les llàgrimes penoses  
porta la risa de l'alba. (51 «Cessà lo turment, Gileta», v. 5-8)

La nit, la foscor i les ombres es contraposen a la llum de l'enamorada: «En contraposición a los valores sol y luz se erigen los anti-valores platónicos de las sombras y de las tinieblas. Son la simbolización platónico-cristiana del “no-ser”» (González 2001: 296).

### 5.2.7. La flama pura

Tenint en compte tot el que s'ha dit fins ara, presentaré un altre vessant de la utilització de la llum. En el nivell metafòric, l'expressió màxima de la llum és la flama. Així succeeix amb la llum de l'enamorada, que també s'identifica amb el foc. El foc ja era molt utilitzat tradicionalment com a metàfora de la passió amorosa, fins i tot és l'eix central en algunes *giletas*, com en la núm. 57 («Mal les brases dissimulo»), en la qual l'amor es representa com un incendi que crema el cos de l'enamorat.

En aquest punt, he presentat algunes *giletas* que es poden relacionar de forma més o menys clara amb la doctrina del neoplatonisme, però ara examinaré uns versos que difícilment es podrien entendre sense aquesta relació, perquè la correspondència entre l'ús del concepte *flama* i el significat que pren aquest en la filosofia neoplatònica és inequívoca. El fragment en qüestió pertany al poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»), una *gileta* que destaca per la seva dificultat i per la concentració de termes filosòfics. Es tracta d'un poema molt conceptual.

Quan és la flama perfeta,  
un amant no viu en si:  
si jo só mort en Gileta  
com podré viure en mi? (v. 1-4)

La flama perfeta representa l'amor per Gileta. Si l'amor i, en conseqüència, la flama són purs, l'enamorat es guanya un lloc al cor de l'estimada. El conflicte que planteja el poema és que, malgrat l'honestetat del sentiment, Gileta no correspon el seu pretendent. De perllongar-se aquesta situació, Gilet morirà irremeiablement, perquè

perd el motiu per viure i no hi ha lloc per a ell en el món. Com explicaré més endavant, en el neoplatonisme no hi ha cabuda per a la no reciprocitat amorosa, no és acceptable des d'un punt de vista teòric.

Gilet, un cop enamorat de Gileta, s'abandona ell mateix, només existeix per a ella i ja mai més no podrà retornar en ell mateix; fins i tot en cas de fatalitat i de sofriment no podria restituir-se com a ésser complet. En aquest context, podríem pensar que l'única salvació possible és el desengany típicament barroca que apareix en altres *giletas* com la núm. 28 («Passà lo torment, Gileta, / i la tormenta passà»); per bé que en aquesta composició el neoplatonisme hi és tan present que aquest desencís és impossible, perquè l'amor és un bé absolut i no es pot entendre com un parany. Llavors, el relat solament té un desenllaç possible: la rendició de l'enamorat a la voluntat de l'estimada.

El foc s'utilitza com l'expressió verbal i gràfica de l'amor veritable. La flama, com que és perfecta, no pot tenir fi, ha de ser obligatòriament eterna, malgrat el contratemps del desdeny de Gileta. Segons el neoplatonisme, aquesta flama no representa, o almenys no solament, la passió amorosa, sinó el refinament d'un amor que el que pretén en el fons, encara que sigui de forma inconscient, és apropar-se a Déu. No obstant això, en aquest poema Gilet no apel·la a la divinitat, sinó a Gileta i, a partir de la declaració de l'honestat dels seus sentiments, exclama que, si bé ha perdut tota esperança de ser correspost, aprecia la vida que anteriorment menyspreava, perquè li permet la mort contínua causada pel revés amorós.

### 5.2.8. La contraposició entre el foc i el gel

Retornant al tema de com es tracta el foc respecte de l'amor, he explicat com la pira amorosa sol cremar l'enamorat fins a l'extrem, però aquest fet no és recíproc en l'amada. Aquesta, tot i ser la responsable d'encendre el caliu amorós, en gran part de la poesia amorosa medieval i moderna és representada pel gel i el fred a causa del desdeny i la seva negativa al requeriment amorós. Així ho mostra per exemple Fernando de Herrera en el sonet LXXII:

Amor en mí se muestra todo fuego,  
 i en las entrañas de mi Luz es nieve;  
 fuego no ai, qu'ella no torne nieve,  
 ni nieve que no mude yo en mi fuego.  
 La fría zona abraso con mi fuego,  
 l'ardiente mi Luz buelve elada nieve;  
 pero no puedo yo encender su nieve,  
 ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.  
 Contrastan igualmente ielo i llama;  
 que d'otra suerte fuera el mundo ielo,  
 o su máquina toda viva llama.  
 Más fuera, porque ya resuelto en ielo,  
 o el corazón desvanecido en llama,  
 ni temiera mi llama ni su ielo. (Cuevas ed. 1985: 458)

En una línia convencional, molt marcada per la religió catòlica, l'home és la flama, ardent i entregat a la passió, però la dona no pot lliurar-se a aquest ardor i, per això, és glaç. Si es consulta per exemple els manuals de segles anteriors de comportament femení, com ara els escrits per Eiximenis o Binimelis, és evident que les dones s'han de construir una reputació, han de ser el fre a l'impuls dels seus pretendents. Per aquest motiu la imatge de la dona com el gel és tan prolífica; sintetitza tot un ideari de vivència de la sexualitat.

Tal es pot llegir en el poema, la dama ha d'«entibiar la fuerça de mi fuego» i, simultàniament, l'enamorat ha d'«encender su nieve». D'aquesta manera, es basteix un equilibri literari entre l'incendi i el glaç, entre allò masculí (la passió, el sexe i la llibertat) i allò femení (el desdeny, la contenció i la moralitat).

Un joc similar, però més elaborat, es pot trobar en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya»). En aquest poema la dama s'identifica amb el color blanc (com la neu), per la puresa i el color impol·lut de la seva pell, però l'enamorat (que en aquest cas no és Gilet, sinó en Puig) no es relaciona amb el foc sinó amb la cendra. No es tracta d'un cas habitual, sinó d'una burla del pretendent de la dama que, com que és vell, ja no té foc, sinó cendra:

quan, de candor coronada  
(Olimp vencedor del vent),  
esmaltes cendres d'amor  
ab la neu de ton desdeny.  
No permetes, no, que aspire  
al gessamí de ton peu,  
ab la vilania altiva,  
un Puig que ha secat lo temps. (v. 5-12)

Aquesta contraposició entre el glaç i el foc no congenia del tot amb el neoplatonisme, perquè en aquesta filosofia amorosa la flama és experimentada de forma positiva pels dos enamorats perquè representa l'amor, que és un bé comú, i no la passió amorosa i carnal. La principal característica de la flama neoplatònica és la puresa que depura els cors. En la poesia del *Siglo de Oro* i també en les *giletas*, es poden trobar poemes amb les dues vessants de representació de la flama: una més vinculada a la tradició del rol masculí i femení, i l'altra més propera a la filosofia amorosa neoplatònica.

Examinaré ara un exemple de Fontanella més acostat a la teoria de Ficino. Es tracta del poema núm. 35 («En una font congelada»), en el qual apareix una flama originada pels ulls de la dama. La llum que emet la mirada d'ella és tan potent que desgela l'aigua i aquesta comença a transcorre per la font alterant el reflex de la lluna i de la pròpia Gileta.

En una font congelada  
Gileta cerca a Gileta.  
Ai, no perturbe la flama

lo que lo llum representa!  
 Corre desfeta la lluna  
 perquè dos sols la desgelen;  
 si menos constant la mostra,  
 no l'ostenta menos bella. (v. 1-8)

A mesura que avança el poema, es produeix una simbiosi entre el poeta i la font. Lingüísticament el poeta elabora un joc de derivació o semblança entre «font» i «Fontanella». El paral·lelisme se sosté de la següent manera: en el poema, els ulls de Gileta abrasen la font congelada i, paral·lelament, també el galant que són un mateix ésser. L'ardor provocat per la vista femenina es vincula al sentiment amorós. S'altera la imatge convencional d'associació del foc a l'home, de manera que la flama de l'amor prové de la llum que generen els ulls de la dama i no es lliga en cap moment a la passió amorosa.

La representació fontanellana permet exposar com el neoplatonisme entén la gènesi de l'amor i com aquest representa una nova existència pel pretendent. Fontanella il·lustra el canvi a través del moviment de l'aigua. L'aigua en moviment sempre s'ha vinculat amb la vida; per contra, l'aigua estancada, com ho estava en l'estadi previ a la visió de Gileta per culpa del glaç, es relaciona amb tot el contrari.

### 5.2.9. Tres nivells d'amor

La llum i el foc són representacions literàries que en el neoplatonisme estan lligades a l'amor cast. Tanmateix sabem que hi ha diferents tipus de sentiments amorosos i no tots es caracteritzen pel mateix grau de puresa. En aquest punt intentaré discernir quins tipus d'amor contempla Ficino en el comentari al *Banquet* de Plató. Per tal de tenir clara aquesta gradació, establiré una analogia amb l'escala dels sentits que he presentat anteriorment<sup>213</sup>.

En l'estadi inicial, tots els amors parteixen de la vista: és la representació en origen de tot l'amor humà. Aquesta primera fase es pot mantenir o pot derivar en dos sentits. D'una banda, es pot enfocar, a partir de la reflexió i la contemplació, cap a la ment, i d'aquí, ens pot conduir a l'amor diví; de l'altra, si s'inclina més cap al tacte i el gust, ens pot dirigir a l'amor bestial. Aquests són els tres nivells del sentiment amorós: l'humà, el diví i el bestial. Tots els enamorats comencen en el mateix punt, en l'amor humà, i, a partir d'aquí, el sentiment pot ascendir cap a l'amor diví, que solament necessita l'enteniment; o bé, pot descendir a l'amor inferior, anomenat bestial, que es redueix als sentits.

Su distinción aquí, por tanto, no está tan determinada por su origen, sino por el fin o deleite al que llevan. Si el deseo acaba deleitándose en el solo mirar, es llamado "amor humano". Si el deseo asciende del deleite de la vista al de la mente o intelecto, es denominado "amor divino". Si, por el contrario, el deseo descende del deleite de la vista al del tacto, recibe el nombre de "amor bestial" (Ciordia 2004: 56).

<sup>213</sup> Veg. *Tot amor comença per la vista*.

És innegable que la bellesa del cos és gratificant per a la vista, però el veritable objecte de desig en aquest corrent filosòfic no és el cos material sinó l'ànima. Recordo que la funció de la bellesa és la de ser un indicador extern de la bondat i que aquesta bondat i aquesta bellesa només poden provenir de Déu, encara que no se'n sigui conscient. Per aquest motiu, en ocasions s'ha considerat el neoplatonisme renaixentista com una relectura catòlica de Plató.

Quan Ficino expressa que a través de la ment i de la contemplació es pot accedir a l'amor diví, detalla que aquest procés no és immediat, sinó que presenta dues etapes que estan marcades cadascuna d'elles per un desvetllament del conscient: primerament, s'ha de reflexionar sobre el fet que el que es persegueix és l'ànima de l'altre i no el seu cos; i, segonament, s'ha de distingir que el que és atractiu d'aquesta ànima és el fet que provingui de Déu. Si es compleixen les dues etapes, aquest amor es refina i es converteix en amor diví directament, sense necessitar l'amada com a intermediari.

Tot i que en les *giletas* l'amor del poeta sempre està dirigit a la dama, sí que es pot observar com, en algunes composicions, la veu poètica insta la dama a guardar-se de l'amor apassionat. Aquest amor apassionat el podem relacionar amb l'amor bestial neoplatònic, ja que es basa en el desig i la satisfacció sexual, i, evidentment, era inacceptable des d'un punt de vista moral. Justament en la *gileta* núm. 26 («Guardau la porta, Gileta»), Gilet demana a la seva estimada que sigui prudent i que imposi la raó sobre les passions corporals:

rompa lo cor la cadena  
de les infames passions  
i, regint a l'home l'home,  
domine lo cap al cor. (v. 9-12)

La raó apareix en aquest poema com el tret distintiu que ens converteix en humans. Conscient de la condició dual de la naturalesa humana, a mig camí entre allò animal i allò racional, la veu poètica demana que l'home intel·ligent regeixi sobre l'home bestial, així com el cap ha de dominar el cor, on es creia que residien les passions. Expressat en termes neoplatònics, demana a Gileta que defugui l'amor bestial i que, a través de la reflexió i el govern de la raó, depuri el seu amor.

De fet, en diverses ocasions, és el propi Gilet qui declama la puresa del seu amor per Gileta. Aquesta qualitat d'honest és utilitzada com un justificant per tal que li permeti sentir-lo i expressar-lo, això sí, sempre que ella li'n doni permís, tot i que s'entén que aquest li hauria de ser atorgat a causa de la innocència dels seus desitjos. No obstant això, Gilet és conscient també de la seva condició humana i, com a persona que se sap imperfecte, es reconeix vulnerable a les passions. És precisament en aquests moments de feblesa quan el seu amor per Gileta actua com un catalitzador que l'impulsa a millorar i a depurar els seus sentiments per ella, ja que ella n'és mereixedora:

I correspon generosa

al pur ardor venturós,  
 que per ésser teu és pur,  
 per ésser meu és ardor. (33 «Amor, gallarda Gileta», v. 13-16)

L'amor, de manera similar a la concepció de l'amor cortès<sup>214</sup>, és vist com una escala de perfecció per als dos amants, sempre que es mantinguin en la correcció i aconseguixin sobrepassar els límits del cos material per unir-se de forma espiritual. Aquest és el tipus d'amor que Gilet vol expressar quan destaca la seva honestedat i virtuositat. Per això, no és contradictori demanar a Gileta que, d'una banda, correspongui als seus sentiments, i, de l'altra, que es guardi de l'amor apassionat.

Les advertències de Gilet cap a la seva enamorada també es poden relacionar amb les precaucions, molt esteses en l'edat mitjana, respecte de l'*amor boig*, especialment definit en textos com el pròleg del *Libro de Buen Amor* (Blecua ed. 1992: 9-11). Aquesta aflicció trastorna els amants i els turmenta profundament. En aquest context, cal recordar que l'enamorament és tractat com una malaltia real i física, i com a tal està descrita en els manuals de medicina de l'època:

Una *agritudo* cuyo estrago principal radicaba en que no sólo desbancaba la jerarquía existente entre la percepción y la razón, sino que, por añadidura, sometía el raciocinio humano a los caprichosos dictados de la percepción sensorial, arreciando las urgencias de la incontrolada *concupiscentia* en su incesante búsqueda de la *delectatio* (Amasuno 2012: 269).

Es comprèn que les persones, en tant que imperfectes, no sempre aspirin a l'amor honest, i, conseqüentment, es produeix una guerra interior en cada individu entre el desig de Déu i el desig carnal que l'enamorat inclina en favor d'un o d'altre. Per això, malgrat que Gilet reconeix el seu «ardor», és per i gràcies a Gileta que el seu amor serà «pur».

El amor, como dijimos, tiene su origen en la vista. La vista es un medio entre la mente y el tacto, y de aquí que el alma del amante siempre duda, y a veces es tambaleada arriba o abajo. A veces nace en ella el deseo de abrazar, a veces el casto deseo de la belleza celeste, y ora aquél, ora éste vence y le dirige (Ficino, *De Amore*, VI, 10: De la Villa ed. 1994: 151).

### 5.2.10. L'amor és mort i és vida

---

<sup>214</sup> Igual que González (2001: 295), Mata (2000: 641-642) també destaca la relació entre l'amor cortès, el petrarquisme i el neoplatonisme: «En efecto, podríamos afirmar que, *grosso modo*, son tres las principales tradiciones que convergen en las teorías amorosas de la época barroca: por un lado, la tradición de la poesía trovadoresca y cancioneril inserta en los tópicos del amor cortés (el servicio a la dama, el «fino amor», el galardón, etc.); por otro, la rica influencia del *dolce stil nuovo* y de Petrarca y los post-petrarquistas (que insiste en el «endiosamiento» de la amada, convertida ya en una *donna angelicata*); y, en tercer lugar, una corriente neoplatónica o neoplatonizante (también idealizadora del amor y la mujer, basada en las teorías derivadas de los tratadistas del Renacimiento como Marsilio Ficino, Pietro Bembo o León Hebreo)».

Seguint aquest raonament, si l'amor ideal no necessita el cos, com es produeix la unió dels amants? En la filosofia neoplatònica quan l'amor és pur els amants s'uneixen a través de l'ànima. En el moment d'enamorar-se, l'amant deixa de viure en ell mateix, perquè no pensa mai més en ell mateix, sinó només en l'estimada; viu exclusivament per a ella i s'oblida d'ell mateix.

El raonament que duu a terme Ficino sobre aquest aspecte és bastant complex (Ficino, *De Amore*, II, 8: De la Villa ed. 1994: 42):

Muere, entonces, cualquiera que ama. Pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelca en el amado. Si no piensa sobre sí, ciertamente no piensa en sí. Y por tanto, el espíritu afectado de tal manera, no obra en sí mismo, pues la operación principal del espíritu es el propio pensamiento. Aquel que no obra en sí, no es en sí, pues hay una identidad entre estas dos cosas, ser y obrar. No hay ser sin operación ni la operación excede el ser mismo. Ni obra cualquiera donde no está, y allí donde está obra. Por tanto, no está en sí el espíritu del amante, ya que en sí mismo no obra. Si en sí no es, tampoco vive en sí mismo. Quien no vive está muerto. Por lo cual, está muerto en sí aquél que ama.

A continuació, puntualitzaré a què es refereix quan expressa que qui estima està mort. El raonament lògic que elabora és el següent: si algú no pensa ni obra en sí mateix, sinó en un altre, que és qui ocupa tots els seus pensaments, es podria arribar a dir que no està en ell mateix, sinó en l'altre. Arribats a aquest punt, si algú no està present en ell mateix, no és ell mateix i, consegüentment, no es pot viure sense ser, per tant si no s'és, no es viu, i si no es viu, és que s'està mort. Aquesta gradació entre els verbs *pensar*, *obrar*, *estar* i *ser* són els que utilitza Ficino per arribar a la conclusió que la persona que estima està morta en ella mateixa.

En altres paraules, no es pot considerar que una persona que no visqui en ella mateixa estigui viva, per tant, es considera que l'enamorat mor en el seu cos per viure en el de la seva estimada. D'aquesta manera, es conclou que l'amor implica necessàriament una mort en el moment de l'enamorament, però aquesta és gustosa, perquè es pateix a causa de la persona estimada: «Etant l'Amour une mort volontaire, entant qu'il est une mort, c'est chose amère: entant qu'elle est volontaire elle est douce» (Festugière 1980: 38).

Esdevinguda aquesta primera etapa en què l'enamorat és mort, és el torn de l'altre de decidir sobre la mort i la vida del seu pretendent: «Ainsi l'amie a tué l'amant: et c'est maintenant de son bon plaisir qu'il dépend de le laisser mort ou le ressusciter» (Festugière 1980: 38). Es poden donar dues circumstàncies: la primera, que l'estimada no accepti el seu amor, llavors l'enamorat resta mort i es converteix en un mort en vida; i la segona, si l'estimada correspon i accepta aquesta part del seu enamorat i al mateix temps li entrega la seva ànima, primer moririen els dos en el propi cos i després passarien a viure cadascú dins del cos de l'altre, de manera que la mort portaria dues vides. Per això s'utilitza l'expressió que l'amor fa renéixer els amants, perquè els ressuscita.

L'Amant a donné son âme a l'amie, et celle-ci l'a gardée, parce qu'elle aime: mais en retour elle a donné la sienne. Ainsi l'amant et l'amie se possèdent, se trouvent, se regagnent l'un dans l'autre. Loin d'eux-mêmes ils sont prochains d'autrui, et morts en eux, en autrui ressuscitent (Festugière 1980: 38).

Tanmateix, Ficino també alerta que, en el primer cas, un cop abandonat el propi cos, si l'enamorat és rebutjat, mai no podrà retornar en ell mateix ni restituir-se completament sense l'ajuda de l'amada. L'ànima repudiada ja no té lloc en el món. Aquesta concepció de l'enamorament s'expressa en la poesia a través d'un enamorat que s'alterna entre els extrems: es mou constantment entre la vida i la mort al to de la volubilitat de la dama que, tot i que de vegades li dona esperança, d'altres el desterra totalment del seu cor.

En els poemes a Gileta, Gilet és un d'aquests amants en permanent equilibri sobre el cicle vital. El seu és un amor radical, d'extrems, capaç d'evar-lo al sùmmum, però al cap d'un instant, d'enfonsar-lo a l'estat més miserable a causa de qualsevol senyal de desdeny.

Fins a quin punt es pot relacionar l'antítesi constant entre viure i morir amb el neoplatonisme? Aquest contrast ja era molt present en l'amor cortès, si bé es diferencia d'aquest corrent filosòfic perquè representava una mort metafòrica i no real pel patiment amorós. En la poesia, de nou, es combinen ambdues concepcions. Tot seguit, examinaré una *gileta* en la qual aquesta relació respon explícitament a la teoria ficiniana. La clau és que Fontanella no només menciona que Gileta li dona la vida, sinó també que ell tindrà una vida nova en ella:

Viviu, gallarda Gileta,  
no importa que jo no visca  
si ab una mort venturosa  
per vós, en vós tindrè vida. (v. 1-4)

En la *gileta* núm. 44 («Viviu, gallarda Gileta / no importa que jo no visca»), Gilet, ja mort, com a resultat inevitable de l'amor que sent per Gileta, demana a Gileta que visqui. El que entronca aquest text amb Ficino és que la mort es pugui convertir en *venturosa*: aquesta expressió significa que Gilet encara manté l'esperança que ella el correspongui i li pugui donar una nova vida a través de l'amor. Així doncs, si l'estimada l'accepta, s'unirien i viurien els dos de nou; remarco l'ús de les preposicions que condicionen aquesta lectura: «per vós» i «en vós».

En el cas que acabo de mostrar, es compleix rigorosament la teoria que havia estat exposada pels neoplatònics, però Fontanella no sempre es limita a seguir la tradició de forma estricta, sinó que fent ús de la creativitat literària, a vegades interactua amb aquesta filosofia i en força el sentit. Per exemple, en aquests versos del poema núm. 17 («Te vull i me vols, Gileta») el poeta manipula les etapes de la unió i de la consegüent resurrecció dels amants per aconseguir el seu propòsit. És justament a partir d'aquest fals fonament construït literàriament que es permet aconseguir,



encara que sigui en contra de la seva voluntat i amb certa trampa, l'estimació de la dama:

I així, vivint en ta idea,  
és mèrit meu ton valor;  
a Gilet veus en Gileta  
i per voler-te me vols. (v. 17-20)

Prenent la teoria com a inflexible, l'últim vers arriba a una conclusió impossible. Cal tenir present que l'enamorat únicament pot passar a formar part de l'estimada si aquesta l'accepta i correspon al seu amor. Malauradament, aquest no és el cas de Gileta, que per la resta del poema podem deduir que no és receptiva als interessos de Gilet i es mostra desdenyosa. Segons la doctrina neoplatònica en aquestes circumstàncies, l'enamorat rebutjat s'hauria d'haver convertit en un mort en vida, un estat irreversible en què no pot oblidar-se de l'estimada ni regenerar-se com a individu complet. Un mort en vida es descriu com un ésser que ha perdut la raó per existir. Tanmateix, en aquest fragment lluny de llegir com Gilet es converteix en un mort en vida, es pot veure un gir inesperat: d'una banda, Gilet, ometent el pas previ en el qual és obligatòria la conformitat de l'enamorada, ja forma part de l'estimada Gileta (encara que sigui sense el seu consentiment i en contra de la seva voluntat); i, de l'altra, com que ella s'estima solament ella mateixa (perquè, com ja ha mencionat en altres poemes, és l'única que és mereixedora del seu amor), però en la seva totalitat, també acaba volent de forma inevitable la part de Gilet que s'ha unit a ella i aquesta és l'explicació del vers: «per voler-te me vols».

Fontanella elabora aquest estratagema no des de la ignorància, sinó des de la consciència del parany. Això es pot demostrar perquè, com es pot constatar per la lectura d'aquest fragment extret del poema núm. 43 («Si vol Gileta que visques»), era perfectament coneixedor de les exigències prèvies que suposava la unió dels dos amants:

Si ab venturosa mudança  
no viu ton cor en ton pit;  
lo cor que viu en Gileta  
no pot en Gilet morir. (v. 5-8)

En aquests versos sí que es requereix un canvi d'actitud de Gileta perquè la translació del cor de Gilet al cor de Gileta sigui efectiva, no es dona ja per feta a partir del naixement del sentiment amorós, tal i com succeïa en el cas anterior. A més a més, també es pot deduir que, en el moment del relat, no s'ha realitzat encara aquesta unió, perquè Gilet no compta amb el consentiment d'ella. Essent curiosos el poeta ens situa en un temps condicional. En el present sembla predominar la negativa de l'enamorada i, per això, la «mudança» d'ella seria «venturosa» per a Gilet.

En aquest mateix context és en el que cal d'entendre el romanç 23 de Fernando de Herrera. A més, aquest fragment serveix per il·lustrar el joc d'antítesis privatives, és a dir excloents entre elles, i de quiasmes que es durà a terme en la poesia

neoplatònica partir de l'oposició entre la vida i la mort que representa l'enamorament:

Busqu'en mi muerte la vida,  
y hallé en la vida muerte;  
la muerte no me fue vida,  
y la vida no me fue muerte. (Roncero ed. 1992: 199)

En aquests versos, Herrera mostra com l'amant intenta renéixer a través de l'amor de l'estimada, però com que solament troba mort, cal suposar que no és correspost. El poeta utilitza la contraposició entre la vida i la mort en cada un dels quatre versos exposats i n'inverteix l'ordre cada vegada. Aquest joc poètic afegeix complexitat a la lectura, però expressivament és molt efectiu, perquè no sols defineix, sinó que mostra, com l'amor és capaç de difuminar les barreres evidents entre una i altra, de manera que, encara que la convivència entre elles sigui impossible, es barregen en l'essència.

Es produeix un joc en dos nivells: en la teoria, l'amant és mort per culpa de l'amor i desitja la vida que només li pot donar la seva estimada; però, en la poesia, aquest mateix patiment, que és propi del sentiment amorós, el porta a desitjar també la mort física per acabar amb el dolor. És una idea semblant a la que hi podria haver darrera d'aquests versos de Fontanella: «La Mort lo morir me nega / i tu lo viure també;» (34 «Quan és la flama perfeta», v. 17-18).

La vida i la mort, que són teòricament excloents, es combinen i fins i tot es dissolen en la literatura. És només en aquesta configuració que pren sentit que l'amada es pugui identificar, d'una banda, amb la mort, ja que és qui la provoca en un primer moment i qui finalment la pot fer irreversible; i de l'altra, amb la vitalitat, perquè només ella la pot atorgar. L'existència de l'enamorat perd tota transcendència, perquè depèn de la voluntat de l'estimada per continuar essent:

Viviu, gallarda Gileta,  
que jo muira poc importa  
si vostra vida és ma vida  
i, més mia, quant més vostra. (45 «Viviu... / que jo muira...», v. 1-4)

Així doncs, l'altre té tot el poder: la vida de l'enamorat està suspesa en mans d'una altra persona. Per a Gilet, la seva vida no solament depèn de Gileta, sinó que es produeix com un mena d'identitat de manera que l'existència d'ella es converteix també en la pròpia. És a dir, Fontanella va un pas més enllà. Però aquest fet, en lloc de produir-li patiment, li provoca orgull, i encara s'entrega més a ella a mesura que ella més ho mereix i això ho aconsegueix demostrant les qualitats que li són pròpies.

### 5.2.11. L'amant que no correspon és homicida

Malgrat que l'amada té dret sobre la vida i la mort del seu pretendent, segons Ficino la tria que en farà no té cap misteri ni incertesa, sinó que, segons la doctrina

neoplatònica, sempre s'hauria d'inclinar cap a l'acceptació amorosa i, així, promoure un renaixement dels amants.

No és el primer cop que menciono que en el neoplatonisme no només s'encoratja a correspondre a l'amor, sinó que la persona que és estimada en té l'obligació. En aquest apartat explicaré a què es deu aquesta mancança de lliure albir.

«Y quien no ama al amante ha de ser acusado de homicidio. Es más, es ladrón, homicida y sacrílego» (Ficino, *De Amore*, II, 8: De la Villa ed. 1994: 44): el procés d'enamorament implica una mort de la persona afectada pels sentiments amorosos i és l'objecte de desig qui decideix si li atorga de nou la vida o no. D'aquesta decisió en dependrà la mort o la vida de l'amant fins al punt que si l'amada no el correspon i, per tant, no facilita el renaixement del seu pretendent, es considera que es converteix en homicida.

Tot i que aquesta terminologia pot semblar extrema, es pot entendre que la correspondència de l'estimada no és només necessària, sinó que també és forçosa per evitar la mort de l'enamorat. La qüestió és si tenir la capacitat d'evitar una mort i no fer-ho converteix la dama en homicida. Sense entrar en gradacions, en aquest punt, la resposta majoritària seria negativa. No obstant això, el terme homicida no es recolza només en aquest factor sinó en altres tres aspectes.

El primer és la consideració que l'ànima de l'enamorat, un cop ha abandonat el cos propi, no trobarà mai més lloc en el món, és a dir, el rebuig d'ella implica una decisió irreversible, és una condemna a mort permanent. Així, quan en poesia es qualifica l'amada d'homicida cal considerar el qualificatiu des de dues perspectives: es pot entendre només com una queixa pel desdeny que provoca el patiment de l'enamorat; o bé, si fa referència al context neoplatònic, l'assassinat seria literal i no metafòric, tot i que no materialment, sí espiritualment, ja que la víctima és l'ànima de l'enamorat. Malgrat aquest risc, com que els poetes estimen per sobre de tot la seva estimada se sacrifiquen de bon grat per ella, com en aquests versos de la *gileta* núm. 41 («Ai, adorable Gileta»):

No pregunteu l'homicida,  
pus que Gilet amorós  
més que la vida estimava  
a la causa de sa mort. (v. 5-8)

El segon criteri que hauria de fer inclinar la balança de la persona estimada és la semblança: «Lo igual se reconoce en lo igual» (Serés 1996: 23). Es parteix de la base que els dos enamorats han de ser dos éssers similars en bellesa i bondat; si no es complís aquesta premissa, el pretendent ja no se n'hauria enamorat. Aquest fet empeny l'enamorada a correspondre'l, perquè se situen en un mateix nivell i la similitud atrau: «la mesme ressemblance, qui me contraint que je vous ayme, vous contraint à m'aymer» (Festugière 1980: 39). La semblança engendra l'amor i la necessitat de ser mereixedor de l'altre empeny els enamorats a millorar de forma recíproca i cíclica per tal de ser equivalents en virtut.

I, finalment, el tercer factor que converteix en imperiosa aquesta consonància és el reflex de l'enamorada en l'enamorat. Com he explicat, tot amor comença per la vista: en el moment de l'enamorament la imatge estimada queda gravada en l'ànima de l'enamorat. Aquesta visió es reté i l'amant hi pot retornar permanentment fent ús de la memòria, un dels sentits interns.

La forma o imago del amado, impresa en el propio spiritus del amante, lo lleva y arrastra a considerarla y disfrutarla una y otra vez con su pensamiento. Una imagen amada grabada en sangre, figurada en el vapor mismo de la propia sangre, que vez tras vez lo atrae y genera aquel deseo que se llama amor: deseo de disfrutar la *species* bella una y otra vez con la vista o el pensamiento. (Ciordia 2004: 62)

Tenint en compte aquesta idea de la reflexió de la representació gravada en l'amant, es considera que la figura de l'altre impregna l'ànima enamorada fins a tal punt que aquesta darrera es transforma en un mirall<sup>215</sup> que reflecteix l'objecte amorós. En conseqüència, quan es contemplen, els enamorats observen un reflex del propi jo en l'altre i aquest reconeixement d'un mateix provoca la inclinació a estimar:<sup>216</sup>

En fin, et cette dernière raison joue un grand rôle dans l'oeuvre des poètes, "l'amant engrave la figure de l'aimé en son âme. Donques l'âme de l'amant devient un certain miroir, auquel reluit l'image de l'aimé. Et pourtant (=par suite) quan l'aimé se reconnoist en l'amant, il est contraint de l'aymer". (Festugière 1980: 39)

Tal com apuntava Festugière, la imatge del mirall s'utilitza molt en la poesia, tot i que no sempre correspon al mirall de l'ànima de l'enamorat. En els versos del poema núm. 16 («Gileta vol a Gileta») s'utilitza l'expressió *mirall verdader*, el fet que l'acompanyi l'adjectiu «verdader» és indicatiu d'una empremta neoplatònica. En aquest text es fa efectiu que, com que Gileta es veu reflectida en l'ànima del seu pretendent, és més favorable a correspondre'l, perquè, en el fons, el que estima no és Gilet en ell mateix, sinó la part d'ella que hi veu.

No mires més ta bellesa,  
que en lo *mirall verdader*,  
sí veus tos ulls en tos ulls,  
ton cor a ton cor segueix. (v. 9-12)

En els versos que venen a continuació en el mateix poema, Fontanella juga amb la idea del *mirall verdader* com si fos real i d'un material sòlid. Una ànima no es podria trencar, ja que l'ànima és immortal, però la consideració d'aquest mirall com a físic dóna opció a jugar amb aquesta imatge. Si l'espill es trenca, com que és l'ànima de

<sup>215</sup> Més informació sobre l'ús del mirall neoplatònic en la poesia en Arizmendi (1979).

<sup>216</sup> «Por ello, de quien realmente se enamora es de su propia naturaleza vista en el otro: el amado actúa como un espejo para el amante y viceversa (espejo normalmente representado por los ojos, la superficie del agua, etc)» (Serés 1996: 17).

Gilet, d'ell ja no en quedarà res; però, en canvi, la representació de Gileta gravada en ella es multiplicarà.

Però lo mirall conserva.  
Ai de mi si es divideix!  
que augmentarà les Giletas  
i acabarà los Gilets. (v. 13-16)

Com ja hem vist en exemples anteriors, Fontanella afegeix un toc personal i original en la teoria neoplatònica, de manera que els seus poemes contenen un gir sorprenent respecte del que es podria esperar.

### 5.2.12. L'absència només separa els cossos

Recordant tot el que s'ha dit, es pot concloure que la separació física dels enamorats no és necessàriament un impediment per a la relació, ja que les seves ànimes estan unides més enllà d'aquest món sensorial: *animat ubi amat*. A més, la imatge d'un perviu reflectida en l'ànima de l'altre i així els acompanya arreu. Es pot veure, per exemple, en aquest poema de Garcí Sánchez de Badajoz:

Yo me parto y no me aparto,  
y partiendo no me vó,  
porque con vos quedo yo.  
Y aunque me parto, no parte  
lo que yo só propiamente,  
porque vo dell alma ausente,  
y no só yo, que ella es más parte,  
y queda con vos presente. (Serés 1996: 110)

Aquest és un tòpic antic, però la novetat del neoplatonisme és que la unió de les ànimes és literal i no metafòrica, fins i tot es podria considerar que material si és que així ho permet el caràcter espiritual de l'ànima.

En els poemes de Fontanella, malgrat l'angoixa provocada per la separació de Gileta, sovint Gilet es consola recordant que l'absència física és temporal i que no implica realment un allunyament, ja que ell seguirà viu en ella i viceversa. Per exemple, en uns versos del poema núm. 53 («Partesc, oh dolça Gileta»), veiem que Gilet ha d'absentar-se, però el seu cor resta amb Gileta. Evidentment, no es refereix al cor físic, sinó al cor com a continent dels sentiments amorosos. En les *giletas*, Fontanella usa indistintament el cor o l'ànima com a fragment que es trasllada del cos de l'enamorat al de l'estimada:

Però lo cor no s'ausenta,  
que viu en més noble pit,  
i sí, amorosa l'animes,  
guarda el coret per a mi. (v. 5-8)

Com que és molt elevat el nombre de *giletas* en les quals l'absència té un paper prominent, aquest no és l'únic exemple, sinó que hi ha una àmplia mostra d'exemples sobre com expressa Fontanella la melangia amorosa. El poema núm. 60 («Partiré, bella Gileta») presenta un matís diferent, perquè no és només el cor de Gilet el que resta amb ella, sinó que ell també s'endú la memòria d'ella.

Partiré, bella Gileta,  
mes no partiré sens vós:  
o vindrà vostra memòria  
o se restarà mon cor. (v. 1-4)

Així doncs, la separació corporal no és un impediment real per als amants neoplatònics, i, portant aquesta reflexió a l'extrem, si la proximitat física no és indispensable, tampoc la mort és un obstacle insalvable. A diferència del matrimoni catòlic, que acaba amb la mort, en el neoplatonisme s'entén que aquesta només implica un final d'allò corpori; en canvi, l'ànima, on resideix l'amor neoplatònic, es caracteritza per ser immaterial i immortal. Aquest fet justifica l'eternitat de l'amor ideal que és capaç de sobrepassar el temps mortal:

ni acabarà lo vivent  
quan acabe lo mortal,  
pus de Gilet en Gileta  
la part més noble viurà. (25 «Adéu, amable Gileta», v. 13-16)

Així mateix succeeix en els versos que podeu llegir a continuació del poema núm. 64 «Adéu, Gileta amorosa». Fontanella plasma aquesta idea a través d'un joc de paraules, en què estableix una antanaclasis<sup>217</sup> entre «partir» (de marxar) i «partir» (de dividir-se) que són els dos fenòmens simultanis que experimenta Gilet.

Adéu, Gileta amorosa,  
partesc i resto també;  
resta lo cor, i la vida,  
quan vull partir, se parteix.  
No sé la part que s'ausenta,  
sols de la que resta sé;  
si dividit no puc viure,  
no puc morir tot enter. (v. 1-8)

Paral·lelament, la identificació de Gileta amb la vida dona lloc a una paradoxa: Gileta és la vida per Gilet, però també és la causa de la seva mort. Més concretament, ella és la causa que provoca la divisió entre el cos i l'ànima: «dividit no puc viure». En conseqüència, si s'entrés en el camp hipotètic i Gilet restés sencer, corpòriament i espiritual, significaria, en primer terme, que mai no s'hauria enamorat de Gileta; i, en segon terme, per conseqüència, que aquesta primera mort fruit de l'enamorament no s'hauria produït i, per tant, viuria completament: «no puc morir tot enter».

---

<sup>217</sup> Figura retòrica que consisteix en repetir una mateixa paraula en dos significats diferents.

En mostro encara un altre exemple en els versos del poema núm. 40 («Si voleu, dolça Gileta»):

Mes no partirà lo cor,  
que resta sempre present  
i entre contento i tristesa,  
se parteix i no parteix. (v. 5-8)

El cor de Gilet, gràcies a l'antanaclasi: «se parteix» però no «parteix», pot romandre amb l'estimada. L'enamorat separa el cos del cor propi (que es parteix, en el sentit que es divideix) per tal de poder continuar al costat de Gileta malgrat l'absència física (Gilet és qui ha de partir de l'estimada), i així aconsegueix estar sempre present, en part, al costat d'ella.

La conclusió més clara i concreta de com entén Gilet, i, per tant, Fontanella, l'absència és explícita en la *gileta* núm. 19 («Torno i no torno, Gileta») i no es pot expressar d'altra forma que a través d'una paradoxa. Gileta és «ausent i present» alhora, i, així com en l'amor es barregen mort i vida de forma intrínseca, l'absència i la presència presenten una barrera confusa, perquè les limitacions físiques d'aquest món corporal no es poden aplicar al nivell espiritual en el qual es produeix la unió dels amants.

Ausent i present Gileta,  
sempre l'amor és igual;  
que si quan torno no torno,  
tampoc me'n vaig quan me'n vaig. (v. 17-20)<sup>218</sup>

L'enamorament canvia la persona per sempre, representa un abans i un després irreversible. En el vers 19, es pot llegir com el poeta no pot retornar al seu jo original d'abans que es produís l'enamorament, per això, encara que físicament retorni al punt d'origen, mai podrà restituir-se tal i com era abans, perquè l'amor l'ha canviat per sempre.

La consideració de l'absència com una dualitat en la qual la separació és real, però alhora no ho és, no és un tret que es pugui trobar únicament en Fontanella, sinó que és habitual en la poesia amorosa de l'època. Per exemple, Lope de Vega aconsegueix amb només dos versos concretar aquesta ambivalència entre marxar i quedar-se:

Ir y quedarse, y con quedar partirse,

---

<sup>218</sup> Aquests jocs de paraules són molt habituals en la poesia dels cançoners, per exemple, Serés (1996: 111) cita un poema similar del *Cancionero general*:

No quedo quedando  
ni parto partiendo  
[...]  
ni voy donde voy  
ni quedo do quedo  
ni estoy donde estoy.

partir sin alma, y ir con alma ajena. (Carreño ed. 2013: 235-236)

Especialment la metàfora «partir sin alma» és molt eloqüent per tal de presentar l'estat del cos l'amant que ha estat abandonat per la pròpia ànima.

### 5.2.13. La immortalitat de l'amor

Des del moment en el qual es lliga estretament l'amor a la realitat de l'ànima, s'inicia en el *De amore* una discussió sobre si l'amor ha de ser considerat com a mortal o immortal. Si es vincula l'existència amorosa a quelcom etern, aquest fet converteix el sentiment en etern també? Finalment, tot i que la resolució no és clara, s'intueix que la conclusió és que és immortal, si bé es presenten arguments en ambdós sentits: «Dícese también inmortal por esta causa: porque la figura que se ama una vez, se sigue amando siempre» (Ficino, *De Amore*, VI, 10: De la Villa ed. 1994: 131).

En un punt entremig entre la mortalitat i l'eternitat de l'amor, la perspectiva que s'acaba imposant és que el desig i les persones que en són objecte poden ser canvians al llarg de la vida, però que el sentiment amorós, en un nivell instintiu per a l'ésser humà, és etern i innat:

Los amores temporales a un hombre o mujer determinados –piensa Ficino– nacen, crecen y mueren en multitud a lo largo de la vida (...). Pero entre tanto deseo fragmentado y en tensión, permanecen y se abren camino dos deseos que parecen poder unir al hombre y darle un sentido feliz a todo. Dos deseos que –siendo el origen y destino inmortal de los temporales– abren y sintonizan al humano con fuerzas cósmicas y divinas que –cada una a su modo– regeneran una y otra vez su vida corrupta, haciéndole posible ser entera, continua y perpetua (Ciordia 2004: 116).

A partir d'aquestes pautes, l'amor esdevé perdurable, si bé una qüestió més polèmica és si aquest converteix també en etern a qui el sent. En tot cas, aquesta consideració tindrà repercussions en la poesia, perquè fins a aquest moment la immortalitat era pròpia dels déus.

L'única cosa humana que era infinita, des del cristianisme, és l'ànima, perquè és una creació divina. No obstant això, segons Ficino, l'amor, que impregna l'ànima, es transforma justament per aquest fet en immortal. En unir-se sentiment i ànima, aquest últim adquireix les mateixes característiques de la segona, perquè es converteixen en un de sol, són indissolubles.

Pel que fa a les poesies que m'ocupen, aquesta consideració no només transforma Gileta en immortal, com es menciona en alguns poemes que es poden relacionar amb la seva divinització, sinó també Gilet. L'únic factor a tenir en compte és que aquesta vitalitat perdurable només tindrà efecte sempre que se segueixi estimant.

Morí ton pastor, Gileta,  
però son cor no morí,  
com sols de l'amar vivia,



ama sempre i sempre viu. (68 «Morí ton pastor, Gileta», v. 1-4)

Justament la qüestió és la que plantegen aquests versos: l'enamorat viu només del fet d'estimar, per això no necessita el cos ni cap altre nutrient, només necessita l'ànima que és la qui ens atorga capacitat d'amar. Com que l'ànima és immortal, l'amor també ho és i així s'hi converteix també qui estima.

Aquesta consideració es manifesta en els últims versos del poema núm. 24 («Molts anys alegres, Gileta»), precisament en l'apel·lació final adreçada a Gileta: «Així immortal, immortal / faràs a qui més t'estima» (v. 21-22). El primer *immortal* es refereix a l'esperit de Gileta i el segon a l'esperit d'ell. Els dos enamorats s'uneixen en un sol esperit i el seu amor es transforma en immortal com les ànimes que el conformen. Vegem-ne un altre exemple:

Conserva, dolça Gileta,  
la que em dónes nova vida;  
serà immortal mon amor  
com l'esperit que l'ànima. (42 «A memòries de Gileta», v. 13-16)

Aquesta presència de l'eternitat en la poesia amorosa no es redueix només a Fontanella. Segurament la cita més coneguda sobre el tema prové del sonet XXI de Garcilaso (Alcina ed. 1989: 72): «por vós immortal quien tanto os ama». Com es pot veure en aquest vers, la immortalitat de l'enamorat només adquireix sentit en el context del sentiment amorós. Si no fos per aquest, i, en última instància, per la dama, seria un simple mortal; per tant, la seva perdurabilitat només és possible i comprensible gràcies a ella.

Tal com explica González (2001: 295), un dels poetes que defensa de forma més acèrrima i reiterada l'eternitat, no només de l'amor, sinó també de la matèria a causa del sentiment, és Quevedo:

Así, el término imaginario fuego, del real “amor”, desempeña en la poesía quevediana el doble papel de representar el carácter abrasivo, destructivo y anímicamente mortal del amor petrarquista y, por el contrario, el purificador, ennoblecedor y digno de alcanzar la inmortalidad, propio del neoplatonismo.

Quevedo llevará a sus últimas consecuencias las posibilidades de esta metáfora, como veremos, al proclamar la inmortalidad de la materia gracias al amor, ya en una línea más propiamente neoestoica.

Per concloure, és més o menys discutible en el camp teòric fins a quin punt els enamorats es poden considerar eterns utilitzant com a base de l'estratagema l'amor perdurable, però allò que és innegable és que en la literatura aquesta reflexió va tenir èxit i està present en diverses obres de Fontanella a més de les *gilettes*.

### 5.2.14. Conclusió

Per acabar, convé fer uns apunts finals. El propòsit d'aquest capítol és la reflexió sobre si l'anàlisi del text fontanellà sota l'òptica del neoplatonisme ajuda a entendre de forma més profunda els textos. A partir de tots els textos presentats i comentats, crec que la resposta ha de ser clarament afirmativa.

S'ha demostrat que Francesc Fontanella, com molts dels altres autors literaris de l'època, és coneixedor de la filosofia neoplatònica i que aquesta, de forma més o menys conscient, impregna la poesia a Gileta.

També cal remarcar que Fontanella no solament es limita a reproduir la doctrina neoplatònica, sinó que hi interactua; he mostrat com en més d'una composició força al màxim la teoria filosòfica per donar cabuda al joc poètic.

Insisteixo que alguns textos es poden comprendre sense recórrer a la reinterpretació de Plató, i que els que he esmentat i examinat no s'han de restringir necessàriament a aquesta lectura, tanmateix la filosofia neoplatònica ha demostrat ser una clau útil per comprendre'ls. Cal tenir present que alguns dels poemes, com el núm. 34 («Quan és la flama perfeta»), ja des de la concepció del text tenen un alt contingut teòric i necessiten una clau per ser desxifrats i fer-los intel·ligibles, i el codi per interpretar-los ha de ser el neoplatonisme i així s'especifica, per exemple, una determinada elecció lèxica. Aquestes *giletas* més conceptuals estan al·ludint constantment a nocions del pensament de l'època que es poden escapar fàcilment sense el context cultural adequat i, per això, la relació amb el neoplatonisme és extremadament útil per millorar-ne la lectura.

Com a precaució, cal tenir present que el neoplatonisme no es transmet de forma pura en la literatura: és evident que un poema no pot ser entès com un tractat o un assaig, sinó que aquest contingut filosòfic s'afegeix a tot un conglomerat d'elements conformat per la tradició, en què s'ajunten i es combinen diferents tòpics, influències i models.

### 5.3. Sobre la reiterada classificació de les *giletas* com a poesia bucòlica

Tant Riquer (1985: 511) com M. M. Miró (1995: I, 73-74) classifiquen els poemes amorosos a Gileta sota l'etiqueta de poesia bucòlica i així s'ha anat repetint en la crítica literària en un fenomen cíclic en el qual es copien les mateixes consideracions sense qüestionar-les (com la de la simplicitat o la ingenuïtat de les *giletas*). Tot i així, restringir la complexitat d'un conjunt de 77 poemes molt diferents entre ells a l'etiqueta de poesia bucòlica és trivialitzar uns textos que, si bé presenten certes pinzellades bucòliques (per l'elecció dels pseudònims Gilet-Gileta, per la importància del paisatge i per la temàtica amorosa), sobrepassen les característiques del gènere.

### 5.3.1. Què és la poesia bucòlica?

Per resoldre la qüestió sobre si les *gilettes* han de ser considerades poesia bucòlica, primer de tot, s'ha d'analitzar quina és la definició exacta d'aquest gènere.

Originariamente, en griego, el término idilio no significa más que «obra breve»; del mismo modo que *égloga* (del gr. *eklogè*) no significa más que «elección, selección» y bucólica (del gr. *boukolikós*) «lo relativo al boyero o pastor de bueyes». Aunque, desde la misma Antigüedad, los tres vocablos adquieren un significado relacionado con la literatura pastoril y se hacen prácticamente sinónimos. (Gómez 1991-92: 113-114)

Com explica Fosalba (2010: 2) referint-se al terme d'*ègloga*, (que de tot el conglomerat de literatura bucòlica hauria de ser el més delimitat gràcies a l'enorme tradició que l'ha conreat) ni tant sols aquest té una concreció clara. I, de fet, la indefinició la podem trobar ja, en certa mesura, en els orígens del gènere:

Ni siquiera está demostrado que sus fundadores de la Antigüedad llegaran a usarla: Teócrito no llamó a sus composiciones poéticas “églogas”, y no es verosímil que las titulara “idilios”, que es la forma en que la posteridad ha titulado a sus variados mimos a veces tan urbanos. Tampoco la voz “idilio” (“obrita, poemita suelto”) contenía referencia alguna al mundo pastoril.

En conseqüència, podem comprovar com, si en la majoria de manuals i d'articles la definició del terme *ègloga* que és més concret, ja des d'un principi, té un sentit massa vague i imprecís, la definició del què és bucòlic és encara més vague.

El escaso interés por la égloga como modalidad literaria se debe, en parte, a la imprecisión teórica de los intentos de definir el género, y a la tendencia romántica de explicarlo en función del paisaje (ámbito pastoril), que se ha denominado por falta de rigor crítico *locus amoenus*. Estos acercamientos conducen, por un lado a una lectura iconográfica de la pastoril como un género dentro del cual cabe todo tipo de texto que incluya un pastor reclinado (o su equivalente), un árbol que ofrezca sombra y un espacio idílico que supuestamente exprese una respuesta evasiva contra el fenómeno social urbano /cortesano. (Schnabel 1996: 1-2)

Així doncs s'arriba a una dicotomia poc útil i simplista a l'hora d'identificar un text com a bucòlic: s'hi considera tot allò que tracti de pastors i/o que inclogui un *locus amoenus*. Des de la perspectiva de la crítica literària contemporània resulta obvi que és una consideració massa ingènua, perquè redueix la complexitat del gènere a una casuística molt superficial.

Evidentment, l'essència del concepte l'hem de cercar als *Idil·lis*<sup>219</sup> de Teòcrit i a les *Bucòliques* de Virgili<sup>220</sup> com a obres iniciadores de la literatura bucòlica. Tanmateix, fins i tot l'obra d'aquests autors, percebuda com a originària d'allò pastoral,<sup>221</sup> ja inclou certa varietat textual i amplitud de mires que en dificulten la classificació.

Davant d'aquesta llibertat del gènere bucòlic per incorporar nous elements i per prendre forma en textos d'allò més disperss, els elements que converteixen un text en bucòlic es desdibuixen encara més amb el pas dels segles donant lloc a un conglomerat de gèneres, un marc on hi cap tot: l'ègloga (el fonamental i més exitós), la novel·la pastoril, el teatre pastoril i l'epigrama bucòlic, entre d'altres.<sup>222</sup> (Cristóbal 2002: 23)

Se hace necesario distinguir entre un concepto estricto de la literatura pastoril, definida como género específico con autonomía estética e ideológica, y una concepción amplia de la misma, según la cual, sería literatura pastoril toda aquella composición en la que intervengan pastores o se traten asuntos relacionados con ellos (Gómez 1991-1992: 111)

La problemàtica encara és més complexa si tenim en compte que la versatilitat de la creació arcàdica va permetre que aquesta s'inclogués (adaptant-se estilísticament) en tot tipus de gèneres literaris no essencialment bucòlics, des de la prosa novel·lesca fins a la tragicomèdia pastoral, passant per la miscel·lània, la literatura ascètica i mística i, la que ens ocupa, la poesia lírica (Egido 1985: 43 i 74-75).

Un intent més fructífer per definir el concepte pastoral és el de Gómez (1991-1992: 112-113): «el género pastoril no se define tan sólo por la condición profesional de sus protagonistas (...) [se] identifica el género pastoril con una determinada tradición y con determinados procedimientos literarios». Aquesta definició, tot i ser encara massa indefinida, permet no restringir allò pastoral obligatòriament a l'ofici dels personatges protagonistes que és una restricció artificialiosa i que no funciona davant dels textos literaris. Malgrat la senzillesa de la definició, Gómez obre una nova perspectiva en què es consideren pastorals els textos inspirats en la tradició de Virgili i Teòcrit i que comparteixen certes característiques, si bé no especifica quines.

Els trets distintius del gènere bucòlic no estan tan establerts des de la preceptiva com els de la ègloga que, per exemple, es regeix per la durada d'un dia: s'inicia quan surt el sol i s'acaba en pondre's.<sup>223</sup> Tanmateix, sí que podem resseguir certes

<sup>219</sup> Teócrit (1986).

<sup>220</sup> Virgilio (1990).

<sup>221</sup> «En los idilios bucólicos los pastores protagonizan una anécdota amorosa, tema de sus conversaciones y debates, en los que el escenario campestre, el cuidado del ganado, la música y el canto se incorporan como ingredientes a partir de entonces vinculados a la literatura pastoril» (Pérez-Abadín 2004: 9).

<sup>222</sup> Tal com diu enciclopèdia catalana (s.v. *bucòlic*): «La renovació de la bucòlica clàssica es donà a partir de l'humanisme i del Renaixement (Dant, Petrarca, Boccaccio), però esdevingué més aviat poesia i prosa pastoral, nom que li és més escaient».

<sup>223</sup> «Proviamo a dare una definizione di egloga: genere lirico di antica tradizione che utilizza contemporaneamente risorse narrative e drammatiche, che generalmente ha come protagonisti

particularitats que comparteixen els textos considerats com a arcàdics més enllà de la mètrica o del format emprat, que pot variar molt.

Primerament, hem de tenir present un aspecte general que ens pot ajudar a precisar l'ús de l'etiqueta de poesia bucòlica: la visió que tenien els propis autors i els seus contemporanis del gènere i particularment de la producció arcàdica. La poesia bucòlica no té una gran consideració literària encara que estigui emparentada amb Virgili, a diferència de l'èpica, i sempre s'ha considerat un gènere menor:<sup>224</sup> «Es necesario recordar que desde un principio la égloga había sido relegada a la más “baja” posición en el registro tripartito de la separación de estilos» (Schnabel 1996: 17). Aquest fet provoca que els escriptors mateixos percebin la producció bucòlica com un assumpte menor dins del global de la seva obra literària.

No obstant això, l'ègloga, encara que sigui gènere plenament establert dins d'aquest marc pastoral, constitueix una excepció que sí que va gaudir de cert reconeixement i prestigi a causa de la gran fortuna<sup>225</sup> que va tenir en la creació literària:

A pesar del prestigio literario que tenía la égloga como modalidad lírica – dado el renombre de las figuras que habían adoptado la máscara del pastor en su quehacer literario– los autores de preceptiva se enfrentaban ante un problema al tener que clasificar la égloga: no había sido conocida por Platón ni Aristóteles» (Schnabel 1996: 17-18)

Tal com apunta Schnabel, la desconeixença del gènere per part de la preceptiva segurament és la causa que allò pastoral es convertís, d'una banda, en un calaix de sastre amb una frontera poc definida entre gèneres literaris i, de l'altra, en un gènere menor perquè no estava present, entre d'altres, en la classificació d'Aristòtil. Així doncs, el gènere bucòlic apareix com un conglomerat inspirat en la tradició de Virgili i de Teòcrit.

Tanmateix, els autors del barroc hispànic no necessàriament llegeixen directament els autors clàssics, sinó que aquesta tradició els pot arribar a través d'autors contemporanis. La majoria d'escriptors barrocs s'inspiren clarament en Garcilaso com a model de la poesia bucòlica en la Península Ibèrica, marcant així un abans i un després en el gènere.<sup>226</sup> Garcilaso al mateix temps beu de la tradició italiana,<sup>227</sup>

---

pastori che, in alcune occasioni, dialogano fra loro (dialogo amebeo) e nel quale si idealizza la vita rurale; lo spazio dove si sviluppano le scene è idillico (locus amoenus), mentre il tempo ha un carattere indefinito, una dimensione atemporale; solitamente vi si esprime nostalgia per un passato idillico e un'innocenza perduti (il mito dell'Età dell'Oro) e l'idea dominante è la ricerca della vita semplice» (Valsalobre 2014: 287).

<sup>224</sup> Avalor-Arce (1975: 26-32) explica com ha evolucionat la visió del bucolisme en la crítica literària des del segle XVIII fins al segle XX. La percepció d'allò pastoral com a gènere menor i artificial podria haver condicionat la percepció de les *gilettes* de Francesc Fontanella en l'actualitat.

<sup>225</sup> «El prestigio de Virgilio y Garcilaso, de Teócrito y Mosco, avalan su calidad» (Egido 1985: 68).

<sup>226</sup> «Las Églogas de Garcilaso de la Vega constituyen el monumento literario de más alta calidad que España puede presentar dentro de la línea que encabeza Sannazaro» (Bayo 1970: 13).

<sup>227</sup> «Le premier bucoliste espagnol à introduire dans la péninsule ibérique des motifs italianisants est le barcelonais Boscán, qui malgré ses origines catalanes, s'exprime en Castillan, adaptant à cette langue les schémas de Garcilaso, qui avait fait en 1529 le voyage d'Italie» Macé (2002: 130).

que connecta directament amb Virgili, i d'aquesta manera estableix un model que es perllongarà durant dècades molt vinculat especialment a la poesia lírica:

las églogas de Garcilaso suponen un salto cualitativo en la serie de la literatura pastoril español. Más que una consecuencia, son el inicio de algo nuevo que, a través de Italia y de la *Arcadia* de Sannazaro en especial, enlaza con la bucólica de Virgilio. (Gómez 1991-1992: 114)

Al llarg dels segles de més esplendor de la literatura espanyola, el marc de l'ègloga s'amplia i es desdibuixa. Són molts els autors que conreen el gènere bucòlic en els segles XVI i XVII i, progressivament, l'espai que constitueix allò pastoral es torna molt ampli i confús<sup>228</sup>. Possiblement el motiu en sigui la falta d'una preceptiva concreta,<sup>229</sup> juntament amb el fet que el bucolisme pot aparèixer en gèneres que, en un principi, li són totalment aliens; fins i tot pot perdre el caràcter al·legòric i elegíac característic de l'origen literari del gènere fins al punt que el personatge del pastor passa a convertir-se en una mera disfressa per a l'escriptor i els personatges del seu entorn:

el proceso de trivialización de la bucólica resulta imparable durante el siglo XVI. Los poetas se alejan progresivamente del género literario establecido por Virgilio y remozado por Garcilaso. A medida que nos adentramos en la segunda mitad, se produce una disociación cada vez mayor entre la bucólica y la figura del pastor virgiliano, que progresivamente se convierte en un mero disfraz relacionado con la tradición trovadoresca y cortesana de la *senhal*. (Gómez 1993: 189)

Les que havien estat les característiques principals que definien el gènere: la importància de la naturalesa i del cant, la melancolia i la temàtica, i allò rural i arcàdic, s'esvaeixen i es converteixen en un joc literari, en una màscara darrera la qual s'amaga un text pretesament pastoral, però que dista molt d'una ègloga (el gènere més establert dins de la poesia pastoral) i que només es pot relacionar amb els trets mencionats per pinzellades poc significatives i més o menys evidents, però que, en tot cas, no condicionen necessàriament la lectura del text que ja no depèn directament dels models de Virgili i Teòcrit.

El gust per allò pastoral, si bé va ser intens, tal com ho demostra l'extensa producció literària del renaixement i del barroc, es va extingint al llarg del segle XVII,<sup>230</sup> tal com explica Avalor-Arce (1975: 13):

<sup>228</sup> Sobre els intents de definició del gènere bucòlic, Macé (2002: 100-112).

<sup>229</sup> «Esa indeterminación de rango o registro estilístico es una de las marcas de la tardía y pobre (...) poética de la égloga en España. Porque, aunque de parecidas carencias adolece toda la teoría de los géneros poéticos (...), aquí se hace particularmente llamativa ante la falta de límites de un género que, en definitiva, tiene como única seña de identidad un marco ambiental: tratar de cosas de pastores. ¿Cómo poner puertas a ese campo? Campo genérico en el que la indeterminación elocutiva o estilística ya señalada es si acaso menor ante otra más definitiva: la falta de adscripción a un solo modelo genérico discursivo» (López 2002: 10).

<sup>230</sup> Tal com vaig explicar respecte dels *tonos humanos* a Gileta, el que s'acaba és la producció de nous textos pastorals, tanmateix, la recepció de les obres bucòliques encara devia persistir, especialment

En España la novela pastoril constituye una vívida llamarada que ilumina con claridad medio siglo de hacer literario (la segunda mitad del XVI y cuyos últimos destellos alcanzan los dos primeros decenios del XVII. Después de esto los pastores novelísticos vuelven a quedar en la oscuridad [...] Pero en ese medio siglo largo de hegemonía el pastor adquiere total y absoluta carta de ciudadanía en las letras hispanas, y a tal punto llega a considerarse como tipo literario.

I no només la novel·la pastoral. El gènere bucòlic es desgasta en totes les seves formes. Segons Carreño (1979: 134) també els romanços pastorals, un dels gèneres arcàdics més exitosos, entren en crisi en el segle XVII: «La decadencia del *Romancero pastoril*, aunque progresiva, fue completa (ocurre entre 1595 y 1605), en contraste con el *Romancero morisco*, que vuelve a surgir con vigor en el siglo XIX».

Sorprenentment, en ple segle XVII, contradient en part l'afirmació de Carreño, trobem un autor del barroc català que escriu no solament èglogues, sinó també teatre bucòlic i romanços pastorals.<sup>231</sup> A més a més, Francesc Fontanella, lluny de ser un escriptor ignorat o passat de moda, destaca per la seva àmplia difusió i ambició i qualitat literàries, fins al punt d'establir una tradició amb la difusió i amb les imitacions de les *gilettes* que arribarà fins al segle XIX. Així doncs, segurament s'hauria de revisar fins a quin punt el bucolisme de caràcter arcàdic impregna la literatura no només dels segles XVI i XVII, sinó també del XVIII (època de les imitacions anònimes de les *gilettes*), en el territori català.

### 5.3.2. Característiques bucòliques en l'obra de Francesc Fontanella i específicament en les *gilettes*

Examinaré detalladament, doncs, quins són els trets principals de la literatura pastoral, que fins ara només he enunciat, i els relacionaré directament amb l'obra de Francesc Fontanella i especialment amb les *gilettes*. Paral·lelament, també analitzaré com els autors hispànics més importants dels segles XVI i XVII reflecteixen el bucolisme en els seus textos a tall d'exemple i de comparació amb l'autor barceloní.

Primerament, elaboraré una llista dels textos que es poden considerar bucòlics de l'obra de Francesc Fontanella. Els més fàcils d'identificar serien una obra teatral, la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfía*, i tres èglogues: *Honor enamorat*. *Idili de Fontano*: «Era del dia aquella edat primera»; *Ègloga amorosa de Tirsis i Fontano*: «De Fontano la queixa llastimosa» i *Retrato imposible. Ègloga. A una hermosa*: «Íncrita, excelsa Lise generosa».

---

en el cas català en què les *gilettes* de Francesc Fontanella compten amb una transmissió manuscrita (s. XVIII) i impresa (s. XIX) molt extensa.

<sup>231</sup> «Comunque chi inaugurò il genere pastorale in maniera matura nella letteratura in lingua catalana fu proprio Francesc Fontanella, il quale compose quattro egloghe polimetriche, scritte fra il 1643 e il 1652, in piena Guerra di Secessione o dei Segadors» (Valsalobre 2014: 288).

Tanmateix, són molts més els poemes que presenten característiques bucòliques, ja sigui per la presència del paisatge, pels sobrenoms pastorals, per la presència de la mitologia i/o per la importància del cant o del diàleg. Tenint en compte tots aquests factors i deixant de moment les *giletas*,<sup>232</sup> podríem elaborar la llista següent que només inclou alguns dels poemes que indubtablement remetent a la tradició bucòlica o bé de forma explícita o implícita,<sup>233</sup> essent molts més els que s'hi podrien incloure ampliant els criteris:

«De la que el Llobregat verda ribera»  
 «Tronc infeliç, que en rames dilatades»  
 «Càndida, cristal·lina corrent pura»  
 «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses»  
 «Líquido ja instrument canora»  
 «Floris bella, gentil perla adorada»  
 «D'un desdeny tan proscit»  
 «Amorós rossinyol que, ab harmonia»  
 «Los clavells que moriran»  
 «Ja que lo rigor fatal»  
 «Quan del furibundo Marte»  
 «Si del rigor lo poder»  
 «Adéu, ingrata pastora»  
 «Què importa, pastora hermosa»  
 «Aquell pastor desdixat»  
 «Jacinta, bella pastora»  
 «Tan enorme és mon dolor»  
 «Conspiren, bella Amaril·lis»  
 «Quan en lo univers respira»  
 «Quan del pobre bressol que el sol adora »  
 «Llegad al monte, llegad»<sup>234</sup>  
 «Subid al monte, subid»  
 «En primavera se muden les ires»  
 «Entre funestes ruïnes»  
 «Pastors d'esta comarca»  
 «Sentiu gran pena»  
 «A l'amenèixer lo sol»  
 «Deixau, pastors, la cabanya»  
 «Si vas a Betlem pastora»  
 «Hola, pastors de Betlem»  
 «Ditxosos i humils pastors»  
 «Què has, què has vist, oh pastor!»  
 «La neu d'esta muntanya»  
 «Ja torna la filomena»

---

<sup>232</sup> També obvio de moment els tres denominats poemes fluvials de Fontanella dels que m'ocuparé més endavant.

<sup>233</sup> He inclòs en aquesta llista només els poemes més bucòlics. He deixat de banda altres composicions, o bé perquè només presentaven alguna de les característiques, o bé perquè només algun dels fragments s'apropava a la tradició bucòlica.

<sup>234</sup> A partir d'aquest punt, molts dels poemes de temàtica religiosa fan referència als pastors de l'adoració, però aquests són presentats seguint la tradició bucòlica i la naturalesa pren rellevància en el text.



«La rosa i la castanya»  
«Excelsíssima muntanya»  
«Ve la nit i de baieta»

No és una quantitat de poemes gens menyspreable, malgrat que no se solen incloure en la poesia bucòlica de Francesc Fontanella, com sí es fa amb tot el conjunt poètic a Gileta.

A continuació comentaré detalladament quines són algunes de les característiques bucòliques he pogut observar en els poemes.

a. *Omnia vincit amor*

El títol d'aquest apartat està extret del vers 69 de la *Bucòlica* X de Virgili i condensa l'eix central de la literatura bucòlica: la temàtica quasi sempre és amorosa. L'amor és el motor de l'argument, tant en poesia com en la majoria dels altres gèneres.

Generalment es tracta d'una relació en la qual predomina l'admiració i la puresa, per tal com els amants no busquen la satisfacció carnal. Per aquest motiu, generalment, el matrimoni és la solució dels conflictes amorosos de l'Arcàdia, si bé no totes les obres acaben feliçment pels amants.<sup>235</sup>

En aquest punt és necessari remarcar que aquest amor pur i no carnal s'allunya dels *Idil·lis* de Teòcrit que són de caire més rústic (s'inspira en escenes reals de la vida dels pastors) i fins i tot contenen escenes obscenes, però, en canvi, sí que connecta amb Virgili, de caire més arcàdic i idealitzant. Per això podríem dividir el bucolisme en dues vessants: rústica i arcàdica, tot i que la més exitosa en la literatura culta al llarg del renaixement i del barroc va ser l'arcàdica.

En el cas de Francesc Fontanella, la poesia a Gileta és clarament de caràcter amorós, així com les èglogues i l'obra teatral de la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia* i en totes es remarca la idealització del sentiment amorós que fuig del desig carnal. Tanmateix, si en l'obra teatral el final feliç es produeix gràcies al matrimoni, aquesta via no és possible en les *giletas*. Com ja hem vist,<sup>236</sup> aquest bloc poètic està molt lligat a la realitat biogràfica de Fontanella. Sabem que el poeta barceloní, si bé va tenir almenys un filla il·legítima amb una dona desconeguda, només es va casar dues vegades: amb Elena Serra i amb Estàsia d'Ardena. Cap de les dues correspon a la identitat que s'amaga darrera del criptònim de Gileta: Maria Teresa Ham, així que en el conjunt poètic que li dedica no es podia recórrer al matrimoni per unir Gilet i Gileta. En el segle XVII el matrimoni de la vida real, no té cap relació amb l'amor, és estrictament un contracte de caire econòmic sobretot en famílies d'una classe social elevada.

---

<sup>235</sup> Recordem per exemple l'*Arcàdia* de Lope de Vega on triomfa el desengany amorós o bé la quantitat d'obres en les quals els pastors se suïciden per amor.

<sup>236</sup> Veg. capítol «La identitat de Gileta».

*El caràcter elegíac*

En els textos bucòlics també hi trobem una forta presència de l'elegia.<sup>237</sup> L'elegia forma part del gènere bucòlic des dels orígens, de fet, la contaminació entre la bucòlica i l'elegia s'atribueix a Virgili mateix (Panofsky 1998: 328).

En la poesia barroca hispànica trobem nombrosos exemples de literatura bucòlico-elegíaca; el referent més destacat és, sens dubte, Garcilaso:

El tono elegíaco subyace a algunas églogas y otras composiciones bucólicas conformadas como lamentos amorosos y funerales. (...) Ya la elegía I de Garcilaso ofrecía un paradigma de esa conciliación, en el tramo dedicado al duelo que el río Tormes, la naturaleza y las ninfas manifiestan ante la pérdida de don Bernaldino (vv. 142-180). (Pérez-Abadín 2004: 28)

L'elegia no sempre s'origina per la mort de la persona estimada; en ocasions només expressa la tristesa per la seva absència (com amb les tradicionals *cantigas de amigo* de la lírica galaicoportuguesa) o bé perquè es tracta d'un amor no correspost. El tret comú és el lament a causa de la pèrdua amorosa, encara que aquesta estigui motivada per diferents raons.

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido.

Pastores los que fuerdes  
allá por las majadas al otero,  
si por ventura vierdes  
aquel que yo más quiero,  
decilde que adolezco, peno y muero. (San Juan de la Cruz,  
«¿Adónde te escondiste», v. 1-10, Montero: 2013: 261)

També trobem altres exemples que demostrin que era una tradició estesa i que es va perllongar en el temps: «Por su parte, una composición de Juan de Arguijo redactada conjeturalmente hacia 1587 verifica la pervivencia, a finales del XVI, de la polaridad elegía-égloga» (Novo 1996: 1125). De fet, només llegint l'obra de Francesc Fontanella ja podem concretar que la tradició elegíaca perviu fins i tot al llarg del segle XVII.

En suma, s'estableix un binomi entre el lament i la tradició bucòlica. No només per l'expressió de la pena causada per la mort d'una persona estimada o per la melangia

---

<sup>237</sup> Souviron (1997: 19): «Dos estados básicos predominan en la ficción arcádica: melancolía y soledad».

amorosa, sinó que també hi juga un paper important el suïcidi amorós i el consegüent plor dels pastors. Generalment la desesperació i el patiment provocats pel sentiment amorós no correspost condueixen el pastor a la pròpia mort amb l'única esperança que, davant del cadàver enamorat, la persona estimada (i culpable en última instància de la mort) vessi alguna llàgrima per la seva pèrdua. La mort es percep com l'única solució al conflicte quan el matrimoni no és possible, només aquesta podrà acabar amb el patiment de l'enamorat i per això la desitja com un alliberament:<sup>238</sup>

Allí quedó Silvano lamentando  
su triste soledad, su desconsuelo,  
su pena y su dolor aventajando  
de cuantos dio fortuna en este suelo,  
y con su triste canto lastimando  
la tierra, el mar, el aire y aun el cielo,  
hasta que venga la muerte a despenalle,  
pues ella, y otra no, puede curalle. (Jorge de Montemayor, «Ay!  
Vanadalina mía quien pudiese», v. 1287-1294, Montero & Rhodes  
2012: 201)

Trobem diferents exemples en què la mort per amor és efectiva; el primer cas de suïcidi en el gènere bucòlic fou el del pastor Dafnis als *Idil·lis* de Teòcrit. Tanmateix, a vegades, els amics del pastor, coneixedors del seu dolor, sospiten les intencions de l'enamorat i poden aturar el desenllaç i salvar-lo; però, d'altres, arriben quan ja és massa tard. Per exemple, en l'ègloga II de Garcilaso els pastors Salicio i Nemeroso aconseguen evitar el suïcidi d'Albanio lligant-lo fins que s'adorm i desisteix del seu propòsit.

Nemeroso  
Algo está más quieto y reposado  
que hasta aquí. ¿Qué dices tú, Salicio?  
¿Parécete que puede ser curado?

Salicio  
En procurar cualquiera beneficio  
a la vida y salud de un tal amigo,  
haremos el debido y justo oficio. (Burrell 1983: 93-94, v. 1032-  
1037)

En una de les *giletas* de Francesc Fontanella, «Morí ton pastor, Gileta», el context bucòlic és explícit des del primer vers pel símil explícit entre Gilet i un pastor. En aquest poema Gilet s'equipara a Tirsis, un dels pastors amb més recorregut en la tradició arcàdica. La seva història la trobem en les obres de Francisco de la Torre, Pedro Laínez, Joan Ramis i Ramis i Francisco de Figueroa. En l'obra d'aquests autors Tirsis se suïcida per amor i normalment la causant de la seva mort és Filis.

---

<sup>238</sup> «Car la mélancolie n'est encore qu'une étape dans cette gradation qui mènera le berger au suicide. Le spectre de la mort exerce un attrait sensible sur ces personnages, qui minent avec une rare application les fondements du mythe arcadien» (Macé 2002 : 338).

En les *giletas* es converteix en un exemple de sacrifici que Gilet imita per l'amor de Gileta, la qual cosa mostra que Francesc Fontanella era coneixedor del rerefons bucòlic del personatge:

Tirsis ab los morts reposa,  
pateix son cor ab los vius. (v. 9-10)

Però, a banda d'aquest text, Fontanella va escriure diverses elegies que demostren que és hereu de la tradició que vincula el plany al món bucòlic. Particularment em refereixo a les poesies: «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses» (a Nise) i «Ara sí que ets divina, Elisa mia» (a Elisa). Si bé Miró (1995) no les considera èglogues, almenys la primera té un clar ressò bucòlic pel fet que la naturalesa plora la mort de Nise, per la presència de la música i de la mitologia i pel lament inconsolable de Fontano.

Deixa son bosc Silvano,  
Pan lo desert i Fauno la muntanya  
per sentir les desdixes repetides  
que entre les penyes tristament ressonen  
[...]  
tornen nostre pastor a sa cabanya  
on ab penosa, rústica harmonia  
los accidents al sentiment augmenten,  
on ab èglogues fúnebres lamenten. (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 133, v. 234-237 i 241-244)

Evidentment, també cal tenir en compte les tres poesies de Fontanella considerades èglogues per Miró: «De Fontano la queixa llastimosa»; «Íncrita, excelsa Lise generosa» i «Era del dia aquella edat primera».

Fontano desterrat (que, ab ronca lira,  
per honor, per amor, plora i sospira)  
plora, sospira i, més humil, adora  
lo que sospira ausent i lo que plora. (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 135, v. 16-19)

Totes tres èglogues comparteixen el caràcter elegíac i melancòlic perquè és intrínsec del gènere. Generalment, en les èglogues el protagonista és un pastor que plora per culpa del patiment que li provoca el sentiment amorós, i el seu cant, el seu lament, constitueix el centre de l'ègloga en ella mateixa. Així mateix ho demostren els primers versos de l'ègloga I de Garcilaso; el que explica el poeta és precisament l'expressió de la pena dels pastors:

El dulce lamentar de dos pastores,  
Salicio juntamente y Nemoroso,  
he de contar, sus quejas imitando.

La poesia bucòlica en general és un cant de lamentació, ja sigui pel desdeny, per la mort o per l'absència. Independentment del motiu, s'articula com a expressió del dolor del pastor que pot commoure la pròpia naturalesa, ja sigui un sofriment

compartit o solitari. De fet, en les *gilettes* el lament és un element principal; hi ha un clar domini de l'actitud melangiosa que només contrasta amb breus moments de felicitat:

Molts anys alegres, Gileta,  
a nostres ulls ab ta vista,  
a nostra vista ab ton llum,  
a nostre llum ab lo dia. («Molts anys alegres, Gileta», v. 1-4)

Però els instants de goig de Gilet, que estan estretament vinculats amb la presència de Gileta, s'esvaeixen ràpidament ja sigui pel desdeny, per l'absència o per altres motius. Malgrat això, Gilet sempre troba la recompensa al seu patiment en les poques mostres d'afecte que rep per part de Gileta:

Per haver-te vist, Gileta,  
sols puc satisfer feliç,  
ab la pena d'ausentar-me,  
la ditxa d'haver-te vist. («Per haver-te vist, Gileta», v. 1-4)

### *La lectura al·legòrica*

A partir de la reinterpretació cristiana de la Bucòlica IV de Virgili també sorgeix, fins i tot de forma generalitzada durant l'edat mitjana, una lectura al·legòrica dels textos pastorals com a simbòlics, i sovint de temàtica religiosa, com veiem en aquests versos de Lope de Vega (v. 12-14, «Querido manso mío, que venistes»):

Aquí está vuestra vega, monte y selva;  
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;  
vos mi ganado, y yo vuestro perdido. (Blecua 1985: II, 94)

Tanmateix, en el Renaixement l'al·legoria es transforma en un procediment de caràcter més al·lusiú que simbòlic. Els personatges pastorals es converteixen en una màscara de persones reals del context de l'escriptor i, fins i tot, per a ell mateix, que s'inclou en aquest món.

La pratique de l'allégorie, certes, est loin de disparaître totalement, mais elle sera canalisée: les poètes se contenteront les plus souvent de transposer dans un contexte contemporain des éléments collectés dans le recueil du modèle latin, et ne tenteront plus guère d'élaborer un système symbolique aux accents trop personnels. (Macé 2002: 80)

Tot i que dedicaré tot un apartat a la màscara bucòlica, avanço ja que, d'aquesta manera, l'ambigüitat entre la realitat i la literatura va obrir camí a altres temes que, en principi, semblarien aliens a l'idealisme propi del món arcàdic, com ara la política (Bardon 1972).<sup>239</sup> Per tant, si bé l'amor és l'eix central de la majoria d'obres, així

---

<sup>239</sup> «Même si certains auteurs se montrent moins sensibles à la dimension politique du problème, le refuge dans l'imaginaire pastoral reste pour eux une réponse commode à un sentiment de malaise. Une crise morale ou un sentiment de trouble diffus prend ainsi le relais de la crise sociale et

com diferents assumptes s'introdueixen també en les obres bucòliques, el bucolisme es filtra en obres literàries molt diverses formalment, però també de diferent temàtica, això sí, sempre dins d'un àmbit culte i literat.

Ce n'est pas le dépaysement que l'on cherche en Arcadie, ce n'est pas l'évasion voire l'oubli, encore moins l'étonnement devant l'inattendu. On ne peut partir pour l'Arcadie sans bonnes manières ne sans lettres. L'Arcadie est une patrie dont la citoyenneté exige de lire Virgile sinon Théocrite dans leur langue. L'Arcadie est moins une contrée qu'une sorte de bibliothèque de plein air, qu'accueillent les villas ou les jardins des palais urbains. La sincérité des coeurs et la pureté des intentions est un autre affaire. (Boillet & Pontremoli 2002: XXI)

És un fet que els pastors bucòlics no es comporten com a pastors reals. Virgili és el primer a desfer-se de la rusticitat pròpia dels pastors. Aquests evolucionaran en la literatura fins a convertir-se en cortesans vestits de pastors que tractaran els temes que els són propis (temes que preocupaven la cort), allunyant-se així de la proposta de Teòcrit, que encara tenia un rerefons rústic.

#### b. Bucolisme polimòrfic

Seguint la línia de la varietat de gèneres que convergeixen en el bucolisme, cal concretar que l'ègloga també és sincrètica quant a la forma emprada. De fet, la varietat i el contrast són característiques del barroc: «Les auteurs du premier XVII<sup>e</sup> siècle revendiquent clairement une esthétique de la bigarrure et du contraste: la cohabitation entre l'églogue et d'autres formes poétiques est véritablement intentionnelle, et participe d'une esthétique d'ensemble» (Macé 2002: 162).

És cert que en la poesia bucòlica hispànica predomina la utilització d'alguna mètrica específica, com ara l'octava, el tercet i el decasíl·lab, però, ja des dels inicis, el multiestrofisme està present dins d'una mateixa obra literària i aquesta varietat de formes encara augmentarà més a partir del segle XVI. Més enllà de la mètrica podem trobar diferents formes genèriques dins d'un mateix text, com ara: soliloquis, diàlegs, barreja d'ambdós, cants... L'obra mateixa de Garcilaso és un exemple d'aquest sincretisme:

la primera égloga resulta mixta, pues combina la parte narrada con el diálogo; la segunda es tildada por el mismo Herrera de dramática y de hecho hay quien ha sugerido que pudo llegar a representarse en los jardines de los Duques de Albapues pues es toda diálogo; y la tercera aparece casi por completo narrada. (Mateo 1991b: 1633, apud. Fosalba 2010: 2)

La capacitat del text bucòlic per adoptar tot tipus de formes no generava un conflicte, sinó que va permetre als autors explorar una llibertat creativa que no es

---

politique. Le plaisir gratuit de la contemplation des beautés de la nature sera le baume dont les pastoralistes frotteront leurs blessures» (Macé 2002 : 301).

podia donar en altres camps a causa de la pròpia preceptiva que exigeix certes restriccions per a cada gènere.

L'une des traductions littéraires les plus intéressantes de ces présupposés culturels esthétiques ou métaphysiques semble être la prédilection des pastoralistes baroques par des formes d'écritures "ouvertes", c'est-à-dire soumises à un principe fondamental de non-limitation, ou marquées par un refus de toute forme de clôture». (Macé 2002: 376)

Per exemple, Lope de Rueda en el *Coloquio de Gila* barreja vers i prosa, però, en el fons, la mescla va més enllà, perquè, com que el text s'elabora de diferents formes, l'autor combina diferents estils, que alhora depenen de diferents models:

Y es que el *Coloquio de Gila* sería el único caso de la producción de Rueda –y de los autores teatrales contemporáneos– en que se mezcla prosa y verso en una pieza. A primera vista, el propio reparto de prosa y verso no sólo podría ser un modo de materializar el estilo mixto, entre los dos extremos máximos posibles, del coloquio amoroso cortesano y del paso, sino además afectar a la mezcla de modalidades o modelos genéricos del propio Rueda, entre el coloquio pastoril y la comedia en prosa. (Cátedra 2006: 403)

El joc il·limitat de perspectives i el polimorfisme conformen la identitat d'allò bucòlic. En aquest gènere el text pot prendre diverses formes, fins i tot combinar estils, donant forma a un escrit complex i polièdric que fa les delícies del públic del segle XVI i XVII. D'altra banda, sense dubte, la manca de limitacions del gènere, juntament amb el polimorfisme de les obres, han contribuït a la confusió existent pel que fa a l'etiqueta de text bucòlic: «La bucolique, définie par un contenu thématique plus que par des critères formels très stricts, se prêtera volontiers à ce jeu d'échanges» (Macé 2002: 163).

Si ens fixem en l'obra de Francesc Fontanella veurem que explora diversos gèneres literaris des de la temàtica bucòlica. Se situen en un marc arcàdic poesies amb tot tipus de mètrica (sonets, romanços, dècimes, lires, èglogues...) (com ara les *giletas* segons la crítica), alhora que alguns poemes inclouen fragments dialogats (com «De Fontano la queixa llastimosa»). I, finalment, tampoc podem oblidar tota una obra teatral (*Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfía*) de caire bucòlic situada a Barcelona i de tema amorós.

Tanmateix, dins del conjunt poètic de les *giletas*, la varietat mètrica no és molt abundant, hi trobem sonets –el núm. 6 («Jo t'adoro bellíssima Gileta») i el núm. 7 («Sens vostra llum, Gileta vencedora»)–, dècimes –la núm. 75 («Dono, petita Gileta») i la núm. 76 («Com Gileta, ingrata, ordena»)–, una lira – la núm. 50 («No la brillant estela»)– i, sobretot, romanços (que clarament són majoritaris: 72 romanços sobre 77 textos que són el total de *giletas*). Hem de tenir present que no són èglogues, sinó

poesia amb cert ressò bucòlic,<sup>240</sup> i que, a més a més, són poemes generalment breus que disten molt de la llargària habitual d'una ègloga.

### c. La importància de la música i del diàleg

Tant el cant com el diàleg formen part del gènere bucòlic des dels orígens clàssics. Recordem, per exemple, que un dels episodis més habituals de l'Arcàdia era el combat retòric de cant i dialèctica entre dos pastors.

Menalcas

¿Tú a aquél vencerle en el cantar? ¿Pero tuviste alguna vez una flauta pegada con cera? ¿No solías tú, ignorante, echar a perder en las encrucijadas una pobre canción con estridente caña?

Dametas

¿Quieres, pues, que hagamos la prueba alternativamente a ver de qué somos capaces, cada uno de nosotros? Yo apuesto esta becerra (no se te ocurra rechazarla, que dos veces al día viene a la colodra y alimenta dos crías con su ubre); tú, dime con qué prendas vas a competir conmigo. (Virgili, *Buc.* III, v. 25-32; 1990: 180)

D'una banda, el text dialogat<sup>241</sup> denota la influència del teatre en el gènere i li atorga dinamisme, i de l'altra, la presència del cant indica la seva connexió amb el món musical que resulta pràcticament indissociable del poètic.

Aquestes dues característiques es tradueixen en la poesia del *Siglo de Oro*, primer, amb la intervenció de diferents veus en un mateix poema, i segon, amb certa predisposició musical d'alguns dels poemes, per exemple, amb la presència de tornades.<sup>242</sup> Ambdues característiques les podríem trobar en el poema «De pechos sobre una torre» de Lope de Vega en què l'enamorada pren la veu poètica per reclamar la presència del seu espòs i la sentència final que li dirigeix es repeteix en el poema en forma de tornada:

«¡Aguarda, aguarda» –le dice–,  
«fugitivo esposo, espera!  
Mas, ¡ay!, que en balde te llamo;  
¡plega [a] Dios que nunca vuelvas!»

«Vete, crüel, que bien me queda

<sup>240</sup> El ressò bucòlic es concreta amb la presència d'alguna de les característiques de la bucòlica, però que no afecta a la globalitat del text. Un dels exemples més clars són els poemes en els quals els personatges tenen un sobrenom pastoral, però no hi ha cap més tret bucòlic.

<sup>241</sup> Recordem per exemple l'obra *Tres coloquios pastoriles de Juan de Vergada y Lope de Rueda* (Valencia, 1567) que en l'última edició moderna, (Cátedra: 2006), inclou una proposta per dur els col·loquis a escena.

<sup>242</sup> Veg. les referències als *tonos humanos* del capítol 5.1.



*en quien vengarme de tu agravio pueda*. (Sánchez Jiménez 2015: 277, v. 35-40)

En canvi, en les *giletas* no hi trobem cap diàleg ni cap altra veu que no sigui la de Gilet, ja sigui en primera persona o en tercera del singular. En els versos que hem llegit de Lope, Belisa pren la veu poètica i es dirigeix a l'espòs absent, Belardo, *alter ego* del propi Lope. Aquest canvi de perspectiva no succeeix mai en les *giletas*, tot i que sí que hi ha poemes de Fontanella no relacionats directament amb el bucolisme en què intervé una veu diversa de la veu poètica:<sup>243</sup>

Resposta

«Si lo pescador de canya  
molt més del que guanya perd,  
en una pesca sens Ham  
perdreu lo past y lo temps»,  
respon la llengua de l'aigua  
a les lisonges del vent. (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 183,  
v. 17-22)

Aquest no és l'únic cas en què apareix un diàleg en l'obra fontanellana (sense mencionar, és clar, el teatre). A tall d'exemple, trobem un cas més curiós en l'ègloga «De Fontano la queixa llastimosa» en la qual podem llegir un diàleg aparent entre Tirsis i Fontano.

TIRSYS

De Fontano la queixa llastimosa  
me inspira bucòlica harmonia,  
si a la tràgica empresa numerosa  
pot aspirar ma rústica Talia.  
Oh Amaril·lis, gentil com rigorosa!,  
escolta aquell pastor en la veu mia  
que, més enamorat de ta hermosura,  
sí de climen mudà, no de ventura. (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 145-146, v. 1-8)

En els versos següents Fontano es dirigeix a Amaril·lis, que no està present en el text. Tirsí, que actua com a oient, es limita a escoltar el lament de Fontano i apel·la, de nou, a Amaril·lis. El més sorprenent és que Fontano sembla no poder sentir Tirsí, per tant, si la veu provinent del pastor de l'Arcàdia és inaudible per a Fontano. No ho podríem considerar un diàleg real, però sí un poema amb diferents veus.

Quant a la importància del cant i de la música en general, hem de tenir present que la música està estretament vinculada a la poesia des dels orígens. Tanmateix, no em

---

<sup>243</sup> També trobem una sèrie de cartes del Cicle dels Àngels i de les Monges de Jerusalem en què Fontanella simula una resposta femenina col·lectiva de les monges a les peticions amoroses (Sogues 2013 i 2016a).

refereixo solament a la configuració musical dels textos, que ja he explicat en relació amb el *tonos humanos* i l'ús de les tornades,<sup>244</sup> sinó a la presència de l'art melòdic de forma explícita en els textos: ja sigui pel cant del pastor o la pastora o bé per l'aparició de diferents instruments. Ho podem veure, per exemple, en el poema de Garcilaso «Si de mi baja lira»:<sup>245</sup>

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento; (v. 1-5)  
[...]  
mas solamente aquella  
fuerza de tu beldad sería cantada (v. 21-22) (Montero 2013: 155-156)

Hi ha dues *giletas* en què el cant cobra importància. La primera que analitzaré és la núm. 59 («Cantes i los cors encantés»). En aquest poema Gilet pateix l'absència de la seva estimada Gileta, però de lluny li arriba l'eco del seu cant per reconfortar-lo dins del patiment.

Cantes i los cors encantés,  
dolça i amada Gileta,  
i, a l'eco de ta alegría,  
alegre torna l'ausència. («Cantes i los cors encantés», v. 1-4)

La idea de l'eco i del cant apareix reforçada en aquest poema a partir de la repetició del verb *cantes* a l'inici de cada grup de quatre versos, excepte al darrer. En cadascun dels versos veiem com reacciona no només Gilet, sinó també com la naturalesa avança la primavera a causa del cant de Gileta.

En el vers 8 d'aquest mateix poema es compara Gileta amb una sirena pel poder del seu cant, recordant, per exemple, l'*Odíssea*: «és favorable sirena». En un primer moment podria resultar sorprenent, perquè sempre s'han relacionat les sirenes amb

<sup>244</sup> Veg. 5.1.

<sup>245</sup> No és l'únic poema castellà on apareix l'instrument de la lira, aquest era habitual en la literatura bucòlica, possiblement pel ressò neoclàssic. Per exemple, en el poema «Era del dia aquella edat primera» podem llegir: «Fontano desterrat (que, ab ronca lira, / per honor, per amor, plora i sospira)» (v. 16-17). Fins i tot Esteban Manuel de Villegas li dedica el poema «Si de cosas vacíos» (Alonso 1956: 107-108):

Lico, muchacho hermoso,  
también cantaba dulce y amoroso.  
Mas, oh suave lira,  
honor de quien te inspira,  
digna de las reales  
mesas de Jove, salve, pues has sido  
suspensión a mis males,  
y, si toca, sueño a mi sentido. (v. 25- 32)

L'engany, la luxúria i el plaer;<sup>246</sup> ara bé, Fontanella ja especifica que és *favorable*. López-Peláez (2007), en un estudi sobre la imatge de la sirena en l'emblemàtica, explica que en el renaixement i barroc (sobretot a partir del treball d'alguns intel·lectuals com Joachim Camerarius, Pieter Cornelisz, Paolo Giovio, Giulio Cesare i Henry Peacham): «se destacará en concreto, la conexión entre las sirenas y la capacidad oratoria, las ideas de renovación, pureza y fortaleza». Així doncs, la imatge de la sirena no sempre està connotada de forma negativa en aquesta època.

En tot cas, la veu de la sirena atrau i, per això, el personatge de la sirena es converteix en una metàfora tradicionalment utilitzada per a l' enamorada i la seva veu que és caramida per l'amat, tot i que aquesta elaboració retòrica no s'ha de relacionar necessàriament amb el bucolisme: «oír la dulce voz de una sirena /y no poder del árbol desasirse» (Lope de Vega, «Ir y quedarse y con quedar partirse», Carreño ed. 2013: 235-236, v. 3-4).

La segona *gileta* en què la música cobra importància és la núm. 61 («Dolça i amada Gileta»). La major part del poema (v. 5-24) és un cant de Gilet en primera persona recreant el tòpic literari sobre la mort del cigne. Es creia que el cigne just abans de morir emetia un cant especialment melòdic i aquest fet es literaturitza i es converteix en un *topos* des de Virgili i Marcial. En el poema de Fontanella, Gilet utilitza el cant del cigne com un últim prec desesperat a Gileta:

Dolça i amada Gileta,  
dolça un temps i sempre amada,  
d'un cigne que mor escolta  
lo que plora i lo que canta. («Dolça i amada Gileta», v. 1-4)

Gilet s'identifica amb el cigne pel seu cant i en el moment de la mort es dirigeix a Gileta lamentant-ne el desdeny i demanant-li una llàgrima per la seva afició. Precisament aquesta *gileta* no té cap altra referència clarament bucòlica i el tòpic literari del cant del cigne s'estén molt més enllà del bucolisme. Podem veure'n mostres en el Marqués de Santillana («Qual del cisne es ya mi canto, [...] de mi muerte dolorida», v. 57 i 64),<sup>247</sup> en Boscà i en Lope, entre molts altres.

El cisne con su cantar  
su triste lloro adevina  
porque luego allí se fina. (Clavería 1999: 483, Joan Boscà, «Mar de amor», v. 501-503)

Així doncs, hem vist que només en dues ocasions les *giletas* mencionen específicament el cant. Tanmateix, la relació amb allò musical es deuria percebre com una característica indeslligable d'allò considerat com a bucòlic i, possiblement

---

<sup>246</sup> Recordem, per exemple, una cita de la comèdia *Saber del mal y el bien* de Pedro Calderón de la Barca: «¡Ay amor, falsa Sirena (...) / áspid, veneno y serpiente» (Keil 1827: 152) o també el vers «a sempre falses sirenes» («Íncлита, excelsa Lise generosa, v. 139») de Francesc Fontanella.

<sup>247</sup> Poema número ocho del Marqués de Santillana, «Llor a Doña Juana de Urgel», (Kerhof & Gómez 2003: 128).

per això, en dues de les imitacions de les *giletas* provinents del manuscrit B7 (que comparteixen certes característiques que indiquen que van ser escrites per un mateix autor anònim) podem llegir com d'important és el cant i la música en aquests poemes, tot i que tenien un paper relativament secundari en les composicions originals de Fontanella.

Que prest que abaixes lo cant,  
Pasqual infeliç, que poc  
que ha triunfat l'alegria  
en son miserable cor! (v. 1-4)

Aquests versos de «Que prest que abaixes lo cant» són molt propers als de «Cantes i los cors encantés» de Fontanella, ja que en ambdós textos el cant de l'estimada és un subterfugi per fugir del turment provocat pels sentiments amorosos. No sempre l'autor anònim de B7 és tan fidel a l'estil de Fontanella. En un altre dels poemes de caire més rústic il·lustra amb un to més popular els problemes de la relació amorosa (i possiblement sexual) utilitzant com a metàfora instruments musicals.

No fem los dos consonància  
en la música d'amor,  
que al punt de ton tamborino  
no es trempa lo meu flaviol. («Busca, Gileta, des d'ara», v. 20-24)

#### d. La mitologia en la bucòlica

La importància del cant en l'Arcàdia està lligada amb la presència del déu Pan. Pan està considerat tradicionalment el déu dels ramats i dels pastors. Per això, no és d'estranyar que en la bucòlica tingui un pes especialment important respecte de les altres deïtats.

De fet, la idealització de l'espai ideal i fabulós que és l'Arcàdia es relaciona també amb un indret mític en el sentit més literal de la paraula: els mites poblen l'Arcàdia i cohabituen amb els pastors. En l'escenari arcàdic poden conviure els pastors amb els déus clàssics i també amb les criatures màgiques de tota mena sense cap incongruència, de fet, així ho presenten la majoria de textos, tot i que convé precisar que aquesta convivència pot arribar a originar algun conflicte.

Segurament podríem relacionar la convivència amb els mites amb la connexió que intenten establir els autors amb el concepte de l'edat d'or:

Le mythe de l'Age d'or répond parfaitement à ces différents critères: il s'inscrit depuis Hésiode dans un système temporel cyclique, et permet d'évacuer les inquiétudes liées au présent de l'Histoire. Il constitue une unité de référence stable, qui lui permet d'échapper aux atteintes du temps réel, soumis à la contingence. (Macé 2002: 310)

Evidentment la presència de la mitologia no és un factor determinant per considerar un text com a bucòlic o no, perquè els mites tenen una gran tradició en la retòrica

clàssica, renaixentista i barroca, i els podem trobar en la gran majoria de textos encara que no tinguin cap relació amb l'Arcàdia.

La presència dels personatges mitològics en les obres bucòliques no és solament de caràcter ornamental: «leur présence au sein de l'univers bucolique a également pour effet de transférer à la nature une part d'érotisme ou de sensualité» (Macé 2002: 316).

A més a més, els éssers mitològics o divins solen aparèixer cap al final com a *deus ex machina* per a salvar una situació irresoluble des de les limitacions humanes. Per exemple, l'escriptor grec Longus en *Dafnis i Cloe* fa que sigui el déu Pan qui els ajudi. Tot i que el paper de desencallar el final el sol dur a terme un déu, no sempre és així. En el *Coloquio de Gila* no hi trobem un ésser mitològic que resolgui la trama, sinó un ésser fantàstic, una fada:

HADA: Bruno, mi offrescimiento y promessa que te offrescí, después de haverte con mis confortativas yervas restaurado la vida que por la graciosa vista de Gila perdido havías, se cumplirá en este momento. Dame essa mano. (Cátedra 2006:188)

En altres obres la mà màgica que soluciona el nus és un mag o bé una bruixa, però l'ús d'aquests personatges per concloure el conflicte no sempre procura que la parella es reuneixi en el matrimoni; a vegades, la superació del sofriment passa pel desengany amorós. Alguns dels bruixots que faciliten el desenllaç, de forma més o menys feliç, en obres bucòliques serien: la maga Polinesta de l'*Arcàdia* de Lope de Vega (no pas l'enganyós mag Dardanio) o també el personatge de Felícia en la *Diana* de Montemayor. També podríem parlar aquí del personatge del Desengany de l'obra dramàtica homònima de Francesc Fontanella, però, com explica Pep Valsalobre (2017a), en aquest obra dramàtica la figura del mag va molt més enllà d'un *deus ex machina*.

Curiosament, en les *giletas* gairebé no apareixen personatges mitològics, sobretot si les comparem amb la resta de l'obra fontanellana en la qual la mitologia té un pes molt més important. Una excepció podria ser el cas de Cupido, també anomenat directament Amor, que és esmentat en un total de quinze *giletas*.<sup>248</sup>

La resta de mencions mitològiques que trobem en les *giletas* s'esdevenen en un determinat poema i normalment no es repeteixen més, com ara: la història de Venus i Adonis que apareix al poema núm. 73 («Bella fragant primavera») (v. 33-36) juntament amb una comparació entre Gileta i Diana (v. 25-28); una menció a

---

<sup>248</sup> En les *giletas* núm. 4 («Si vol Amor que retrate»), versos 1 i 37; núm. 18 («Dos vegades flors i pantès»), v. 8; núm. 22 («Silenci, penes, silenci»), v. 6; núm. 28 («Passà lo torment, Gileta, / i la tormenta passà»), v. 3; núm. 38 («No sé si em voleu, Gileta»), v. 16; núm. 39 («Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet aflagit»), v. 21; núm. 57 («Mal les brases dissimulo»), v. 8; núm. 61 («Dolça i amada Gileta»), v. 17; núm. 63 («Podrà resistir, Gileta»), v. 10; núm. 65 («Partiu, amable Gileta»), v. 6-8; núm. 70 («De la nevada muntanya»), v. 13; núm. 71 («Era caçador, Gileta»), v. 3-4; núm. 72 («Mal encoberts los incendis»), v. 9; i núm. 76 («Com Gileta, ingrata, ordena»), v. 6.

Caribdis i Escil·la en el poema núm. 30 («Fujo, gallarda Gileta») (v. 20); una altra als personatges principals de la guerra de Troia (Helena, Hèctor i Sinon) en el núm. 26 («Guardau la porta, Gileta») (v. 21-24); Tàntal i Prometeu en el núm. 22 («Silenci, penes, silenci») (v. 19 i 20 respectivament); i, finalment, mencions a llocs com ara l'Olimp en el núm. 20 («Gileta que, parda penya») (v. 21) i en el núm. 57 («Mal les brases dissimulo») (v. 5), les penyes de Pirene (els Pirineus) en el núm. 9 («En va, adorada Gileta») (v. 23) i també Montgibel (nom mitològic de l'Etna) en el núm. 3 («Quisiera yo retratarte») (v. 12), en el núm. 11 («Ton rigor, bella Gileta») (v. 14) i en el núm. 20 («Gileta que, parda penya») (v. 2).

A més a més, aquestes referències paganes s'alternen tot sovint amb esments a termes molt marcats per la religió catòlica, com ara el *Paradís*<sup>249</sup> i el *Cel*—que apareix en nou poemes<sup>250</sup> respecte de l'*Infern* que només surt en el v. 16 del poema núm. 67 («Si mor Gileta quan miro»)–, també apareix *àngel* (en quatre poemes)<sup>251</sup> i, finalment, una perífrasi extreta del *Càntic dels Càntics* que sol fer referència a Maria: «rosa sens espines» (v. 19, «Belisa de les Giletas»).

e. El paper de la naturalesa: del *locus amoenus* a la identificació amb el poeta

L'escenari d'una obra literària mai no és casual ni improvisat: «un paisaje reúne elementos simbólicos para interpretar los textos con precisión cuando está impulsado conceptual y sistemáticamente por un compuesto cultural» (Finello 2014: 17). I aquesta afirmació encara és més certa en un context com el bucòlic en què el paisatge pren protagonisme perquè, tal com explica Fosalba (2002: 1) en relació a l'estudi dels trets bucòlics en la poesia de les *Dianas*, una altra de les característiques definitòries d'allò pastoral és la importància de la naturalesa.

De fet, el *locus amoenus* es converteix en una de les característiques més definitòries del gènere bucòlic. En moltes ocasions les obres pastorals se situen en l'Arcàdia, fins al punt que la denominació d'aquesta regió de Grècia adquireix també el significat de «lloc de paisatge amè, de vida idíl·lica i feliç; paradís» (DIEC).

Precisamente, el tópic de la Arcadia queda ligado a lo pastoril y revela el modo en que la cultura griega en sus diversos estadios, celebra la naturaleza como revelación de la acción divina en el mundo físico, como manifestación del éxtasis dionisiaco al cual son sensibles los poetas, y el carácter favorable o dañino para el hombre. Abundan los motivos de flores, agua, árboles, la brisa, la sonrisa de los campos, los pájaros, las abejas, el alba. Y de hecho, hay en Teócrito una función del paisaje análogo a la de un decorado en el teatro. (Battistón 2007: 60)

<sup>249</sup> Poema núm. 5 («Belisa de les Giletas»), vers 20.

<sup>250</sup> Poemes núm. 5 («Belisa de les Giletas»), vers 33; núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta»), v. 3; núm. 40 («Si voleu, dolça Gileta»), v. 22; núm. 48 («Ja perdo, bella Gileta»), v. 6; núm. 49 («Viuré, gallarda Gileta»), v. 5 i 15; núm. 39 («Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»), v. 24; núm. 69 («Què dónes, bella Gileta»), v. 10 i núm. 71 («Era caçador, Gileta»), v. 12.

<sup>251</sup> Poemes núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta»), v. 11 i 15; núm. 41 («Ai, adorable Gileta»), v. 15; núm. 54 («Adéu, Gileta adorada»), v. 3; i núm. 71 («Era caçador, Gileta»), v. 8.

El paisatge de la poesia bucòlica, ja des de Teòcrit, es resumeix en certs elements de la natura idealitzats. És el lector qui, a partir de la lectura de la tradició bucòlica, pot reconstruir el *locus amoenus* en la seva totalitat, malgrat que en el text només se n'anunciïn alguns components. Aquests elements es van repetint en la tradició arcàdica, fins al punt que només cal enunciar-los de forma esquemàtica per situar el lector en l'entorn pastoral:

el paisaje bucólico cumple en la poesía pastoril desde Teócrito una función comparable a la del decorado en un drama (...) el escenario de la poesía bucólica constituye una especie de boceto en el que el paisaje se caracteriza con unas rápidas pinceladas: una riente fuente, la fresca sombra de los árboles, una rústica estatua de Pan, el zumbido de las abejas, el trino de los pájaros... (Teijeiro 1972: 425).

Els elements enumerats per Teijeiro constitueixen l'esbós més tradicional del paisatge bucòlic: el *locus amoenus*. Un darrere l'altre, cadascun d'aquests ingredients representa la voluntat d'allunyar-se de l'entorn urbà i entrar en un espai pràcticament verge de l'activitat humana on és possible retrobar-se i reflexionar sobre l'essència del què ens converteix en humans, els sentiments, i fins i tot entrar en contacte amb el món mitològic.

Tanmateix, cal recordar que el paisatge per a Teòcrit era un mer rerefons per a les dissertacions amoroses dels pastors. En canvi, la naturalesa adquirirà un nou sentit en la poesia i en la pintura en arribar al segle XVI:

El hombre griego se sentía integrado en el mundo circundante, estaba convencido de que entre él y la naturaleza existía una armónica continuidad, por eso se relacionaba con ella con una profundidad tan familiar. Hemos de reconocer, sin embargo, que, aunque en la época helenística ya se consideró el paisaje como elemento decorativo con personalidad propia, dentro de la pintura, fue la escuela veneciana del siglo XVI la que dotó al paisaje de un sentido nuevo, capaz por sí mismo de expresar el estado de ánimo del pintor y de constituirlo en protagonista de la pintura y de la poesía (Hernández Guerrero 2002: 75).

En la poesia bucòlica el paisatge no és només un escenari. A partir del segle XVI, la naturalesa actua com un mirall que reflecteix el món interior del poeta. L'escriptor hispànic que és més conegut per evocar el jo líric en el *locus amoenus* és Garcilaso: «la expresión directa del dolor puesta en boca de Nemoroso en la égloga I, (...) se traducía en la devastación subjetiva de la naturaleza» (Fosalba 2009: 51).

El *locus amoenus* no està renyit amb la utilització d'un espai geogràfic real com a escenari de la trama bucòlica. Així ho demostra Garcilaso quan fa servir el paisatge de Toledo, el seu lloc d'origen, en la poesia arcàdica. Per exemple, en l'égloga III situa les nimfes que teixeixen «Cerca del Tajo» (v. 57). Però no és l'únic cas en la literatura hispànica. En el poema següent, Fernando de Herrera aprofita un altre riu real, el Guadalquivir, per situar el cant de lament en el qual es confessa a la Nit (personalitzada) i a les nimfes del riu:

Aquí do el grande Betis ve presente  
la armada vencedora que el Egeo  
manchó con sangre de la turca gente,  
quiero decir la gloria en que me veo («No bañes en el mar sagrado  
y cano», v. 7-10, Montero 2013: 219)

De fet, la presència de l'aigua, especialment dels rius, que són aigua en moviment (sinònim de vida), és molt important en el paisatge bucòlic i per això es repeteix en diferents autors<sup>252</sup> com Góngora, que crea un espai bucòlic a Conca, a l'entorn del riu Xúquer:

En los pinares de Júcar  
vi bailar unas serranas  
al son del agua en las piedras  
y al son del viento en las ramas. («En los pinares de Júcar», v. 1-4,  
Montero 2013: 219)

El mateix Francesc Fontanella té tres poemes denominats com a fluvials, que figuren ser escrits des de la navegació en un riu, d'aquests tres el poema «Coronats de llarga boga», que se situa en el riu Mosa, té especialment un caràcter bucòlic molt marcat:

Coronats de llarga boga  
los ja decrepits cabells  
(en lloc de corals marítims,  
de verdes canyes coberts),  
tragué lo cap venerable  
lo riu Mossa quan sabé  
que torbaven proes tantes  
son diàfano corrent. (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 69, v.  
1-8)

De fet, en aquesta composició escrita com a missiva de l'expedició catalana a Münster al seu entorn barceloní, el Mosa apareix seguint el tòpic literari del déu-riu, i fins i tot pren la paraula.

Entre estes, lo pare Mossa,  
fent índice del trident,  
centro d'escamosa cúria,  
alçà la caduca veu. (v. 45-48)

El mateix riu pren protagonisme en el poema «Ja m'aguarda altra ribera». Però, en aquest cas, el marc bucòlic perd importància en favor del joc amb la semblança fonètica entre el nom del riu i el substantiu català *mossa*.

Jo ploro, doncs, prop la Mossa,

---

<sup>252</sup> Recordem, per exemple, Francisco de la Torre en la *Bucòlica del Tajo*.



no la mossa que ja saps,  
que si per mossa plorara  
fóra mossa més distant.  
Ab tot, festejo una Mossa  
tan linda com un cristall  
perquè m'admeta en sos braços  
que abracen camps alemanys. (Valsalobre & Miralles & Rossich  
2015: 62-63, v. 5-12)

El tercer poema fluvial se situa en la navegació pel riu Loira, a diferència dels dos anteriors que s'emmarcaven en el riu Mosa. En aquesta composició, que cronològicament seria la primera del viatge a Münster, domina el to burlesc i no hi ha pràcticament cap pinzellada bucòlica, més aviat tot el contrari:

des d'una arca de Noè  
on entremesclats estam  
mariners, coixins, maletes,  
senyors, criats i cavalls;  
d'un petit riu tan colèric  
que ja no ens pot suportar,  
riu que el pintaven Danubi  
i a penes és Llobregat, (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 59,  
v. 9-16)

En suma, el dolor dels pastors es converteix en el plany de la naturalesa, perquè existeix una connexió mítica entre l'escenari i els personatges. Segurament per aquest motiu, a vegades, s'escull un paisatge concret i conegut per l'escriptor, per potenciar la relació íntima amb la naturalesa. Es podria arribar a considerar la naturalesa com un personatge omnipresent que funciona com a eco dels sentiments dels protagonistes. El paisatge idealitzat és sensible al patiment dels enamorats i s'entristeix amb ells, es transforma i se sensibilitza amb els personatges que acull, tal com explica Orozco (1945: 104) referint-se a Garcilaso:

Así, todos los elementos que constituyen su convencional cuadro de paisaje, participan íntimamente de las secretas inquietudes del poeta. Serán, no sólo testigos de sus íntimos secretos [...], sino que incluso toda la Naturaleza hará suyo el dolor del poeta.

Així doncs, en l'àmbit hispànic, a partir de Garcilaso, es produeix una renovació literària<sup>253</sup> del contacte entre la naturalesa i l'essència humana que converteix l'escenari en un dels eixos centrals de les obres bucòliques:

En Garcilaso la naturaleza es el asunto, escenario e instrumento de expresión de los sentimientos dolorosos del poeta. Partiendo de paisajes concretos (...) Garcilaso dibuja una naturaleza estilizada, con rasgos

---

<sup>253</sup> «Le paysage bucolique, chez de nombreux auteurs, ne sera plus un espace où ils pourront oublier leurs peines, mais au contraire un miroir qui les rendra à leurs propres incertitudes» (Macé 2002: 332).

idealizados y arquetípicos, que son propios de la tradición clásica e italiana. El paisaje responde a la convención pastoril: el agua es “dulce”, “clara”, “corriente”, “cristalina”, “pura”; las riberas y los prados “umbrosos”, “verdes”, “deleitosos”, “floridos”; el viento “animoso” y “fresco”, etc. (Hernández Guerrero 2002: 77)

Una menció especial mereix el paisatge dibuixat per Lope de Vega a *La Arcadia*. Un distintiu del *locus amoenus* de Lope és que, tot i que no es transforma davant del dolor del poeta, també pren vida davant de la melangia amorosa i esdevé evocador de les emocions passades amb la persona estimada un cop aquesta, pel motiu que sigui, ja no hi és. El paisatge no ha canviat de forma substancial, com sí que ho feia en Garcilaso, però ha mutat radicalment el món interior del personatge que s’hi projecta. En conseqüència, un cop contemplat en solitud el paisatge immutable, la reminiscència del que havien compartit en aquest escenari resulta dolorosa: «Todo bien considerado, con sólo ver un paisaje no cambiado, idéntico a sí mismo, la emoción de Belisarda es punzante, puesto que los lugares reflejan entonces una suerte de imagen estropeada: su soledad resulta todavía más penosa» (Andrés 1998: 156).

La impassibilitat de l’escenari que havia estat testimoni de la relació entre Belisa i Anfriso accentua l’emotivitat del moment d’abandó perquè la fragilitat de les relacions humanes contrasta amb l’impertorbable curs de la naturalesa. Inverteix el sentit amb què Garcilaso usava el paisatge:

todo aquel paisaje placentero no sirve para nada, si no es para reforzar su dolor, el contraste entre la hermosura de los sitios y la desesperación en que está hundido. El paisaje parece entonces cobrar un aspecto extraño de crueldad o de indiferencia, ya que no está en armonía con la tristeza del pastor. (Andrés 1998: 159)

Quant a les *giletas* de Francesc Fontanella, el paisatge hi té un paper remarcable. Igual com Garcilaso, Fontanella utilitza elements geogràfics reals; específicament en les *giletas*, les localitzacions esmentades estan estretament lligades amb el Rosselló i no pas amb Barcelona (aquesta última localització és on hem de situar Fontanella en la seva joventut). El motiu, com ja he explicat,<sup>254</sup> és que segurament el Rosselló és el lloc d’origen de la destinatària dels poemes, la qual pren una gran importància en el text. Se situen en l’entorn d’ella i no en el de Fontanella, perquè ella és l’eix central del conjunt poètic.

L’escenari en alguns dels poemes és molt concret: apareix el Canigó, el riu Ferrer, el riu Tet i Illa.<sup>255</sup> Tot i que ja hem vist que no és estrany crear un paisatge bucòlic a partir de llocs geogràfics reals propers a l’autor, el paisatge de les *giletas* té uns característiques pròpies. La relació de Fontanella amb el Rosselló, a part de la seva pròpia vivència personal, està també molt condicionada per la misteriosa Gileta que, com demostren els textos, prové d’allà. Segurament per aquesta raó, el paisatge dels

<sup>254</sup> Veg. 4.3.1.b.

<sup>255</sup> Les mencions concretes dels llocs geogràfics rossellonesos en les *giletas* estan recollides i detallades en mapa en el capítol: «La identitat de Gileta».

poemes no es coordina amb el món emocional del poeta, sinó amb l'estimada que és qui s'hi relaciona directament per haver nascut i viscut al Rosselló. La seva presència o absència determina l'aspecte de la naturalesa i l'emoció que se'n desprèn. Quan ella està present en els espais, el *locus amoenus* es mostra en tota la seva esplendor. En canvi, quan ella se n'absenta, el paisatge es torna cruel. Fixem-nos, a tall d'exemple, en dos poemes: el núm. 46 («Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?») i el núm. 47 («Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?»), en els quals prenen molta importància la presència del paisatge.

«Te'n vas, amada Gileta: / qual  
ton Gilet restarà?»

«Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu  
Gilet?»

Te'n vas, amada Gileta:  
qual ton Gilet restarà?  
*Sensible roca afligida*  
4 en *combat de terra i mar.*  
*La mar li robà la glòria*  
de tos ullets adorats,  
mentres *los seus augmentaven*  
8 *ab llàgrimes los cristalls.*

[...]  
8 *Lo mar li robà la glòria*  
de tos hermosos ullets,  
però vui *junta la terra,*  
*a la tormenta, turment.*

Els versos 1-8 del primer poema i 4-8 del segon mostren una naturalesa combativa, tempestuosa i cruel. El mar roba, com un vulgar lladre, el tresor més preuat de Gilet, la seva enamorada, i, en conseqüència, no pot ser considerat sinó enemic. En aquest moment s'abandona la suavitat característica del *locus amoenus* per mostrar un caràcter més salvatge de la naturalesa (*locus terribilis*) que contrasta amb com es guarnirà el mateix escenari en un futur quan, per fi, Gileta retorni (a partir del vers 9 en les dues composicions).

«Te'n vas, amada Gileta: / qual  
ton Gilet restarà?»

«Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu  
Gilet?»

Ja les roques pirinees  
anticiparen lo maig  
per tributar a tes plantes  
12 plantes belles i fragants.  
Entre florides riberes  
correrà lo Tec ufà  
quan de ta amorosa cara  
16 serà verdader mirall.  
Reverdirà per ta vista  
lo Canigó congelat  
i a la decrepita calba  
20 donarà clavells suaus.  
Tot s'alegrarà, Gileta.

Les venturoses muntanyes  
anticiparan lo temps  
per coronar ta bellesa  
12 de roses i de clavells;  
per més florides riberes  
ufà correrà lo Tec  
quan de ta amorosa cara  
16 serà mirall verdader;  
del riu Ferrer la campanya  
te saludarà també:  
primavera per les plantes,  
20 aurora per los aucells;  
reverdirà Canigó  
i a sos elevats extrems  
menos lo Sol que ta vista  
24 farà derritir la neu.  
Tot s'alegrarà, Gileta.

El tribut de la naturalesa davant del retorn de Gileta es concreta en l'arribada de la primavera, l'estació en què les plantes floreixen i els animals solen criar, és a dir, el moment de màxim esplendor. La idea del tribut, de l'oferiment del màxim atractiu del paisatge cap a la bellesa de Gileta, que es considera superior, es repeteix en diferents poemes:

Cantes i els ocells admiren  
l'harmonia que celebren,  
com per imitar tes gràcies  
conviden la primavera. (59 «Cantes i los cors encantés», v. 9-12)

La imatge prové del *Canzoniere* de Petrarca, poema CLXV:

Come'l candido pie' per l'erba fresca  
i dolci passi honestamente move,  
vertú che'ntorno i fiori apra et rinove,  
de le tenere piante sue par ch'esca (D'Ambrosio 2006: 234)

En aquests versos veiem l'efecte que provoca en la natura el contacte amb el peu de Laura. El fet que la naturalesa ofereixi a l'estimada flors esdevé un tòpic que trobem en molts autors del Siglo de Oro,<sup>256</sup> com en Esteban Manuel de Villegas en l'ídil·li II, quan explica com reacciona la naturalesa, encarnada en la figura de la deessa Flora, en contacte amb el peu de l' enamorada. Per retratar les flors (els colors, les virtuts) de la dama serà el marge del riu (el Najerilla) el que es cobrirà de flors:

Después que con tu pie nevado y terso  
pisaste el suelo que el Abril colora,  
tumbóse el sol, pasmóse el universo,  
viendo volver a mi cristal la Aurora,  
y con esmaltes de color diverso,  
(bien que no tales) la dedálea Flora,  
por solo hacer retrato de tus flores,  
esta margen pintó de mil colores. (Orúe 2002: 92, v. 97-104)

Ara bé: el poema (dins de les *giletés*) en el qual el paisatge bucòlic pren més protagonisme, conformant un *locus amoenus* de somni provocat exclusivament per Gileta, és el núm. 73 («Bella fragant primavera»). Es tracta d'una de les *giletés* finals que destaca no només pel seu contingut bucòlic, sinó també per la seva extensió (força més llarga que la resta de poemes) i per l'abundant presència de la mitologia.

---

<sup>256</sup> Un altre exemple el trobem en Bartolomé Leonardo de Argensola (v. 19-24, «Filis, naturaleza»):

Por ti con los jardines  
más prósperos compiten estas peñas.  
que entre gramas risueñas  
te producen violetas y jazmines,  
para que de los dones  
que tu hermosura influye la coronas. (Blecuá 1985: II, 78)

Bella fragant primavera  
formen los alats cantors,  
mariposes de l'aurora,  
clarins precursors del Sol.

En diàfanos jardins  
ramellets de l'alba són  
per competir ab les selves  
on la saluden les flors.

Festivament s'equivoquen  
los elements al candor,  
gosen en nèctar los aires  
perles que lo mar enclou,  
quan, per alternar aplausos  
lo fragant i lo sonor,  
ja les fulles, ja les plomes  
formen abrils de colors. (v.1-16)

El poema comença amb una descripció de l'arribada de la primavera, estructurada sobretot en dos elements que es van repetint al llarg del poema: les flors i els ocells. A més, no només apareixen en aquest fragment; ambdós es recuperen en els versos següents (20-21): «quan les flors i los ocells / tribut li ofereixen nou». De fet, en tot el poema hi ha una correlació entre l'aire, representat pels *ocells*, i la terra, representada per les *flors*: d'una banda, entre les *selves* (v. 7), les *flors* (v. 8, 21, 29 i 32), *fragant, fulles* (v. 15), i el *bosc* (v. 30); i de l'altra, entre els *ocells* (v. 2-4, 6, 21, 29 i 32), *sonor, plomes* (v. 15), i l'*aire* (v. 30).

Un dels grans encerts d'aquest poema és la sensorialitat amb què es descriu la naturalesa que Fontanella transforma en vívida per al lector. L'escriptor aconsegueix involucrar diferents sentits en el poema i així el paisatge esdevé més perceptible i complet. Evidentment, entre aquests, la vista té un paper destacat: *formen abrils de colors* (v. 16), però també l'oïda i l'olfacte: *lo fragant i lo sonor* (v. 14), representats en les plantes i els ocells respectivament.

En aquest poema marcadament arcàdic, Gileta es converteix pràcticament en una nimfa o una deessa que regna damunt la naturalesa i tots els elements que l'envolten l'han d'adorar com a tal, oferint-li els seus millors atributs, i malgrat això, aquesta devoció mai no serà suficient respecte de la que ella es mereix:

Com ocells i flors l'admiren  
reina de l'aire i del bosc,  
de l'error de no adorar-la  
s'acusen ocells i flors. (v. 29-32)

En les *giletas* de Francesc Fontanella trobem dos elements que les diferencien dels textos bucòlics prototípics. El primer és la presència de la neu, més enllà de la utilització com a metàfora pel color blanc de la pell o pel desdeny de l'estimada. El paisatge nevat simbolitza la muntanya d'on prové Gileta, però també contrasta amb la llum que ella mateixa produeix i amb l'ardor que neix en el cor de qui la contempla.

De la nevada muntanya  
vingué l'amable Gileta,  
i, d'entre sa neu, la flama  
més abrasa, més recrea. (70 «De la nevada muntanya», v. 1-4)

El segon element seria l'elecció de la platja com a paisatge bucòlic. I, de fet, no només de la costa com a tal, sinó també de diferents elements marítims com l'espuma, el nacre o les petxines:

Molts anys admires, gallarda,  
des de la *plaja festiva*,  
[...]  
Molts anys revisquen les roses,  
com a les tues imiten,  
quan ab la planta a les plantes  
dónes vanitat florida.  
Molts anys a tanta bellesa,  
la peregrina entre lindes,  
sos *nacres* done *l'espuma*  
i *l'arena* ses *petxines*. (24 «Molts anys alegres, Gileta», v. 5-6 i v. 9-16)

No es tracta d'un cas insòlit: podem trobar exemples de paisatges de costa idealitzats en la bucòlica francesa contemporània, com ara, en l'escriptor Nicolas Frénicle, que pertany al cercle literari dels *Illustres Bergers*.<sup>257</sup>

DAMON: Les Vierges que tu sers m'ont aussi fait poëte,  
Et la chanson rustique est ce que je souhaite:  
Je garde en ma cabane un curieux vaisseau  
De coquille de mer dont l'ourage est tres-beau;  
On y voit Arion qui plongé dedans l'onde  
Arreste d'un dauphin la course vagabonde,  
Et se mettant dessus paroist entre les flots  
Comme un Dieu de la mer aux yeux des matelots:  
On voit Neptune aussi que l'Amour tient en peine;  
Il regarde au riuage una Nimphe inhumaine,  
Et nous semble assurer que mesme dessous l'eau  
Cet enfant de Vénus fait bruler son flambeau. (Macé 2002: 165)

La presència del paisatge marítim no és gaire habitual en la poesia bucòlica hispànica. Si bé ja hem comentat la importància dels rius, no succeeix el mateix amb la platja. Tanmateix s'hauria de posar en relació amb la tradició de la piscatoria.<sup>258</sup> Sannazaro, als primers anys del segle XVI, compon les *Eclogae piscatoriae* inspirant-se en l'Idil·li XXI, atribuït, no sense dubtes, a Teòcrit (Ravasini 2006: 212-213). Ambdós textos reflecteixen un paisatge de costa i l'ambient senzill dels pescadors, que han substituït els pastors arcàdics.

<sup>257</sup> Nicolas Frénicle, *L'Entretien des Illustres Bergers*, París: Jacques Dugast, 1634, 31-32.

<sup>258</sup> Quant a la tradició piscatoria, em baso en Ravasini (2006).

Podria ser que la tradició piscatòria fos coneguda per Francesc Fontanella, ja que s'hi van acostar autors que tenim constància que aquest llegia, com ara Lope de Vega –en *La hermosura de Angélica* (1602), l'inici de *El peregrino en su patria* (1604), las *Barquillas* del tercer acte de *La Dorotea* (1632) i, finalment, l'ègloga *Felicio* (1634)–, i també Góngora –en un sonet, vuit romanços, *l'Égloga en la muerte del Duque de Medina Sidonia* i dues seccions de la *Soledad segunda* (el cant del pelegrí i el cant de Lícides i Micó).

Quan la tradició bucòlica comença a entrar en decadència alguns escriptors aposten per la piscatòria com a fórmula de renovació del gènere. Tanmateix, segueixen utilitzant el mateix patró de fonts tradicionals que reconeixiem en el context arcàdic. Així doncs, en la majoria d'autors, com Lope, el vincle amb el bucolisme no es trenca, sinó que es manté sota una disfressa diferent i un context de platja (a vegades concret, a vegades abstracte).

Específicament en les *giletas* només hi ha un poema en què es mencioni l'ofici de pescador: el núm. 71 («Era caçador, Gileta»). En aquest poema Gilet es compara a un pescador per la dama Ham (jugant amb el doble sentit del cognom) i amb un caçador per la dama Guilla (establint, de nou, un paral·lelisme amb el nom familiar).

Era caçador, Gileta,  
pescador me volen fer,  
mes l'Amor no té filat,  
arc, fletxes i flama té. (v. 1-4)

Ara bé, podríem considerar aquests poemes com a poesia piscatòria? És cert que en presenten certes traces, especialment pel què fa a la representació dels elements del context marítim,<sup>259</sup> però aquest component no determina tota la forma del poema fins al punt de considerar que pertany indubtablement al gènere. Fontanella en els poemes citats no pretén retratar la senzilla vida dels pescadors, ni fer una lamentació melancòlica i amorosa davant del mar per la negativa de la seva enamorada, com feia Góngora; per ell el mar és un paisatge relacionat intrínsecament amb la naturalesa de Gileta (com a representació del seu lloc de naixença), i també un joc retòric que explora en diferents composicions a causa del cognom familiar. Tanmateix, és innegable que devia conèixer aquesta tradició i, fins a cert punt, s'hi emmiralla.

Hi ha altres poemes fontanellans dedicats a la senyora Ham en què es repeteix el joc amb el món costaner i l'ofici de la pesca, tanmateix, no s'inclouen en les *giletas* i, per tant, presenten unes característiques diferents, essent el cas més paradigmàtic el poema: «Pescador que viu de l'Ham».

A una senyora anomenada Ham

Pescador que viu de l'Ham  
i que mor de l'Ham també

---

<sup>259</sup> Més informació sobre la descripció dels paisatges marítics en la poesia hispànica barroca a Tanabe (2015).

per tan bella pescadora,  
més que pescador, és peix. (v. 1-4)

Com no podia ser d'altra manera, perquè com que són destinats a la mateixa senyora se situen en el mateix entorn, en aquests altres poemes el paisatge que hi apareix és similar al de les poesies a Gileta. Per exemple, en el poema «Fantasia no de músic» el paisatge bucòlic que apareix és clarament costaner (ens situa a la desembocadura del riu Tet al mar, a Canet del Rosselló), encara que també hi és present la muntanya (*Pirene*).

On Tetis fugitiva  
deixa precipitada  
les pires de Pirene nuvoloses  
i tributa sa plata desgelada  
a Tetis procel·losa,  
reina del mar altiva  
que en urna dilatada  
d'espuma lisongera  
guarda lo nom, sepulta la ribera. (Valsalobre & Miralles & Rossich  
2015: 175-176)

A més a més, en Francesc Fontanella podem comprovar com la presència del paisatge de costa no és en absolut incompatible amb la presència de les plantes i les roses potser més característiques del paisatge de muntanya o plana. Gileta, igual que el Rosselló, es relaciona tant amb la muntanya com amb el mar, forma part dels dos escenaris que conviuen en harmonia tot adorant-la com a reina.

A sa bellesa, admirades  
la campanya i la ribera,<sup>260</sup>  
ses perles i flors tributen  
per més flor i per més perla. (70 «De la nevada muntanya», v. 1- 8)

Finalment, un altre cas particular és el del poema núm. 18 («Dos vegades flors i plantes»). A diferència d'altres composicions, en aquest text la naturalesa té la funció de marcar el pas del temps. Els dos enamorats han estat separats durant dos anys, i l'únic indicador del temps és l'arribada fugaç de la primavera seguida de la seva inevitable fi (a diferència de les flors nascudes de l'amor que es consideren *immortals*). Generalment la primavera s'associa amb Gileta i, per això, les dues estacions florides en què ella no hi ha estat present han perdut força i bellesa.

Dos vegades flors i plantes  
al temps cenyiren veloç  
i dos vegades lo temps  
doblà les plantes i flors.  
Les plantes i flors, Gileta,  
perderen son arbol,

<sup>260</sup> La *ribera* podria ser la vora d'un riu o d'un mar, ambdues lectures són possibles en les *giletas*, perquè en aquest conjunt és habitual la menció al riu Tet, però, com hem vist en els poemes anteriors, també ho és la presència del mar.



però les que amor cultiva  
són immortals com Amor. («Dos vegades flors i plantes», v. 1-8)

Com veiem en aquests versos, el temps segueix impertorbable el seu curs i encara que la primavera no és produïda per la presència de Gileta, el temps avança inexorablement i les estacions segueixen el curs habitual; només Gilet les percep amb menys lluïssor per la melangia. La immutabilitat del paisatge davant la separació dels amants recorda la visió del paisatge de *La Aradia* de Lope.

En suma, en les *giletas* podem trobar molts dels elements típics del paisatge bucòlic (com les plantes, les flors i els ocells, entre altres) juntament amb altres elements menys comuns dels textos arcàdics com són la neu i la platja. Tanmateix, així com n'incorpora de nous, Fontanella també en prescindeix d'alguns. En els poemes fontanellans no apareix mai l'ombra agradable on reposa el pastor, sinó que la foscor té sempre una connotació negativa en oposició a la llum que emet l'estimada. A més a més, si en els paisatges bucòlics hi sol haver una font perquè la presència de l'aigua en moviment contribueix a mostrar la vitalitat de la naturalesa, en l'obra de Fontanella aquest element està lèxicament connotat per la relació amb el seu cognom, així que normalment s'utilitza amb un doble sentit:

Però més humil, més pura,  
més abrasada *fonteta*,  
com sens mudança l'adora,  
sens mudança la conserva. (35 «En una font congelada», v. 13-16)

Coronen flors amoroses  
a la *fonteta* agraïda  
que, en los ardors del setembre,  
sent de l'abril l'alegria.  
Ja de la nit en les ombres,  
les ombres resten rendides  
i llàgrimes d'una aurora  
són hermosura del dia. (42 «A memòries de Gileta», v. 5-12)

Com ja explicava Hernández Guerrero (2002: 77) parlant de les èglogues de Garcilaso, notem també la importància de l'adjectivació en les descripcions dels paisatges bucòlics. En el cas de Fontanella trobem expressions similars que apareixen, a vegades, en més d'una composició, com ara: «florides riberes» (en els poemes 46 «Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?» i 47 «Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?», v. 13), «plaja festiva» (en el poema 24 «Molts anys alegres, Gileta, v. 6») i «diàfanos jardins» (en el poema 73 «Bella fragant primavera», v. 5). No sempre es repeteix la mateixa expressió exacta, però sí la mateixa idea, per exemple, en aquests tres versos següents es destaca la bellesa i la fragància de les flors: «entre fragants gessamins» (en el 23 «Per haver-te vist, Gileta», v. 6), «plantes belles i fragants» (en el 46 «Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?», v. 12), «Bella fragant primavera» (en el 73 «Bella fragant primavera, v. 1»).

Finalment, cal remarcar que la concreció del paisatge a la zona geogràfica rossellonesa no és una característica que puguem fer extensible a tota l'obra fontanellana, fet que dóna encara més singularitat al cas concret de les *giletas*. Per exemple, la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfía*, que també té un clar ressò bucòlic, se situa a les riberes del riu Besòs i del Llobregat, per tant, en un entorn clarament barceloní, que és on va viure el poeta i dramaturg la seva joventut.

Per acabar, he de mencionar un text molt original dins de la bucòlica fontanellana, el poema «Retrato imposible. Ègloga». Com el mateix text indica, es tracta formalment d'una ègloga, però, tal com explica Pep Valsalobre (2014), es tracta d'una ègloga urbana, un oxímoron en aparença, però que Fontanella explora de forma brillant:

Infine: non vi sono dubbi per quanto riguarda il vincolo generico del testo e dei suoi modelli. È però, nonostante tutto, un'egloga molto particolare, insolita. Il fatto è che la grande protagonista dell'egloga è la città di Parigi. Ecco qui: un'egloga urbana. (Valsalobre 2014: 292)

Sembla una contradicció impossible de resoldre que en un text bucòlic perquè la natura hauria de prendre el màxim protagonisme qui prengui aquest paper sigui una de les ciutats més importants de l'època, la ciutat de París. La ciutat s'identifica sense cap dificultat per la presència del riu Sena: «Ribera de Sena altiva» (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 83, v. 78) i per la presència dels edificis de la ciutat: «Oceano d'edificis» (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 84, v. 106). La gràcia és que l'escenari urbà és presentat sota les mateixes convencions del paisatge bucòlic (fins i tot hi conviuen els éssers mitològics) i amb una adjectivació molt cuidada i que clarament remet a la tradició arcàdica:

colossos on l'artifici,  
animant a l'altivesa,  
ment esperit en los bronzos  
i moviment en les pedres;  
remuntada arquitectura  
que ets, ab nova meravella,  
molt alta per ser durable  
i molt vana per ser ferma;  
marbres, pòrfidos i jaspes  
on veu la Naturalesa  
mendigar a l'art aplausos  
lo valor de la matèria;  
jardins que a l'amor donau  
la llibertat de les selves  
i en frondosos laberintos  
reteniu la primavera. (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 85, v. 110- 125)

Curiosament, Baudelaire, segles més tard, també dedicaria una ègloga inspirada en Virgili a la ciutat de les llums, però no es pot afirmar, com fa López Suárez, que

sigui el primer a crear el gènere de l'ègloga urbana, perquè ja ho havia fet Francesc Fontanella al segle XVII:

el poema Paisaje donde Baudelaire, evocando a Virgilio, crea un nuevo tipo de égloga: la égloga urbana, la égloga de la modernidad para responder a unos tiempos nuevos donde el artificio triunfa sobre lo natural como símbolo del progreso industrial. (López Suárez 2012: 136)

f. Antecedents: la màscara bucòlica: des de Garcilaso a Lope de Vega

Finalment, un aspecte que cal comentar és l'elecció dels noms bucòlics. Abans d'entrar en matèria, però, cal tenir present que la literatura bucòlica, malgrat el pretès idealisme,<sup>261</sup> està connectada (o simula estar-ho) en moltes ocasions amb la realitat biogràfica de l'autor.

L'autor s'introdueix de forma més o menys evident en les seves obres bucòliques sota la disfressa d'un o diversos pastors. Al mateix torn, el pastor de la ficció, a vegades, pot actuar com a poeta, així que es fa efectiva una relació d'identificació entre persona i personatge bastant complexa. En paraules de Carreño (1979: 120-121):

Pero dentro del género pastoril el pastor es también poeta y funda la ficción literaria con la propia identidad. Su máscara adquiere así un objetivo doble: sirve de artificio retórico al encubrir a un narrador (que es otro) y también a la propia referencia textual. En el mismo texto convergen representación y anécdota sentimental, biografía y fantasía lírica, historia y ficción.

Tal com explica Carreño, no es tracta d'encobrir el narrador, que no deixa de ser un personatge fictici i no el propi autor, però sí de què en el text aflori certa realitat emocional. Aquest fet dóna una intensitat especialment dramàtica als textos i és una característica molt pròpia de la poesia bucòlica que és definitiva del gènere des de Teòcrit:

Es el propio Teócrito quien instaura este uso cuando en el idilio VII, «Las fiestas Talisias», se representa bajo el nombre de Simíquidas y, a lo que parece, a su amigo Leónidas de Tarento con el de Lícidas. El carácter referencial se consolidará en las *Bucólicas virgilianas*.<sup>262</sup> (Mateo 1991a: 322-323)

Davant d'aquesta vinculació entre autor i personatge és molt temptador intentar extreure de les obres literàries una autobiografia del propi escriptor a partir dels esdeveniments i de les circumstàncies del seu *alter ego*, però això seria un error

---

<sup>261</sup> «La première réponse littéraire aux diverses crises qui traversent l'âge baroque consiste à appréhender le microcosme pastoral comme un refuge, sorte d'écran (au double sens du terme) où se projettera l'image inversée des différentes formes de désillusion» (Macé 2002 : 295).

<sup>262</sup> Mateo (1993) elabora una llista d'alguns dels personatges bucòlics que amaguen persones reals en la poesia del s. XVI demostrant que no és un fet aïllat.

perquè es tracta d'un procés de semblança entre el jo poètic i el personatge bucòlic, en cap cas no és una identificació completa, perquè hi ha un procés literari de creació. Per tant, no estem parlant d'una autobiografia ni podem tractar-la com a tal (Mateo 1993: 20).

Igual com en la lectura de l'obra fontanellana, en els textos bucòlics en general la coneixença de la biografia de l'autor pot ajudar a comprendre millor els textos i a donar-los context, però mai s'han entès els textos com a fets reals, ja que hi ha una literaturització, una manipulació conscient de la realitat històrica i emocional i com a lectors no podem ser tan ingenus de creure el que l'autor ens està venent sense cap filtre.

No se trata, desde luego, de perseverar en una crítica histórico-biográfica de corte decimonónico para construir con los versos la biografía del poeta, sino de leerlos ayudados por esa biografía. (Mateo 1991a: 314)

Un dels autors que més va es aprofitar de la projecció biogràfica en els textos bucòlics va ser Lope de Vega.<sup>263</sup> Des de la crítica literària es considera de forma bastant probable que una de les claus de l'èxit del seus romanços fos la interpretació biogràfica (Sánchez 2006: 23). Molts lectors s'acostaven als textos buscant la morbositat i les vicissituds de la seva relació amb Elena Osorio<sup>264</sup> i, d'aquesta manera, la seva obra i la seva fama es retroalimentaven fins al punt de convertir-lo en un escriptor molt popular entre el públic: «Convirtió sus romances en una especie de biografía novelada en la que su célebre vida - siempre pasada por el tamiz de la literatura- alimentaba la fama de su poesía, y viceversa» (Sánchez 2015: 15).

Lope de Vega és molt conscient del joc literari que estableix entre persona i personatge i presenta els seus poemes com a fruit dels sentiments reals, «Sin embargo, no debemos caer en la trampa que nos tiende el Fénix. Cuando Lope insiste en que escribe lo que siente, está empleando una técnica retórica, está pintando una imagen de sí mismo que influirá nuestra lectura» (Sánchez 2006: 14).

Així doncs, quina utilitat tenia la màscara bucòlica més enllà d'atraure la curiositat i el safareig dels lectors? Des de la crítica literària s'ha apuntat la possibilitat que la utilització d'una disfressa doni més llibertat als autors per expressar-se sense restriccions, per exemple, de tipus moral.

El sobrenombre de sabor bucólico conoció, en efecto, una difusión amplia por contextos bien ajenos a la ficción originaria: la pastoralización del nombre confería una peculiar impronta idealizadora a la experiencia personal, a la vez que proporcionaba envoltura adecuada a una expresión más libre de los sentimientos. (Mateo 1991a: 316)

<sup>263</sup> «Lope cultivó y fomentó como ningún otro poeta del siglo una de las innovaciones decisivas del romancero nuevo: la ficción autobiográfica» (Sánchez: 2015: 41). Lope de Vega es representa a ell mateix en la poesia sota els noms de Zaide en els romanços moriscos i Belardo en els romanços bucòlics.

<sup>264</sup> L'èxit va ser tal que «los sucesos amorosos del Fénix y Elena Osorio cobran nueva vida en las plumas de otros poetas» (Sánchez 2006: 29).

Hem de tenir present que la societat dels segles XVI i XVII tenia unes concepcions bastant restrictives sobre allò moralment correcte, especialment quant a les relacions amoroses (i més si eren fora del matrimoni) i, per això, s'ha apuntat que la barrera que ofereix la màscara bucòlica exercia com a protecció per a què l'escriptor pogués escriure amb autonomia, sense haver d'excusar-se davant de qualsevol actitud o expressió que pogués ser-li recriminada. Els personatges com a éssers de ficció tenen més independència respecte de les convencions socials i morals que el propi escriptor.

El fervor pastoril renacentista sirvió para que, bajo nombres eglógicos, los poetas se ocultaran, dejando en los personajes que les servían de disfraz muchos rasgos de su fisonomía que el pudor les obligaba a silenciar o no se atrevían a hacer públicos. (Entrambasaguas 1951: I, 161)

Un altre motiu més evident per a la creació de la màscara bucòlica és l'ocultació de la identitat real que s'amaga darrere dels personatges. En aquest sentit, i especialment per als noms femenins, la màscara bucòlica exerceix també un paper similar al del *senhal* de la poesia de l'amor cortès.

En el caso de la amada, el recubrimiento de su verdadera identidad (y lo significativo es que los nombres sean pastoriles y no caballerescos, como hasta ahora) se veía favorecido por los convencionalismos del «amor callado» de la lírica cortés (la dama era «innombrable»). La ficción pastoril soslayaba entonces la dificultad, proporcionando un nombre sin desvelar la identidad. (Mateo 1991a: 317)

Unes últimes consideracions: el nom bucòlic actua com la clau d'entrada al món arcàdic, ja que a l'autor com a tal l'entrada a aquest món ideal li està vedada i només hi pot accedir a través de la màscara (Mateo 1991a: 319). Cal precisar també que l'autor no s'identifica amb el narrador o amb la veu poètica; per a què la màscara bucòlica tingui raó de ser, l'escriptor ha de relacionar-se amb el text com un personatge més inserit en el món pastoral.

En conclusió, la identificació de l'escriptor amb un o més d'un dels pastors dins de la pròpia literatura condiona l'escriptura i la lectura d'aquesta i, en conseqüència, també l'anàlisi i l'estudi de les obres. No es pot desvincular el caràcter al·lusiu de la creació literària, però tampoc elevar-lo a la posició d'eix central dels textos ni molt menys intentar-ne extreure una autobiografia real. S'ha de trobar l'equilibri entre ambdues qüestions, la construcció autobiogràfica i el relat literari:

El procedimiento alusivo tiene, por tanto, un peso innegable en la concepción del texto poético en la tradición del género. En él van expresados la ocasión y el motivo de la obra, velados - en proceso de elusión de la anécdota- por la envoltura pastoril. Bajo este enfoque, nos parece lícita y, en consecuencia, válida toda interpretación que tenga en cuenta las posibles equivalencias entre escritura y vida. (Mateo 1991a: 330)

Per acabar, també cal destacar que la presència del rerefons real i personal no l'hem de restringir només a la poesia, sinó que es fa patent a tot l'univers de la literatura bucòlica, així ho expressa Finello (2014: 165) parlant de l'*Arcàdia* de Lope de Vega:

La novela resalta mediante el uso del verso los acontecimientos que merecen ser separados, con personajes antes relacionados con el mundo histórico. Una vez que las situaciones eglógicas están extraídas y por consiguiente ubicadas en el núcleo de la obra pastoril, los pastores representan con ansiedad las tensiones del mundo contemporáneo (mientras las disfrazan de asuntos ficticios). Este enfoque ejerce un gran peso en la *Arcadia*, ya que Lope tenía amistad con los protagonistas. Su relación novelística tiene como resultado una visión aproximada, personalizada e inmediata de las vidas de aquellos ocultos bajo la piel de los pastores. Esta cercanía fortalece el tono íntimo de la obra.

La màscara bucòlica gaudeix de tant èxit en els segles XVI i XVII que es converteix en una moda molt reeixida i fins i tot s'obre camí més enllà del gènere que li és propi: «El sobrenombre pastoril se generalizó de forma imparable entre los autores renacentistas, así en textos relacionados de modo directo con la ficción bucólica como en composiciones desprovistas de cualquier connotación pastoril» (Mateo 1993: 21).

g. L'onomàstica bucòlica de les *giletas*<sup>265</sup>

Fins ara hem vist algunes de les característiques, com ara la presència de la naturalesa, que han facilitat que les *giletas* es consideressin poemes bucòlics, però he reservat pel final la més representativa de totes: l'elecció dels noms. Els noms de Gilet i Gileta estan relacionats amb la tradició bucòlica i pastoral, per tant, no és una tria innocent o a l'atzar. La primera aproximació de les *giletas* cap al món arcàdic està marcada per Fontanella mateix en la caracterització dels personatges protagonistes.

En literatura no és estrany utilitzar la mateixa arrel com a sobrenom dels enamorats, recordem per exemple Hernando de Acuña amb Silvano i Silvia, Lope de Vega amb Zaida i Zaide o els Sirlot i Sirlota de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora y per ella a ell* d'un anònim valencià cinccentista. Però, per què escull Francesc Fontanella precisament els criptònims de Gilet i Gileta?

Gilet sembla remetre a la tradició arcàdica:<sup>266</sup> segurament podria provenir de sant Gil, patró dels pastors del Pirineu. La presència del paisatge és fa patent en força dels poemes de Fontanella. A més a més, els Pirineus són la frontera geogràfica que separa Gileta, que hem de situar al Rosselló, de Gilet, que en principi hauríem de situar a Barcelona, si bé sabem que fa estades a la Catalunya Nord.

<sup>265</sup> Més informació sobre l'onomàstica en tota l'obra fontanellana a Sogues (2016b).

<sup>266</sup> Un avís previ: «El uso (y abuso) de la onomástica bucólica transciende los límites de un género que tanta fascinación ejerció sobre el mundo renacentista y se acepta con carácter universal en la comunicación literaria de la experiencia (real o imaginaria) del amor» (Mateo 1991a: 315).

Tot i que el sobrenom de Gil o Gilet amb prou feines s'ha utilitzat en la lírica culta barroca, sí que apareix en altres tradicions de caire més popular. Per exemple, és un personatge dels villancets, un dels pastors que va a adorar al nen Jesús, entre altres com Pasqual, Antón o Bato (Pérez 2007: 616 i Helvia 2011: 428).

A més a més, Costarelli (2012), que fa un recull dels noms utilitzats en la lírica popular dels segles XV-XVII, troba el nom de Gil com un dels pastors prototípics, fins a tal punt que es converteix en una caracterització per a allò rústic.<sup>267</sup> En paraules de Salomon (1985:124): «Gil es el nombre más simbólico de la rusticidad».<sup>268</sup>

Aquesta caracterització la confirma el diccionari del Dr. Francisco Rosal. Tot i que l'*Alfabet II*, al qual pertany el fragment, no va ser imprès fins al 1760, el manuscrit original data dels voltants de 1600:

Yo diría, que de aqui quedó Gil, y Gilez o Guilez, y Gila, y Gilaldo, y Gilalda. Y fue tan comun nombre este, que se tuvo por comun de Pastores y rusticos.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> S'especifiquen les fonts de cadascun dels textos i estan recollits per Margit Frenk. Llegim-ne unes mostres:

Novios son Elvira y Gil / él es mayo y ella, abril / para en uno son los dos: / ella es luna y él es sol. (Frenk 1987: 662)

¡O, qué bien que vaila Gil / con las mozas de varajas / la Chacona a las sonajas / y el villano al tamboril! (Frenk 1987: 701; 2003: 1006)

-Gil, no seas enamorado, / que va en perdición tu vida. / -A la mía fe, Juan Collado, / quien bien ama tarde olvida (Frenk 1987: 71; 2003: 140).

-Gileta, si al monte fueres, / primero me avisarás. / -Mingo, si bien me quisieres, / yo sé que me buscarás (Frenk 2003: 170)

Tal com podeu comprovar, són poemes molt senzills i molt breus que, tot i que potser es poden relacionar amb la creació dels *tonos humanos* a Gileta (Veg. 5.1.), no tenen cap relació directa amb la poesia fontanellana. En canvi, el personatge que se'ns presenta correspon perfectament amb el prototip del nom rural Gil que veurem a continuació.

<sup>268</sup> Costarelli (2012: 218) aporta com a exemple el cas d'un personatge femení anomenat Menga que apareix en el *Cancionero de Jacinto López* de 1620. Aquesta també s'anomena en ocasions «Menga Gil», l'afegit conforma una hipercaracterització de la seva condició de serrana, d'aquesta manera els orígens vilans són presents ja en el nom.

I aquest no és l'únic cas, en diversos reculls de lírica popular podem llegir aquests versos, pertanyents a una composició més llarga, que elaboren un joc de paraules amb el nom Gil:

llámanme Gira Giralda,  
hija de Giraldo Gil (Frenk 2003: 123)

<sup>269</sup> Aquest manuscrit el menciona Pedrosa (1994-1995: 212-213). L'edició digital, transcrita per Sandra Merafina, d'aquest diccionari està disponible a:

Aquestes mateixes consideracions respecte del nom propi Gil les podem trobar en els diccionaris de Covarrubias i Franciosini del segle XVII, època contemporània de les *giletes*.<sup>270</sup> Covarrubias també apunta la relació del nom Gil amb sant Egidi,<sup>271</sup> protector dels pastors. De fet, es tracta de sant Gil mateix, el primer en un context més general hispànic i el segon en un de més local català (protector dels pastors dels Pirineus), la commemoració del qual se celebra el primer de setembre.

Cal mencionar també que el nom Gil a vegades té una connotació negativa. Costarelli (2012: 229-230) menciona un personatge denominat Diego Gil, que pertany al *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, que no és exactament un pastor. A diferència dels textos mencionats anteriorment, en aquest cas l'ús de Gil no pretén ressaltar la rusticitat de Diego, sinó que funciona com un cognom que en destaca les limitacions intel·lectuals. De fet, en l'edició actual del DRAE encara apareix aquesta accepció: «*gil, gila*: dicho de una persona: simple». Segons Iglesias Ovejero (1981: 304), es tracta d'una paròdia de l'onomàstica tradicional.

Així doncs, el nom de Gil s'utilitza també amb un matís pejoratiu, generalment relacionat amb un baix nivell d'intel·ligència, amb el do de la inoportunitat, amb la neciesa i ridícula<sup>272</sup>. Salomon aporta una explicació possible d'aquest prejudici relacionada directament amb la comèdia italiana:

Es probable que este valor peyorativo del nombre Gil en castellano derive del mismo origen que el valor despreciativo otorgado a Giglio en italiano, valor que hace de este personaje de la comedia bufona italiana un personaje convencionalmente necio y miedoso, símbolo de tontería y cobardía (1985: 125-126).

A més a més, en algunes composicions mencionades per Costarelli (2012: 136), los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez i el *Vocabulario* (1627) de Correas, hi apareix el diminutiu: Gilete. Al contrari dels poemes de Fontanella, quan en aquests textos apareix Gil acompanyat del sufix *-ete* la connotació és despectiva.

---

<http://www.martinezdecarnero.com/glossword/index.php/term/Francisco+del+Rosal%252C+%3Cem%3EEl+origen+de+los+nombres%3C%252Fem%3E%252C+edici%C3%B3n+de+Sandra+Merafina.Gil.xhtml> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).

<sup>270</sup> Covarrubias, M. 1611. (Pag: 871, 2). Edició facsímil:

<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. (Data de consulta: 18 d'abril de 2016) i FRA B 1620 (Franciosini, *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz* [...]. *Segunda parte*). (Pag: 383, 2). Edició facsímil:

<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).

<sup>271</sup> Costarelli (2012: 235): «San Gil o Egidio fue un eremita del siglo V. Fundó el monasterio de Saint-Gilles-duGard. Es el patrón de los tratantes de ganado, de los pastores, de los herreros y también de los mendigos (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 107). Esto explica en parte por qué es uno de los nombres prototípicos de villanos o pastores».

<sup>272</sup> Per veure exemples literaris d'aquests atributs associats al nom de Gil, es pot consultar Costarelli (2012: 235-237).



Quant a la literatura culta, trobem el nom de Gila com un personatge de Lope de Rueda caracteritzat com una pastora jove i bonica. De fet, d'aquest personatge prové el títol de l'obra: el *Coloquio de Gila*. Tal com explica Pedro M. Cátedra (2006: 19), l'obra s'havia perdut fins que ell mateix la va recuperar i editar, però ja apareixia mencionada per Lope de Vega en *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de beatificación* (Madrid, 1621) com un text hereu de Teòcrit; segurament, en l'època devia gaudir de cert èxit.

També trobem el nom de Gilet en alguna de les obres teatrals de Pedro Calderón de la Barca, com ara en l'anomenada *La señora y la criada*. Segons conclou Chauchadis, Calderón inclou uns matisos que defineixen els personatges de les obres teatrals a partir de l'elecció dels noms. A partir d'aquesta informació, Cauchadis (2000: 156-157) elabora una llista dels personatges considerats com a pagesos tradicionals en les obres de Calderón i entre els noms rústics s'inclouen: Gil, Gila i Gileta.

De fet, la tradició d'ús d'aquests noms com a rústics és tan estesa que també apareixen en les comèdies de Lope de Vega. Gil apareix en multitud d'ocasions en les comèdies lopesques o bé com a rústic o bé com a frare.<sup>273</sup>

Utilitzant les entrades referents a Gil, Gila i Gileta del *Diccionario de personajes de Calderón* (Huerta & Urzáiz 2002: 236-238), podem concloure que el personatge de Gil apareix caracteritzat com a rústic i especialment com a vilà còmic i covard, però enginyós. Per tant, es correspon perfectament amb les traces que la lírica popular i els cançoners associen al nom. Huerta & Urzáiz en aquestes pàgines també mencionen la definició de Covarrubias del nom Gil que hem copiat al principi del capítol, però hi afegeixen unes consideracions molt interessants: «En el XVII el nombre se extiende». Per tant, podem comprovar com l'ús del nom Gil s'estén al llarg del segle XVII.

Quant als dos noms derivats de Gil en femení, Gila i Gileta, podem reafirmar, segons Huerta & Urzáiz, que també s'utilitzen com a caracterització per a un personatge rústic. Les dues són criades i en la parla fan gala del seu nivell social. No obstant això, hi ha una diferència considerable, ja que Gileta, a més, com a personatge és gairebé un bufó i està connotada de forma molt negativa.<sup>274</sup> En conseqüència, aquesta Gileta acaba essent més pròxima en essència al personatge de Gil que hem vist anteriorment que no pas Gila. Notem la connotació negativa que adquireixen els noms de Gil i Gila en el diminutiu.

En suma, tant les versions femenines com masculines s'utilitzen generalment per denominar un personatge marcadament rústic, ja sigui labrador, vilà o pastor. Per tant, davant de tot aquest panorama literari, possiblement Fontanella coneixia

---

<sup>273</sup> Huerta & Urzáiz (2002: 500) recullen el quadre que exposa el resultat final de l'estudi de Morley & Turley (1961) i, en l'apartat de «Los nombres que nunca o casi nunca son de caballeros», apareix «Gil (villano o fraile)».

<sup>274</sup> Per exemple, Gileta apareix com a graciosa en l'obra teatral *La cortesana en la sierra, y fortunas* de D. Manrique Lara (edició facsímil: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6479/2/la-cortesana-en-la-sierra-y-fortunas-de-d-manrique-de-lara-comedia-famosa-de-tres-ingenios/>).

aquesta tradició dels noms Gil, Gila i Gileta com a prototípics personatges de pastors, tot i que tampoc podem descartar l'evident vincle amb sant Gil com a patró dels pastors del Pirineus. Recordem que les *giletas* tenen una clara relació amb el bucolisme i en alguns poemes, com en el núm. 68 («Morí ton pastor Gileta»), el món pastoril hi és explícit.

D'altra banda, allò que és innegable és que, en tot cas, hi ha una apropiació personal dels personatges, perquè els protagonistes de les *giletas* no presenten cap de les característiques tradicionals, a part de la referència al món bucòlic. Els enamorats fontanellans, Gilet i Gileta, no presenten cap de les connotacions negatives que hem observat en la lírica popular, ni en el teatre de Calderón o de Lope; no són personatges covards, ni inoportuns ni bufons.

La diferència entre el caràcter tradicional del personatges Gil, Gila i Gileta respecte dels amants fontanellans es fa evident si tenim en compte que, encara que Fontanella utilitza els diminutius pels noms dels protagonistes, que era una marca clarament denotativa, la presentació dels personatges protagonistes de les *giletas* no és en absolut burlesca ni satírica. El conjunt poètic a Gileta no mostra un amor vulgar d'uns personatges rústics (que potser és el que esperaríem per les referències dels noms escollits), sinó que Fontanella il·lustra un sentiment idealitzat i refinat a través d'una retòrica culta i complexa amb diversos referents conceptuals, mitològics, literaris i filosòfics. És tot aquest conjunt i no només el fet de tractar-se d'un text literari culte (recordem que la caracterització negativa de l'antropònim Gil i els seus derivats també impregna les obres teatrals de Lope i Calderón) el que provoca que els enamorats de les *giletas* distin molt de les referències onomàstiques que acompanyen els noms escollits per Fontanella.

A tot estirar, potser podríem reconèixer part de l'enginy del que fa gala el personatge tradicional Gil per salvar la vida en els intents del protagonista fontanellà per aconseguir l'amor de Gileta, però són dos personatges pràcticament contraris en ideals, actitud i comportament.

Finalment, el distanciament entre allò rústic i vulgaritzat del nom Gil (i derivats) i l'obra fonanellana és encara més obvi si ens fixem en el personatge femení. Per exemple, la Gila i la Gileta calderonianes són diametralment oposades a la Gileta de l'autor català, que no és ni una criada ni una bufona. La manera com es presenta la dama és diametralment oposada a la d'un personatge graciós o de classe baixa. La Gileta de Fontanella és l'exquísita i la bella feta persona, en diversos poemes fins i tot apareix divinitzada i com a àngel. De fet, Fontanella descriu Gileta amb un estil idealitzant molt semblant a l'utilitzat per Petrarca per presentar la perfecció de Laura. Conseqüentment, el ressò pastoral del nom de Gileta en l'escriptor barceloní s'ha d'interpretar obligatòriament en un context arcàdic i idealitzant i no pas rústic com en els textos anteriors.

### 5.3.3. Les *giletas* són poesia bucòlica?

Recapitulant tot el que hem llegit en els apartats d'aquest capítol. Francesc Fontanella, com a poeta del seu temps, beu de la tradició de la literatura bucòlica, així com de la filosofia neoplatònica, el *romanceró líric*, i fins i tot de l'amor cortès. Hem de tenir present que aquest rerefons literari era compartit pels autors més coneguts de l'època: Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, entre molts altres. La literatura culta del segle XVI i XVII està molt vinculada al bucolisme, però no tota segueix les directrius exactes de Virgili, sinó que n'hi ha una bona quantitat que només presenten certes pinzellades de la tradició arcàdica. En quin punt hauríem de situar Francesc Fontanella?

En primer lloc, Francesc Fontanella va escriure obres estrictament bucòliques, l'exemple més evident de les quals són les seves èglogues. L'escriptor barceloní és, que sapiguem, l'únic poeta català barroc que va compondre èglogues. Podríem dir que és qui inaugura el gènere en la llengua catalana, convertint-se després en un referent tal com va ser Garcilaso per les lletres castellanques (Valsalobre & Rossich 2007: 149).

Segonament, una altra creació literària de Fontanella que s'insereix clarament en la tradició bucòlica és l'obra teatral d'*Amor, Firmesa i Porfia*. Seguint els passos de *La Arcàdia* de Lope de Vega o *La Arcàdia* de Sannazaro,<sup>275</sup> Francesc Fontanella crea una història d'amor i conflictes situada en la desembocadura del Llobregat, reconvertida en una nova Arcàdia, que només se solucionarà amb la revelació de la veritat i el matrimoni fruit de l'amor pur dels dos protagonistes.

Finalment, entre el conjunt d'obres bucòliques de Fontanella (concretat a l'inici del capítol) s'hi han inclòs les *gilettes* ja des de Riquer i fins aquest moment ningú no s'havia replantejat la consideració de tot el conjunt com a poesia bucòlica.<sup>276</sup>

En certa manera, el gènere bucòlic en Fontanella no s'exhaureix en les «gilettes» i les èglogues: el mateix ambient i personatges pastorals, l'esperit encara optimista de la primera ègloga que hem comentat, perviuen en la seva primera obra de teatre, *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia*. (Valsalobre & Rossich 2007: 151)

Les etiquetes d'ingenuïtat i immaduresa han definit fins ara el conjunt poètic a Gileta juntament amb la de bucolisme, perquè solen ser tres consideracions que van lligades. Recordem en aquest punt que el gènere bucòlic sovint és acusat de tenir consideració literària menor, en part per la seva senzillesa. No podem oblidar que una de les màximes del bucolisme és la simplicitat (Macé 2002: 300). Tot i que, tampoc podem deixar-nos enganyar, perquè, de vegades, la senzillesa és pretesa: «Il faut pourtant se méfier des apparences trompeuses d'une poésie souvent plus profonde qu'elle ne veut bien le laisser paraître, et qui utilise le masque pastoral pour voiler les incertitudes de l'écrivain» (Macé 2002: 319).

---

<sup>275</sup> Més informació de la influència de Sannazaro en Fontanella en Alegret (2008 / 2009).

<sup>276</sup> Veg. 1.

Un bon exemple d'aquesta volguda i simulada facilitat són les *giletas*. És cert que en tot el bloc hi ha alguns poemes més senzills –alguns més propers als *tonos humanos* o a la lírica popular, com la *gileta* num. 59 («Cantes i los cors encantés»–, però també d'altres molt complexos per la seva retòrica, estructura o contingut conceptual –com el poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»). Consegüentment, no es poden considerar tots els setanta-set poemes a Gileta sota la perspectiva de la simplicitat. D'aquesta manera, queda desmentit un dels principals motius pel qual es considera tot el conjunt com a poesia bucòlica.

D'una banda, és cert que en les *giletas* hi ha composicions en què el context bucòlic és explícit. Tanmateix, quan analitzem els poemes de forma detallada veiem que no són tan nombrosos com podria semblar en un principi. El primer cas és el poema núm. 55 («Tant vos enyoro, Gileta») en què el poeta es refereix a Gilet com a 'gipó'; és un joc de paraules utilitzant l'homonímia entre el diminutiu de sant Gil i *gilet* que en francès designa una peça de roba semblant a una armilla de cotó o de llana, que en català seria una samarra. A més a més, trobem dues composicions on apareixen pastors de forma explícita: la núm. 70 («De la nevada muntanya») i la núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»). Finalment, hauríem d'incloure en aquesta llista el poema núm. 73 («Bella fragant primavera»), que ja hem comentat anteriorment pel que fa a la presència de la naturalesa. Doncs bé, encara que al llarg del capítol he citat més *giletas* en les quals podem veure-hi pinzellades bucòliques, només hi ha quatre poemes de setanta-set en què aquestes referències siguin clares i inequívokes.<sup>277</sup>

De l'altra, és evident que en la major part de les poesies només podem identificar el caràcter bucòlic en els sobrenoms de Gilet i Gileta, als quals a vegades acompanya la presència del paisatge.

Recordem totes les característiques bucòliques que he anat exemplificant al llarg del capítol. En les *giletas* no triomfa el lema ovidià de *Omnia vincit amor*, com sí succeeix en la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia*; de fet, no coneixem el final de la història, però sembla persistir el desdeny de Gileta en la majoria dels poemes, fins i tot en els que tanquen el recull.

Tampoc trobem una lectura al·legòrica dels textos més enllà de l'ús de la màscara bucòlica pels personatges de Gilet i Gileta ni hi predomina el caràcter elegíac, que sí pren protagonisme en els poemes a la mort de Nise. Cap dels poemes a Gileta es pot considerar pròpiament una elegia, si es fa patent una mort en el text és la de Gilet per culpa del patiment amorós, però no la de la dama que és presentada com una bellesa eterna i superior a la mortalitat. Per contra, abunden els poemes d'absència per la separació dels amants en els quals predomina el caràcter melancòlic que efectivament s'acosta a l'elegia pel to nostàlgic. Tanmateix, sempre es tracta d'un allunyament temporal i, per aquest motiu, s'entreveu l'esperança del retrobament i Gilet rep mostres d'afecte en la distància a través de cartes o de l'eco llunyà de l'estimada que li transmet la seva alegria.

---

<sup>277</sup> D'altra banda, malgrat que el tema amorós i el to elegíac característic del gènere bucòlic els trobem efectivament en les *giletas*, són característiques que podem fer extensibles a la major part de l'obra de Fontanella i no per això la considerem arcàdica.

Quant a la forma dels poemes, el polimorfisme no és una característica identitària del conjunt. Certament, trobem algunes estrofes irregulars al final d'alguna de les composicions<sup>278</sup> però aquesta és una característica pròpia del romanç que no s'ha de relacionar necessàriament amb el bucolisme.

Així mateix, tampoc solen coincidir diverses veus en una mateixa composició en forma de diàleg o duel poètic, com era tan habitual en Teòcrit i Ovidi. Només hi ha dos personatges centrals en el conjunt poètic: Gilet i Gileta (deixant de banda les aparicions esporàdiques del vell Puig i de la dama Guilla); d'aquests, tan sols Gilet pren la veu poètica i, si bé es dirigeix constantment a Gileta, ella mai no respon.

La següent característica bucòlica que he analitzat, molt relacionada amb el diàleg, és la importància de la música. La música pot aparèixer en un moment donat en algun dels poemes, però no té un paper principal en el conjunt. Quantitativament són molt pocs els poemes a Gileta en els quals el cant o la música pren rellevància – algun dels casos més evidents serien el poema núm. 59 («Cantes i los cors encantés») i el poema núm. 61 («Dolça i amada Gileta»).<sup>279</sup> A més a més, és habitual denominar el poema com si es tractés del cant de Gilet, així ho podem llegir, per exemple, en la rúbrica que inicia el conjunt poètic: «Canta Gilet enamorat... ». No obstant això, s'ha de tenir en compte que la poesia i la música són dues arts molt pròximes, més enllà de la relació amb el bucolisme. Així ho demostra la tradició dels *tonos humanos* o el fet que almenys una de les *giletas* –la núm. 5 («Belisa de les Giletas»)– es relacioni amb una lletra per cantar.

Quant a la presència de la mitologia, és un dels elements més característics de la poesia renaixentista i barroca en general i no per aquest motiu és considerada arcàdica. A banda d'això, precisament les *giletas* és un dels sectors de la poesia fontanellana en el qual hi ha menys mencions a les divinitats i herois clàssics. Precisament, com he mostrat en l'apartat anterior, les referències paganes contrasten amb mencions relacionades amb la religió cristiana, sense que cap de les dues domini especialment en el conjunt global de les *giletas*.

Finalment, com hem vist en l'apartat sobre el *locus amoenus*, fins i tot la rellevància que pren la naturalesa és relativa. En alguns poemes pot ser significativa, com en el poema núm. 73 («Bella fragant primavera») o en els tres poemes núm. 39, 46 i 47 (que comencen amb el vers «Te'n vas, amada Gileta»). Tanmateix, en la major part de les composicions si es menciona el paisatge és només de passada, mostrant només algun dels elements que constitueixen *locus amoenus*. De manera paral·lela, en aquest punt cal mencionar l'originalitat de la presència del paisatge costaner a l'estil de les èglogues piscatòries com un intent de renovació del gènere.

---

<sup>278</sup> Veg. 2.

<sup>279</sup> De fet, els poemes fontanellans en els quals la música, la lira o la figura d'Orfeu són més protagonistes no formen part de les *giletas*, per exemple, «Era del dia aquella edat primera», «De Fontano la queixa llastimosa» o «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses», entre d'altres.

En conclusió, totes aquestes característiques pròpies del bucolisme poden aparèixer en alguna de les composicions però no pot determinar la comprensió de tot el conjunt de les *giletas*, és evident que s'hi estableix una relació, però Fontanella desborda les limitacions del gènere i més que poesia bucòlica escriu poesia amorosa on hi cap tot: neoplatonisme, mitologia i també traces bucòliques. Considerar les *giletas* de Fontanella merament com a poesia bucòlica és limitar innecessàriament les possibilitats interpretatives d'un conjunt poètic que va més enllà de la concreció d'aquesta etiqueta que, a més a més, com que està vinculada a tants prejudicis actua com una cotilla per a la seva valoració literària.

#### 5.4. Les descripcions femenines de les *giletas*

En aquest capítol, em proposo discernir si Francesc Fontanella segueix la preceptiva tradicional de la *descriptio puellae*, o si bé aposta per afegir-hi alguna característica personal referent a la dama descrita. Paral·lelament, també analitzaré si són similars les diverses descripcions de Gileta, així com, si realment presenten característiques úniques que puguin diferenciar Gileta de la dama Guilla.

El conjunt poètic de les *giletas* comença amb dos poemes de presentació als quals segueixen tres descripcions femenines: el poema núm. 3 («Quisiera yo retratarte»), el núm. 4 («Si vol Amor que retrate») i el núm. 5 («Belisa de les Giletas»). Les tres descripcions fan referència a Gileta, la dama a qui estan adreçats els poemes.<sup>280</sup> Així mateix, en el manuscrit R el conjunt poètic es tanca amb una altra descripció de Gileta, el poema núm 77 («Gileta en dulces enojos»).

Les dues primeres descripcions de Gileta estan estretament relacionades, ja que presenten molts punts en comú, especialment pel que fa a l'inici i al final d'ambdues composicions.<sup>281</sup>

3. «Quisiera yo retratarte»

Quisiera yo retratarte,  
si lo quisieras Gileta,  
o que te hallara divina  
si humana te permitieras. (v. 1-4)

4. «Si vol Amor que retrate»

Si vol Amor que retrate  
l'hermosura de Gileta,  
de ses ales són les plomes  
quan dóna mon cor la tela. (v. 1-4)

En primer lloc, cal destacar la connexió dels dos poemes amb la pintura. En les dues descripcions, Gilet està retratant Gileta per ordre del déu Amor. El poema en ell mateix és el fruit d'aquesta petició divina (un retrat escrit), però també es produeix en els textos la fusió entre la poesia i la pintura (un retrat pintat). Podem observar la connexió entre ambdues arts a partir de l'ambivalència del verb *retratar*, que tant pot ser una representació gràfica com una descripció amb paraules d'una persona. Cal comentar també que, en el poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate»), es mencionen

<sup>280</sup> Malgrat això, en el capítol 4.3.4. ja he explicat la problemàtica del criptònim de Belisa que trobem en aquest últim poema.

<sup>281</sup> Veg. 2.1.

dos instruments que es poden utilitzar tant per la pintura com per l'escriptura: les *plomes* (v. 3) i la *tela* (v. 4).

De fet, la poesia i la pintura des de l'Antiguitat són considerades arts germanes i, segurament, és en aquest context en el que hauríem d'entendre ambdós poemes:

Lo cierto es que la horaciana sentencia *Ut pictura poesis* —«como la pintura, así es la poesía»— refrendaba el matrimonio entre la imagen y la palabra, la plástica y la literatura, y por ello todos los tratados sobre arte y literatura de la Era Moderna insistieron en la estrecha relación existente entre la pintura y la poesía, artes hermanas que según los clásicos —Aristóteles, Plutarco, Horacio— diferían en medios y forma de expresión pero que eran idénticas en su naturaleza, contenido y finalidad. Sin embargo, los autores clásicos sólo establecieron la analogía. Fueron los humanistas del Renacimiento y del Barroco los que afirmaron la hermandad de ambas artes, fraternidad interartística que hizo posible las palabras vistas y las imágenes leídas. (Mínguez & González & Rodríguez 2010: 27)

El paral·lelisme entre ambdues arts provoca que gran part del lèxic pictòric es traspassi a la literatura, tal com veiem en els dos poemes de Francesc Fontanella.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> En l'obra de Francesc Fontanella trobem diverses referències al món de la pintura més enllà dels exemples aquí presentats. Per exemple, en el poema «Ja m'aguarda altra ribera» Francesc Fontanella descriu el riu Mossa com si es tractés d'una dona i amb un símil pictòric:

Són los ulls... Aquí la ploma  
declina son vol audaç:  
o deixem Amor les sues  
o ell aspire a empresa tal,  
que, Apelles nou, mon ingeni  
ab vel obscur cobrirà  
aquells raigs, puix ni la vista  
és de l'objecte capaç. (v. 73-80)

I també en l'escena VII de l'obra teatral de *Lo Desengany*, en la qual Vulcano fa un retrat pintat, i alhora escrit, de Venus:

Amb tot, per a regalar  
mos delicats pensaments,  
de sa bellesa gentil  
un nou retrato vull fer.  
Vinga lo tento i paleta,  
vinguen color i pinzells,  
vinguen Ros, Arnau, Ripoll,  
Casanovas i Cuquet,  
i, per millor retratar-la,  
oh, qui en aquest punt tingués  
de Guirri lo colorit,  
la destresa d'Altissent!

Més informació sobre les referències dels pintors esmentats en *Lo Desengany* a Miralpeix (2017).

Tanto caló el tópic de la igualdad esencial entre poesía y pintura en la mentalidad de la época, que el traspaso de términos pictóricos a la literatura llegó a hacerse de forma mecánica. Como ya señalara Emilio Orozco, palabras como ‘borrones’, ‘lienzos’, ‘pinceles’ y ‘pintar’ se convirtieron en sinónimos (y sustitutivos) de ‘plumas’, ‘libros’ o ‘describir’ para todos los escritores barrocos, llegando en algún caso a equiparar los instrumentos físicos o intelectuales de pintores y poetas. [...] Otro ejemplo importantísimo, que demuestra la penetración del tópic en el lenguaje popular es el hecho de que el verbo ‘pintar’ incorporó muy pronto gran parte del campo semántico del verbo ‘describir’. Especialmente se utilizaba con este sentido cuando se aludía a las características físicas de una persona, lo que dio lugar al nacimiento de un subgénero poético que alcanzó gran fortuna y desarrollo en el siglo XVII, al que se denominó ‘pintura’. (Lorente 2010: 144-145)

Les denominades ‘pintures’ o ‘retrats poètics’ són descripcions descendents de dames seleccionant els elements més destacats. Ambdós termes s’acaben utilitzant pràcticament com a sinònims d’una *descriptio puellae*, però amb aquestes etiquetes es pretén destacar l’estreta connexió de la descripció literària amb l’art pictòrica. Com podem comprovar, l’utilitzen gran part dels escriptors del barroc:

La expresión pictórica que más se prestaba a estos ejercicios de écfasis y daba mejor constancia de la equiparación entre las artes era sin lugar a duda el retrato, con su doble valor de memoria y celebración de la persona, aunando idealismo y singularidad individual. Son poquísimos los poetas que no dejaron una pieza poética relacionada con una figura pintada así como son conocidas de todos, entre otras muchas, las composiciones «a un retrato» de Lope, Góngora, Quevedo, etc., en las que riman profusamente la palabra «pinceles» y el nombre de Apeles. (Civil 1996: 420)

A part de la connexió amb el món pictòric, els dos poemes de Fontanella no són tant similars, ni són traducció l’un de l’altre, com podria semblar en un primer moment. Tot i que segueixen la mateixa estructura i a vegades utilitzen les mateixes imatges, no són textos propers entre ells, sinó que solament pertanyen a una mateixa tradició. Per exemple, el poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate») és molt més extens (40 versos) –sobretot si tenim present que les *giletas* solen ser poemes més aviat breus–, mentre que el poema núm. 3 («Quisiera yo retratarte») presenta una extensió de només 24 versos.

Certament, la majoria de descripcions femenines, no només les presents en les *giletas*, segueixen una mateixa estructura marcada per la preceptiva literària i per la consecució dels *topoi* de la *descriptio puellae*, així ho explica Muñiz (2014: 151):

me refiero al hecho de que su estructura se asemeja a un mosaico de *loci menores* (cabellos de oro, labios de rubí, dientes de perlas, por citar algunos de los más popularizados), cuya selección, *dispositio*, metáforas y engarce son susceptibles de infinitas variaciones.



Històricament, algunes de les imatges típiques de la *descriptio puellae* provenen de la tradició antiga, algunes fins i tot ja les podem trobar en el *Càntic dels Càntics* de la Bíblia. Les imatges es transmeten des de la tradició grecollatina i es converteixen en part de la preceptiva poètica, però ja des d'abans de formar part de la normativa literària estaven consolidades en la pràctica escrita.

Esta continuidad se extiende en la tradición grecolatina a la mayoría de los rasgos, incluido su orden descendente, prescrito como norma retórica a finales del siglo IV por Aftonio de Antioquía (*Progymnasmata* XII 46 Sp.), pero ya imperante *de facto* en la práctica poética. (Muñíz 2014: 155).

El que m'interessa recalcar també de les paraules de Muñíz és que la tradició de la descripció femenina no només inclou unes imatges concretes que es repeteixen,<sup>283</sup> sinó també un cert ordre, específicament una disposició descendent,<sup>284</sup> en el qual destaquen generalment alguns elements que poden variar d'un autor a l'altre.<sup>285</sup> Tanmateix, les descripcions femenines no són tan encotillades com podria semblar, sinó que les variants presents en els textos són molt diverses.<sup>286</sup>

Petrarca fou qui va renovar l'estructura de la descripció femenina. En l'edat mitjana, era habitual anar enumerant totes les parts del cos en forma descendent, però aquest mètode produïa textos monòtons i repetitius. A partir de Petrarca, els autors ja no detallaran tots i cadascun dels elements de la dama, sinó que només descriuran allò que volen destacar per la seva especial bellesa, esquematitzant d'aquesta forma el retrat a partir de pocs elements hiperbolitzats.

El canon petrarquista de la belleza física femenina que se impuso durante casi tres siglos condujo a la autonomía estética convirtiendo el cuerpo femenino en simulacro de joya más que en mimesis de carne. Petrarca vino a ser el artífice de una concepción selectiva e innovadora de la

---

<sup>283</sup> «Se agruparon, de una manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada una de las partes del cuerpo femenino: al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol» (Josa & Lambea 2009c: 184).

<sup>284</sup> Marcos-Marín (1999: 23) destaca que l'ordre descendent és el més utilitzat per a descripcions perquè és l'ordre habitual en què la vista humana capta els diferents elements de l'altre persona: «It is only fair to start with the pattern synthesized by Edmond Faral, which follows a top-down scheme. There is nothing artificial in this pattern, as our own experience shows. Most of us tend to follow that direction when regarding or describing a living creature. The features noticed would be: 1. The hair 2. The forehead 3. The eyebrows and the space between them 4. The eyes 5. The cheeks and their color 6. The nose 7. The mouth 8. The teeth 9. The chin 10. The throat 11. The neck and its nape 12. The shoulders 13. The arms 14. The hands 15. The breasts 16. The waist 17. The belly 18. The legs 19. The feet».

<sup>285</sup> «La autonomía de los elementos anatómicos respecto, ya no del modelo natural y real de mujer, sino de la propia composición figurativa, condujo a la hiperbolización del detalle como motivo central de una recreación nueva, y a la pugna de los elementos mismos por acaparar el espacio de la estructura métrica destinada a la presentación de un canon coherente de belleza» (Josa & Lambea 2010b: 16).

<sup>286</sup> Per exemple, García Jáñez (2001) fa evident l'originalitat estètica que presenta la descripció de la protagonista de *La Gitanilla*, una de les *Novelas Ejemplares* de Cervantes.

belleza fijada, especialmente, en su *Cancionero*, y bajo el influjo de la escuela retratística de Avignon (donde vivió) y, especialmente, de los retratos de Giotto, por quien sintió auténtica devoción. Ello hizo posible que en su *Cancionero* se llevara a cabo una aproximación (con el tiempo, famosa y canónica) entre poesía y pintura. Modificó un modelo del retrato estrictamente medieval que se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente: de la cabeza a los pies. El nuevo canon petrarquista se mostró selectivo y tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, deconstruir el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, o, por mejor decir, en su reconstrucción poética a través de la palabra. A diferencia, lo más característico del retrato estrictamente petrarquista, que recorrió el Renacimiento español y se adentró por una brecha preciosista en las entrañas del Barroco y del *tono humano*, fue, esencialmente, una reducción nada drástica, pero sí infinitamente sutil en la selección de las partes del cuerpo. En consecuencia, Petrarca, para su *descriptio*, eligió cabellos, ojos, frente, mejillas y boca. (Josa & Lambea 2010b: 9)

En el cas de les *giletas*, Francesc Fontanella opta per seguir la fórmula estesa per Petrarca i potenciar només alguns dels elements que conformen la imatge de la dama. Tanmateix, a diferència de Petrarca, Fontanella no sempre escull remarcar els mateixos components. Ho podem comprovar si tenim presents totes les descripcions femenines de les *giletas*.

En aquest conjunt poètic trobem quatre descripcions de Gileta, tres de les quals van seguides en el manuscrit R, i una descripció de la dama Guilla en el poema poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»). Potser aquest fet podria explicar perquè aquesta composició presenta una estructura diferenciada de la resta.

L'altra descripció que es distancia de les tres primeres descripcions és el poema núm. 77 («Gileta en dulces enojos»), que és en castellà, igual com el poema núm. 3 («Quisiera yo retratarte»). Tanmateix, cal tenir en compte que és la composició que tanca el recull en el manuscrit de Ripoll i, per tant, no és d'estranyar que tingui una casuística pròpia, perquè actua com a conclusió del conjunt poètic.

Observem a continuació una comparació entre les parts corporals femenines que apareixen en cadascuna de les descripcions de les *giletas*.

3. «Quisiera yo retratarte»	4. «Si vol Amor que retrate»	5. «Belisa de les Giletas»	71. «Era caçador, Gileta»	77. «Gileta en dulces enojos»
front (v. 5-8)	cabells (v. 9-12)	front (v. 9-12)	cor (v. 7)	ulls (v. 1-2)
ulls (v. 9-12)	front (v. 13-16)	ulls (v. 13-16)	veu (v. 8)	pit (v. 3-4)
boca/dents (v. 13-16)	celles (v. 17-20)	galtes/pell (v. 17-20)	pell (v. 9-10)	cabells (v. 5-8)
galtes (v. 17-20)	ulls (v. 21-24)	boca /dents (v. 21-24)	ulls (v. 11)	boca (v. 9-12)

no vol descriure el cos (v. 21-24)	galtes/pell (v. 25-28)	mans (v. 29-32)	cara (v. 12)	mirada (v. 17-20)
	nas (v. 29-32)		boca /dents (v. 13-16)	
	boca/dents (v. 33-36)			
	no vol descriure el cos (v. 37-40)			

Taula 6: comparació entre les descripcions femenines de les *giletas* i les parts del cos que descriuen.

Efectivament, tot i que generalment les descripcions segueixen un ordre descendent, podem comprovar que presenten alteracions d'ordre i que es destaquen elements diversos. De fet, només dos components es repeteixen en tots els poemes: els ulls i la boca (amb les dents o sense). A part d'això, també hi ha altres parts recurrents, com ara les galtes (fent referència al color de la pell) o el front; i d'altres de menys freqüents, com els cabells. Fins i tot, algunes parts només apareixen en una de les composicions: les mans, la veu, les celles i el nas.

Un dels elements obviats per Petrarca en la descripció femenina és el nas de la dama. Són nombrosos els estudis sobre les descripcions de Laura que han demostrat que mai se'ns parla del seu nas, com el dut a terme per Quondam (1991). No obstant això, Manero (2005: 255) fa notar que, a partir de Petrarca, s'inclouen nous elements en les descripcions femenines que anteriorment s'ometien; tal com fa Fontanella que, per exemple, descriu àmpliament el nas de Gileta en els versos 29-32 del poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate»): «lo nas afilat s'eleva» (v. 30).

Es preciso señalar, por lo tanto, y en este punto, que en la poesía, en la lírica culta de los Siglos de Oro, por debajo de las estrategias retóricas superpuestas y de la deconstrucción y selección de elementos anatómicos formantes de la descripción del cuerpo femenino, emerge otro canon retratístico, no enteramente distinto del breve estrictamente petrarquista, pero que sobrepasa los límites descriptivos del rostro y del pecho femeninos, incluyendo, además, las partes del cuerpo y del rostro elegantemente omitidas por las leyes del anterior y que, para diferenciarlo de éste, vamos a denominar canon largo o completo. (Manero 2005: 255)

En aquest punt, cal comentar que, si bé aquests serien els cinc poemes de les *giletas* en els quals la descripció de la dama té un paper més important, hi ha altres poemes en els quals es mencionen també elements corporals de Gileta, especialment els ulls o la boca. Per exemple, en el poema núm. 13 («Què faràs, bella Gileta»):

Per tos ulls amorosos  
 rigué l'alba entre dos sols  
 mostrant al dia les perles,  
 a l'esperança les flors.  
 Segueix dels ulls la boqueta  
 lo dolç i lo rigorós.  
 Ai, que és rigorós lo riure,  
 mes ai, que el riure és dolç! (v. 9-16)

En aquests versos, es descriu un gest de Gileta, específicament el seu riure que s'extén fins i tot als ulls. Per tant, sobretot es basa en tres elements: els ulls, la boca i, dins d'aquesta, les dents. Com veurem més endavant, segueix les mateixes comparacions que llegim en les descripcions més completes: els ulls com a sols, les galtes com flors i les dents com a perles. Aquest exemple encara fa més evident que els elements més importants en les descripcions femenines de Fontanella són els ulls i la boca.

Fixem-nos, doncs, en com es descriuen els ulls de la dama en les *giletas*. Si analitzem en els cinc poemes mencionats anteriorment, podem observar com els ulls es retraten de forma similar. En tots els poemes els ulls es presenten com emissors de llum («duces brillantes del alba», v. 20 del poema núm. 77), a vegades sota la forma d'una flama (com, per exemple, en el poema 4: «Flames los ulls disfressades», v. 21), a vegades en forma d'estrelles (com, per exemple, en el poema 71: «porta en los ulls les esteles», v. 11) o fins i tot com a sols («Per tos ullets amorosos /partida en dos sols un alba», v. 13-14 del poema núm. 5). L'únic poema que contrasta una mica respecte dels altres és el núm 3 («Quisiera yo retratarte»), perquè els ulls de Gileta són de foc i de gel segons l'efecte que provoquen en qui la contempla («sé que abrasan, sé que hielan», v. 10 poema núm. 3).<sup>287</sup>

Tota aquesta iconografia lluminosa està present ja en la poesia trobadoresca, però també s'hauria de posar en relació amb la filosofia neoplatònica.<sup>288</sup> Tot i que, de cara a la identificació dels ulls amb el sol o amb les estrelles, també hem de tenir en compte que:

Los miembros más nobles (la parte superior hasta el busto) pasaron a ser descritos con metáforas suntuarias: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor (Josa & Lambea 2010b: 13)

Al llarg de l'anàlisi de les diferents descripcions de les dames fontanellanes del conjunt de les *giletas* comprovarem que l'afirmació de Josa i Lambea es compleix en la majoria de casos.

L'únic tret dissident que presenten els ulls de Gileta respecte del codi poètic establert és que en el poema núm. 4 («Si vol Amor que retrate»), tot i que els ulls de la dama són representats com flames, també són inequívocament de color negre:<sup>289</sup>

<sup>287</sup> En el poema «Amaranta la nimfa bella», podem llegir com els ulls de foc de la dama també provoquen part d'aquest efecte: cremes, provoquen, afectes i sospirs a causa de la seva esplendor:

Si las flammass dels ulls amorosos  
encenen affectes, inflâman sospirs,  
són dos sols que, ab bellesa adorable,  
fan dolsa la pena, suau lo patir. (v. 9-12, Miró 1995: I, 301)

<sup>288</sup> Veg. 5.2.

<sup>289</sup> Hi ha dos casos més en l'obra fontanellana en què apareix una dama d'ulls negres. En el vers 48 del poema «Ja m'aguarda altra ribera» («de dos sols *negres* miralls»); i en la descripció de Venus de l'escena VII de *Lo Desengany*:

Flames los ulls disfressades  
en dos *negres* meravelles  
ab l'*obscurdat* il·lustren  
i ab los esplendors aneguen.

Si bé aquest fet podria semblar determinant, ja que generalment en la tradició literària la dama ideal té els ulls de color blau,<sup>290</sup> tal com explica Muñiz (2014: 163), no es tracta d'un cas excepcional:

Otras veces las desviaciones de traducción e imitación podrían explicarse por cambios de gusto y preferencias nacionales. Es el caso de la introducida por Pero López de Ayala cuando vertió «oculos longos graves atque ceruleos» del *De casibus* (cap. «In mulieres») como «ojos luengos e vergonçosos» (*Cayda de príncipes*), fórmula modificada a su vez por Luis de Lucena en «ojos negros y vergonçosos» (*Repetición de amores*), al igual que siglos antes había hecho el anónimo traductor de la *La vie de Marie l'Egyptienne* convirtiendo en «ojos negros» los «iex clairs» del texto francés.

Això vol dir que no és estrany que Fontanella descrigui els ulls de Gileta de color negre, ho podria haver llegit en diverses fonts hispàniques. Alguns dels autors que descriuen ulls de color negre serien: Montalvo (Menéndez 1907: 450) amb la bella pastora que té els ulls «negros, rasgados», i Barahona de Soto que, en *Las lágrimas de Angélica*, reprèn les mateixes paraules de Montalvo –com va notar Muñiz (2014: 164)– al descriure el pastor Medoro (Lara 1981: 504): «Rasgados ojos negros y lucientes».

D'una banda, es fa patent que el color negre, malgrat la seva aparent *obscurdat* explícita en el poema, no resta lluminositat en absolut ni impedeix, com hem vist, les metàfores referents a la flama o al Sol. Així doncs, el fet que els ulls siguin d'un color o d'un altre no altera substancialment les metàfores o imatges de la preceptiva poètica que se centren igualment en l'esplendor.

I de l'altra, el fet que s'especifiqui la negror dels ulls sembla demostrar que Maria Teresa Ham tenia els ulls foscos. Si els ulls fossin descrits de color blau, és a dir, seguint el tòpic literari, podríem dubtar de la connexió de la imatge poètica amb

---

naveguen sos ulls hermosos  
sens timó, veles ni remes,  
*negres* barques de gaieta  
sobre dos estanys de llet.

<sup>290</sup> Per exemple, en el poema «Jacinta, bella pastora» es representen a través dels safirs:

Espant lluminós del sol  
que ya aprèn a resplendir  
en los raigs de tos cabells,  
en los llums de tos zafirs. (v. 13-16, Miró 1995: I, 275)

l'aparença real de la dama, però, com que precisament la contradiu, podem suposar que és una dada que prové necessàriament de la realitat física.

Deixant de banda aquestes imatges més idealitzants, en el poema núm. 77 («Gileta en dulces enojos»), també es mencionen els ulls de Gileta en relació a un animal mitològic: el basilisc («ojos basiliscos guarda», v. 2). El basilisc és un monstre molt perillós i antic, amb una llarga tradició poètica, descrit per Plini el Vell:

Plinio el Viejo lo hace originario de la Cirenaica africana y nos brinda las necesarias precisiones: longitud no mayor de doce dedos y en la cabeza una mancha blanca en forma de diadema (*candida in capite macula ut quodam diademate*), a diferencia de las otras serpientes no se desplaza replegándose sobre sí mismo sino irguiéndose sobre su parte media (*celsus et erectus in medio incedens*), su silbido espanta al resto de los reptiles (*sibilo omnes fugat serpentes*), y a su simple contacto, o apenas alcanzados por su aliento, mueren los arbustos, arden las hierbas y se quiebran las piedras (*necat frútices, non contactos modo verum et afflato: exurit herbas rumpit saxa*). (Moure 1999: 191-192)

Tanmateix, Plini no menciona la que en poesia va acabar essent la característica principal del basilisc: que mata amb la mirada. De fet, s'ha utilitzat en nombroses composicions per il·lustrar la mirada de l'estimada quan està irada, independentment de la forma o del color dels ulls: «Un rastreo minucioso en los autores del período excedería el marco que nos hemos fijado, aunque decir que la emplearon Lope de Vega, Góngora, Quevedo y Cervantes significa que la empleó la literatura del Siglo de Oro y del barroco» (Moure 1999: 197).

A continuació, analitzaré l'altre element que també és present en totes les descripcions femenines de les *giletas*: la boca de la dama. Quan es descriu la boca, es fa a través del contrast entre el vermell i el blanc de les dents, normalment fent una comparació amb dos elements que presentin majoritàriament aquests colors. Generalment, les dents es comparen a les perles, seguint la llarga tradició medieval de comparar la cara de la dama amb pedres precioses, tot i que, a vegades, també amb la neu o amb liris pel color blanc. Tanmateix, quant a la boca en general, hi ha encara més varietat, ja que es pot simbolitzar amb: roses,<sup>291</sup> corall, rubí o en una rosa púrpura.

En les *giletas*, Fontanella no sempre utilitza les mateixes metàfores per a la boca; justament fa gala de la variabilitat que he presentat anteriorment. Una de les opcions que utilitza és la de la boca com a rosa i les dents com a perles.

Cuando en tu boca lo bello  
cifran el agua y la tierra  
entre nácares de rosa  
están las rosas de perlas. («Quisiera yo retratarte», v. 13-16)

<sup>291</sup> La imatge de la rosa en relació amb l'amada és molt fructífera en la literatura i no només per descriure els llavis o les galtes de l'estimada; més informació a Alonso (2013).

Es considera que precisament aquestes dues comparacions juntes remetent a Petrarca, però cal puntualitzar que: «por supuesto, numerosos otros *loci* llevan la marca de Petrarca, aunque no tanto porque el poeta aretino los hubiera inventado, cuanto porque su influencia les dio rango de *topos* en el Renacimiento» (Muñiz (2014: 165). Així que, encara que l'escriptor italià no va ser l'únic a utilitzar la metàfora roses-perles, es considera que va ser qui va popularitzar la fructífera (literàriament parlant) conjunció d'ambdós elements.

En canvi, es considera més genèrica la comparació de corall-perles (Muñiz 2014: 181). Potser es tracta d'una metàfora més estesa perquè els dos elements són propers en la natura. Aquest fet pot facilitar que s'utilitzin de forma conjunta, perquè formen part del mateix imaginari marítim. Malgrat això, en el cas de Francesc Fontanella, també hem de tenir present que Gileta prové d'una població de costa, per tant, en els poemes dedicats a ella aquest tipus d'imatges tenen un gran pes (a diferència, per exemple, del poema 71 en el qual descriu Guilla). En els versos següents, coincideixen tot un seguit d'imatges del context costaner: una petxina, el corall, i les perles:

Petxina breu de coral,  
la boca fragant ostenta  
llàgrimes de l'alba en gràcies  
i rises del dia en perles. («Si vol Amor que retrate», v. 33-36)

Com ja hem vist en nombroses ocasions, Fontanella no es limita només a repetir les fonts que rep sense substància, sinó que sol enriquir-les. En els versos immediatament anteriors podem observar com arrodoneix la metàfora marítima de les perles i el corall amb una petxina vermella (de corall) que il·lustra l'obertura dels llavis de Gileta. A més a més, les dents no només són perles, sinó que es relacionen amb llàgrimes i perles l'aurora, és a dir, amb la rosada que reflecteix la llum quan surt el Sol.

En un altre dels poemes, utilitza els mateixos elements comparatius per descriure la boca de Gileta:

Com l'adorada boqueta  
és mar de dolçura amarga,  
en son coral i ses perles  
serene amor la borrasca. («Belisa de les Giletas», v. 21-24)

És justament per l'aparició de les perles i del corall que es pot explicar la metàfora del vers anterior. La boca de Gileta és un mar que, d'una banda, conté el corall i les perles, i de l'altra, és dolç i amarg a la vegada i només l'amor el pot asserenar.

En canvi, en el poema núm. 77 («Gileta en dulces enojos») s'uneixen ambdues imatges: la boca com a rosa i com a corall. Tanmateix, no es mencionen les dents ni, consegüentment, cap metàfora pel color blanc.

La dulce boca amorosa,

rosa de Venus, encanta;  
 canta y a morir despeña;  
 peña de coral si calla. (v. 9-12)

En aquests versos, però, les imatges són més concretes. La rosa s'equipara amb Venus, la deessa de l'amor, que encanta. El corall, que també representa la boca, es relaciona amb tota una penya impossible d'abastar quan Gileta calla.

Un exemple diferent és el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»). Com llegim en els versos següents, la descripció de Guilla es diferencia de la de Gileta per la menció a la sang (que remarca encara més el vermell de la boca) i la capacitat de matar (d'amor). El paral·lelisme entre la dama i una bèstia ferotge és un joc que efectua Fontanella a partir del cognom de la dama, que, a diferència del que efectua amb Maria Teresa Ham, no remet a la pesca, sinó a la caça. A més a més, com és lògic, (a part de la metàfora de les perles que era molt habitual) no hi trobem cap imatge del context marítim que sol acompanyar Gileta. En aquest poema, la boca no es compara ni amb les roses ni amb el corall, sinó amb els clavells:

No tiny en sang la boqueta,  
 sinó en encesos clavells;  
 que mata d'amor, si mata,  
 com té de perles les dents. (v. 13-16)

Evidentment, els clavells, com ja passava amb les roses, no poden ser d'altre color que vermell, per aquest motiu són *encesos*. El clavell també és una flor que té una gran presència en la descripció femenina juntament amb la rosa, però, almenys en la literatura hispànica, és una flor que apareix en poesia en una època més tardana. Tot i que cal mencionar que ja apareix en *La Arcadia* de Lope, que possiblement Fontanella coneixia.

El clavel no aparece en los poetas del Renacimiento estudiados en este trabajo: ni en Garcilaso, ni en Gutierre de Cetina, ni en Francisco de la Torre. Tampoco en Herrera. El primer poeta que emplea el clavel de los aquí vistos es Góngora. Esto se debe a que la palabra clavel es vocablo de aparición tardía en castellano: se documenta por primera vez, como nombre de flor, en la traducción al castellano de un tratado de Dioscórides, en 1555. (De la Peña 2010: 94)

Si analitzem el significat d'aquestes flors en el món del simbolisme, veurem que específicament el clavell vermell es relaciona amb sospirs del cor i l'esperança, mentre que la rosa, i especialment la vermella, és el símbol de l'amor per excel·lència. En tot cas, més que a la simbologia de les flors, potser ens hauríem de remetre a la dels colors en ells mateixos. El vermell representa la passió amorosa i el blanc la puresa i la innocència, per tant, no és d'estranyar que siguin els dos colors remarcats en la descripció femenina, ja que són precisament les dues qualitats intrínseques de la dama en poesia.



A més a més, si ens fixem en com es descriu la pell o les galtes de la dama retrobarem els mateixos colors amb unes imatges similars a les que hem observat per la boca, però en aquest cas sense la presència de les perles. Per exemple, pel color blanc destaquen les comparacions amb el marfil, el lliri, la neu i la llet;<sup>292</sup> mentre que pel color vermell destaquen les metàfores amb les flors (les roses i els clavells), però també amb la sang, que ja havíem vist en relació amb la dama Guilla.

El lliri com a metàfora pel color blanc de l'estimada i contraposat amb el vermell de la rosa prové de la tradició petrarquista italiana, però també l'adopten diferents autors del renaixement i barroc hispànic com Garcilaso, Góngora, Gutierre de Cetina i Francisco de la Torre (De la Peña 2010: 113). El lliri, que en altres ocasions es podria relacionar amb la santedat, també és una imatge recurrent per il·lustrar la blancor de la pell de l'estimada i, en el cas que veurem a continuació, específicament pel front:

Llegó en esto Belisa  
la alba en los blancos lilios de su frente,  
y en sus divinos ojos los amores,  
que de un casto veneno  
la esperanza alimentan de Fileno. (TODO GÓNGORA: 2013)

Sembla ser que algunes de les metàfores són ambivalents i es poden utilitzar en més d'una part del cos, perquè retraten els colors blanc i vermell, sempre en una harmònica competència. Així doncs, podem concloure que, almenys en Fontanella, una metàfora es pot utilitzar per a diferents elements, sempre que a les diferents parts els corresponguin els mateixos colors.

En competència felix  
roses i lliris peleen,  
i entre la sang i la neu  
resta la campanya incerta. («Si vol Amor que retrate», v. 25-28)

Cal tenir en compte que, si en un poema Fontanella equipara la boca a una rosa o al corall, aquesta comparació no apareix repetida en el mateix poema per a les galtes o altres elements de la cara. Mai es podria repetir una mateixa imatge per a diferents parts del cos en una composició.

Si desfullada la rosa  
campanyes de neu esmalta,<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> La imatge de la llet utilitzada per descriure la blancor de l'estimada tant en Ovidi com en Teòcrit pràcticament desapareix en l'edat moderna, segons Ribó (2006); la causa podria ser la progressiva idealització de la figura femenina al llarg del renaixement. Però es reprèn en les descripcions burlesques.

<sup>293</sup> No és l'única composició en la qual Fontanella utilitza el contrast entre la neu i la rosa per il·lustrar el rostre de la dama:

Las galas de neu y rosa  
ab marevellós conpost

serà rosa sens espines,  
pus és paradís ta cara. («Belisa de les Giletas», v. 17-20)

A vegades, però, com es demostra en el poema núm. 71 («Era caçador, Gileta»), Fontanella prefereix no destacar el vermell de les galtes, sinó que només pren protagonisme el roig de la boca, mentre que la resta de la pell només es caracteritza pel color blanc.

però no mostra estelada  
la bella nevada pell, (v. 9-10)

En els versos immediatament anteriors, es destaca que la pell de Guilla no és estelada, perquè, si bé demostra tenir l'esperit d'un tigre, no té tots els elements identificatius del felí salvatge. Per exemple, la pell de la dama no presenta les taques característiques de l'animal, sinó que és blanca com la neu en tota la seva complexió.

En canvi, en altres poemes, Fontanella es deté a descriure les galtes amb tot detall. La descripció de les galtes més elaborada que trobem en les *giletas* és la que llegim en el poema núm. 3 («Quisiera yo retratarte»). El motiu d'aquesta consideració no és només l'extensió que hi dedica, sinó que també recull tots els elements anteriors –als quals se suma també la grana i l'argila (fang blanc)– per expressar que la bellesa dels colors blanc i vermell de Gileta és superior a totes les metàfores habituals juntes:

No son barro las mejillas,  
grana son, pero tan bella  
no la vio el mar en corales  
ni en flores la primavera. (v. 17-20)

Algunes variants de l'estructura que construeix Fontanella, en la qual Gileta es considera superior a les metàfores de la preceptiva poètica, van ser molt utilitzades en la poesia barroca<sup>294</sup>. Es coneix, segons Muñiz (2014: 176), com la tècnica de les victòries encadenades i l'ha dut a terme el mateix Lope de Vega en *La Arcadia*:

---

són original del maig  
y de l'abril són afront. («Si del rigor lo poder», v. 45-48, Miró 1995: I, 256)

<sup>294</sup> A banda de en les *giletas*, també en podem llegir altres exemples en la poesia fontanellana:

Postre son candor la plata,  
rendesca lo or sa riqueza,  
puix no arriba plata y or  
a ton front ni a las madeixas.  
Semblarà negre·1 marfil  
y la neu semblarà negre,  
quant de tas mans y ton pit  
ab la blancor competèscan.  
(«Reverencia't ja l'aurora», v. 9-16, Miró 1995: I, 257)

Pero destacaré sobre todo el original desarrollo a que dio lugar bajo forma de un sistema de victorias encadenadas del que ofreció un notable ejemplo el propio Lope en *La Aradia* («¿A qué puedo igualar tu boca hermosa, / si no la igualo a tus mejillas rojas, / que siempre están forzándose a vencella? / Del carmesí clavel las frescas hojas / y el encarnado vivo de la rosa / aun no merecen competir con ella. / ¿Cuál azucena bella, / por cándida que sea, limpia y pura, / iguala a tu blancura? / ¿Qué aljófares y perlas serán tales, / que a tus dientes iguales / se puedan comparar, [...] Vence al marfil tu cuello hermoso y liso»).

Fins a aquest punt, hem vist com Fontanella ha optat en les descripcions del rostre per contraposar el blanc al vermell. Tanmateix, també dedica una part important d'alguns dels poemes a descriure la blancor pura (aquí sense matisos ni contraposicions) concentrada especialment en el front de la dama.

El front sovint és descrit com un arc.<sup>295</sup> Aquesta metàfora també és utilitzada per les celles, però es poden distingir sense problemes, perquè en el primer cas apareix en singular i, en el segon, en plural. Curiosament, en la poesia barroca el front destaca per la seva candidesa i claredat, atributs que també es poden aplicar metonímicament a la dama a qui s'adreça la composició. En el vers 9 de «Belisa de les Gilettes» podem llegir: «Lo front en arc apacible», és apacible perquè, a part de ser bell, Gileta també té aquesta qualitat, com es destaca al llarg dels poemes.<sup>296</sup>

No obstant això, a vegades el poeta només vol ressaltar la blancor impol·luta del front. Tot i que abunden les metàfores prototípiques per la blancor com el lliri o la neu, en el cas específic del front, fins i tot hi ha metàfores referents a la transparència. Aquesta es presenta com l'evolució natural de la claredat màxima i s'il·lustra en els poemes amb imatges referents a l'aire o al cristall.

Arco nevado tu frente  
al aire con aire afrenta, («Quisiera yo retratarte», v. 5-6)

La relació entre el blanc i la transparència no és evident per un lector actual, però estava implantada en la tradició literària del barroc. Recordem, per exemple, que ja en els textos literaris medievals hi trobem un tòpic recurrent en el qual la dama beu

---

<sup>295</sup> En els versos següents de «Reverencia't ja l'aurora», no hi ha dubte que l'arc representa el front i no les celles:

Sas fletxas deixa Cupido  
y son arch Cupido deixa,  
perquè tos ulls y ton front  
vensen son arc y sas fletxas. (v. 21-24, Miró 1995: I, 257)

<sup>296</sup> La bellesa externa es creia estretament vinculada a la bondat interna fins al punt que els elements físics són senyals de les característiques morals de la persona: «Bajo esta perspectiva los signos exteriores, sobre todo los de la cara, son la expresión de vicios y virtudes, de aptitudes y pasiones; traducidos al lenguaje verbal, permiten la reconstrucción en el orden del discurso de la sique individual» (Ruta 1995: 497).

vi i, com que el seu coll és d'un blanc tan pur, quasi translúcid, s'entreveu el líquid fosc que el travessa.

Lo front, que al cristall afronta,  
mostra en dilatada esfera,  
ab mitja lluna de plata,  
de tot un cel la bellesa. («Si vol Amor...», v. 13-16)

En aquesta altra descripció fontanellana s'utilitza el mateix recurs, però, a part d'equiparar-se al cristall, el front també se simbolitza amb la lluna (per la forma i la lluminositat) i a la plata (pel color). Actualment, considerariem que la plata no té relació amb el color blanc –sinó amb el gris o platejat– però, si mirem textos contemporanis de Fontanella, podem comprovar com aquesta és una caracterització actual del metall que no té raó de ser en la contemporaneïtat de l'escriptor barroc. Ho podem comprovar en la següent enumeració d'elements blancs que elabora Lope en el poema «Ya mis ruegos oyeron», d'inspiració horaciana:

La cándida azucena,  
la tersa plata y el marfil bruñido,  
la limpia y blanca arena (Rodríguez-Pantoja 1994: 158)

D'altra banda, la comparació amb la mitja lluna, també fa evident la connexió del corpus celeste amb la imatge de la dama. En aquest punt hauríem de recordar els exemples exposats a l'inici del capítol en què els ulls es metaformitzen en sols o bé en estrelles. Precisament aquesta conjunció d'astres en el rostre femení és la que facilita l'explicació del vers 12 de «Era caçador, Gileta».

porta en los ulls les esteles,  
i en la cara tot lo cel. (v. 11-12)

La cara de la dama és de tanta bellesa que conté tot el cel –inclosos el sol i les estrelles–, creant una metàfora aglutinadora de totes les imatges anteriors referents als astres. És el mateix joc de context que seguia Fontanella en comparar la boca de Gileta amb un mar (en el qual la boca era el corall i les dents les perles); en aquest cas, la cara de Guilla representa tot el cel, perquè els seus ulls són les estrelles que el conformen.

Segurament en la mateixa línia, trobem una altra metàfora en les descripcions a Gileta utilitzada per definir tot el conjunt de la cara de la dama. En els versos següents, podem comprovar com en aquest cas la imatge és marcadament religiosa. La cara de Gileta es relaciona directament amb el concepte cristià del paradís, de fet, ho és també la simbologia de la resta del poema;<sup>297</sup> per tant, es fa palès que per a les metàfores d'un concepte global (com podria ser el conjunt del rostre de l'estimada), Fontanella té molt en compte el context de les altres imatges de la mateixa composició:

<sup>297</sup> Veg. 3.1.g. *Les variants d'autor del manuscrit R.*

Si desfullada la rosa  
campanyes de neu esmalta,  
serà rosa sens espines,  
pus és paradís ta cara. (v. 17-20)

Com he mostrat fins ara, el rostre de l'amada s'il·lustra sobretot a partir de dos colors,<sup>298</sup> el blanc i el vermell, però resta parlar del cabell que emmarca el rostre i que, seguint la preceptiva poètica, no podria ser d'altre color que daurat.<sup>299</sup>

El color de los cabellos  
bellos al Sol avasalla;  
halla el aire, en su decoro,  
oro en ondas sobre plata. (v. 5-8 poema 77)

En aquests versos, Fontanella utilitza la imatge prototípica<sup>300</sup> del cabell com a or, juntament amb el tòpic petrarquista del cabell tan lluminós que, al seu costat, fins i tot el Sol mateix se sotmet. A més a més, el color daurat dels cabells se sobreposa al color blanc de la pell de Gileta: «ondas sobre plata». D'aquesta manera, els dos metalls més preciosos, l'or i la plata, s'ajunten en Gileta. Aquests versos recorden l'inici del poema 90 del *Canzoniere* de Petrarca en els quals el vent fa moure els cabells d'or de Laura:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi  
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,  
e'l vago lume oltra misura ardea  
di quei begli occhi, ch'or ne son sí scarsi. (D'Ambrosio  
2006: 133)

Tanmateix, el poema núm. 77 («Gileta en dulces enojos») és l'únic del conjunt dedicat a Gileta en el qual es detalla el color dels cabells de l'estimada. En l'altre poema en el qual es descriu el cabell de la dama no se n'especifica el color.

Són los cabells adorables  
dures i dolces cadenes,  
perquè ab los llaços captiven  
i ab lo color lisongeen. (v. 9-12 poema 4 «Si vol Amor ...»)

De fet, en aquests versos el més important no és la representació ideal dels cabells de la dama, sinó la comparació d'aquests amb les cadenes de l'amor que són els

---

<sup>298</sup> Quant a la importància dels colors en la poesia barroca, més informació a Rogers (1964).

<sup>299</sup> «Este nuevo retrato intensificó la luz y su imaginería gracias a los ideales neoplatónicos; seleccionó delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que domina cara, cuello y pecho, seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso. Muy pocos toques de viola y azul; y el verde, si lo hay, corresponde al paisaje, que puede ser emblemático, cuando el retrato emerge de la pastoral o se funde en ella» (Josa & Lambea 2010b: 15).

<sup>300</sup> «por no hablar de los cabellos de oro, presentes en las más diversas épocas y géneros» (Muñíz 2014: 133).

llaços que lliguen Gilet inevitablement a ella. Fontanella pren el relleu dels autors italians com Petrarca i Torquato Tasso: «Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro,/ ond' Amor mille, e mille lacci ordiva» (Pastore ed. 2010: 28). A diferència del IV madrigal de Quevedo que beu de les mateixes referències, «Si alguna vez en lazos de oro bellos» (Domínguez 1986: 71), en Fontanella els llaços de l'amor representats en els cabells de la dama, no tenen una connotació negativa, tal com explica Ceribelli sobre Quevedo:

Si en Petrarca se poetizaba el pelo de Laura movido por el viento y su expresión facial angelical y benqueriente, aquí todo gira alrededor del concepto de red más que del cabello rubio. Llega a ser un simple pretexto ya no para pintar la belleza de la mujer, sino para expresar su estado miserable de esclavo del cual no sabe cómo ni si quiere liberarse. (Ceribelli 2016: 355)

Fins ara hem analitzat les imatges que utilitza Fontanella per descriure la cara de Gileta i hauríem de seguir amb la descripció del seu cos. Tanmateix, el poeta barroc evita en dues ocasions detallar el cos de la dama per discreció i pudor.<sup>301</sup>

<p>3 «Quisiera yo retratarte»          Callo, niña, lo que ignoro,          callara aunque lo supiera,          que la vista más dichosa          24 fuera también la más ciega</p>	<p>4 «Si vol Amor que retrate»          Retrata Amor lo demás,          deixant algun temps la bena,          si a tan excels impossible          40 no és impossible la idea.</p>
---	--

L'únic capaç de descriure el cos de Gileta és el déu Amor, qui encarrega el retrat, ja que la visió de tal bellesa enlluernaria fins a tal punt qualsevol mortal que el deixaria cec. Per aquest motiu, quasi mai no es menciona el seu cos. En el poema núm. 5 («Belisa de les Giletas»), Fontanella descriu una part de Gileta que no forma part de la cara, però tampoc del conflictiu tronc; es tracta de les mans:

De tes manetes los lliris,  
 pompa de l'amor nevada,  
 no sien clavells encesos  
 en ma sang i ta venjança. (v. 29-32)

Podem observar com es reprenen les imatges del lliri i de la neu per il·lustrar la seva blancor, contraposades, de nou, al clavell i a la sang com a antítesi. En aquest cas, les metàfores pel blanc, a més a més, es relacionen amb la benevolència de la dama, respecte del vermell que reflecteix la possible venjança que tem Gilet.

Un pas més enllà el trobem en el poema núm. 20 («Gileta que, parda penya»). Aquesta composició és l'única en la qual trobem descrit part del cos de Gileta: se'ns descriu la faldilla grisa de la dama que cobreix, de forma púdica, la blancor de les seves cames:

ab la cendra de ta falda

<sup>301</sup> Veg. 2.1.

cobres la més clara neu (v. 3-4)

En tot el poema es produeix un joc entre el color gris (que representa les cendres d'amor, el color de la faldilla i les penyes) i el color blanc per la puresa i la pell de Gileta, representat per la neu (v. 4), el candor (v. 4), el gessamí (v. 10). De fet, en el vers 10, Fontanella ens presenta per primera i única vegada el peu de Gileta: «al gessamí de ton peu». Hem de tenir present que el peu és un tòpic de l'erotisme per la literatura barroca.

Cal mencionar que hi ha una altra *gileta*, la núm. 74 («Tots donam flors ben purgades»), en la qual apareixen les parts més íntimes de la dama de forma metafòrica i burlesca. En tot cas, no es tracta d'una *descriptio puellae*, sinó d'una burla pel fet d'haver pres una purga i el to del poema és radicalment diferent de la idealització que pren protagonisme en la resta del conjunt.

Recapitulant, podem concloure que les descripcions de dama dins de les *giletas* presenten un elevat grau d'idealisme, fins al punt que en part es perden les característiques individuals de les dames. Tanmateix, queda lluny també el model medieval en què la tradició havia unificat les descripcions femenines en una fórmula convencional que no deixava lloc a la individualitat:

El desarrollo de estas reglas retóricas en la preceptiva medieval llevó a la formulación de esquemas rígidos que, aplicados a la descripción de personas, producía figuras literarias convencionales y desprovistas de individualidad. Los retratos no se presentaban como imitación de seres reales sino como variaciones de tipos que resumían categorías físicas o morales determinadas (Manero 1999: 549)

Recordo, per exemple, que els ulls de Gileta són clarament de color negre, contradient la preceptiva clàssica. Tanmateix, aquesta particularitat no és tan inusual, la trobem en diversos poetes del Siglo de Oro i respon a un intent d'acostar la idealització de la dama al context real de la persona i de la regió (ja que en el territori hispà són molt més comuns els ulls foscos que clars). En aquesta perspectiva, podem notar com en Fontanella hi ha una aproximació a una descripció que presenta trets reals de la dona en qüestió, encara que això suposi un allunyament de la idealització.

Si ens fixem amb més detall en les descripcions de les *giletas*, veurem com les metàfores utilitzades en una mateixa composició solen respondre a la lògica d'un mateix context elaborant una correlació d'imatges. Per exemple, en el cas de Gileta abunden les metàfores relacionades amb la imatgeria marítima: el mar, les perles, les petxines i el corall. Curiosament, tots aquests referents desapareixen en la descripció de Guilla. Per a la dama de cognom bestial, dominen les metàfores relacionades amb el regne animal, la caça, i la sang, si bé també s'alternen amb comparacions relacionades amb els astres i elements naturals com la neu. A més a més, en aquest punt, cal apuntar també que la descripció de la dama Guilla també és la més diferent quant a estructura.

En tot cas, com a resposta a la pregunta inicial del capítol, podríem concloure que, malgrat seguir la tradició establerta i acumular les metàfores prototípiques, també podem llegir traces identificatives de cadascuna de les dames en qüestió. No obstant això, normalment els trets diferenciadors entre ambdues dames no es concreten en les formes i els colors de la descripció, sinó en la projecció de les metàfores de tot el conjunt que presenta uns referents diversos segons si està definint Gileta o Guilla.

#### 5.4.1. La dualitat femenina en les *giletas*

El següent punt a considerar és la descripció psicològica dels personatges femenins de les *giletas*. La característica més reiterada en Gileta i en Guilla és la polaritat. La literatura barroca gaudeix dels contrastos i de la tensió entre contraris. En les *giletas* de Fontanella la dama es presenta sovint en relació amb dos termes contraris que reflecteixen dues realitats oposades que la caracteritzen i que es compleixen les dues alhora. L'aparent contradicció dels dos paràmetres dóna lloc a una definició més concreta i complexa de la naturalesa del personatge.

Per exemple, el poeta barceloní construeix la imatge de Guilla fent un paral·lelisme amb una bèstia. La dama és comparada amb una *tigra* pel seu cognom, però alhora aquest atribut es contradueix amb l'actitud i la bellesa ideal de la dama totalment oposades al salvatgisme. D'aquesta manera, la dama Guilla es presenta a través d'una dualitat: un animal ferotge que fereix d'amor, però, al mateix temps, una dama angelical amb molt d'encant.

La dualitat entre la dama angelical i bestial ja apareix al *Canzoniere* de Petrarca (Schwartz 2005: 218), per tant, el joc de Fontanella no és tan estrany i més si tenim en compte que és una comparació bastant estesa.

En otra variante también muy reiterada en nuestra poesía áurea se especializa la designación genérica al reemplazar el sustantivo fiera por tigre. Morros recuerda ya los versos de Bembo que decían: «Se la più dura quercia, che l'alpe aggia, v'avesse pastorita, e le più infeste tigrì Ircane nodrita, anco devreste non esserui sì fera e sì selvaggia». Pero ya en estos versos de Bembo se comprueba que la selección del tigre como epítome de ferocidad procedía también de una imagen del libro IV de la *Eneida*. En efecto, si Petrarca había dicho que Laura poseía un *cor di tigre* (CLII, 1-4), Virgilio hacía decir a Dido al reprochar al amante que la abandonaba, que sólo quien hubiera sido alimentado por tigres de Hircania podía cometer un acto tan cruel: «Hircanaeque admorunt ubera tigres» (IV, v. 367)<sup>12</sup>. Herrera citaba el verso de Virgilio al anotar los famosos versos 563-65 de la égloga II de Garcilaso, que tuvieron amplia resonancia en la poesía de los siglos XVI y XVII, y fueron así modelo esencial para la contaminación de la metáfora petrarquista con la imagen virgiliana. En ellos el amante imprecaba a la amada con reproches formulados con citas de Petrarca y de Virgilio: *¡Oh fiera, dije, más que tigre hircana y más sorda a mis quejas que el ruido embravecido de la mar insana.* (Schwartz 2005: 218-219)



Si analitzem la tradició de la dama fera, podem comprovar que el que pretén el poeta és ressaltar la crueltat de la dona respecte de l'enamorat comparant-la amb una fera salvatge. Per contra, la intenció de Fontanella en el poema és just la contrària.

Volguí caçar una fera,  
amable sempre i cruel,  
perquè ab lo cor d'una tigre  
junta d'un àngel la veu. («Era caçador, Gileta», v. 5-8)

Guilla és una fera perquè és apassionada i és cruel perquè enamora qui la contempla, però, al contrari del tòpic literari, Guilla correspon als interessos amorosos de Gilet. Justament és en aquest sentit que es contraposa a Gileta. La destinatària de les *giletas* generalment es caracteritza per seguir el model de la dama pètria, una dama de pedra que el poeta no pot arribar a commoure. Recordem, per exemple, els versos inicials de «Gileta que, parda penya»:

Gileta que, parda penya,  
al revés de Mongibel,  
ab la cendra de ta falda  
cobres la més clara neu,  
quan de candor coronada  
(Olimp vencedor del vent)  
esmaltes cendres d'amor  
ab la neu de ton desdeny. (v. 1-8)

D'aquesta manera Gileta i Guilla, es presenten com dos models de dona oposats: una fera i una de neu i pedra. Malgrat això, Gileta no sempre apareix caracteritzada de la mateixa manera: per exemple, hauríem de recordar dos poemes en els quals Fontanella l'insta a guardar-se de l'amor apassionat: poemes núm. 26 («Guardau la porta Gileta») i núm. 32 («Guardau, gallarda Gileta»).

De fet, sovint l'actitud de Gileta podria semblar contradictòria per com es presenta en els poemes, com el fet que pugui ser justa i enemiga a la vegada:

Contra Gileta irritada  
cerco a Gileta propícia;  
mes, com una i altra és justa,  
una i altra és enemiga. («Si jo t'adoro... / vols que calle...», v. 13-16)

Tant la Gileta *irritada* com la *propícia* (primera dualitat) són alhora justes i enemigues (segona dualitat). D'una banda, *Gileta irritada* és *justa* perquè Gilet no mereix el seu amor i *enemiga* perquè no promou els sentiments amorosos. De l'altra, *Gileta propícia* és *justa* perquè si Gilet manté el silenci no s'irrita, però també és *enemiga* perquè el silenci de Gilet suposa un càstig per a ell («jo me castigo si callo», v. 7).

Fontanella sol caracteritzar Gileta amb dos atributs a la vegada que són opòsits, però que en el context del poema es complementen. Per exemple, en el poema núm. 10 («Si jo t'adoro, Gileta, /què hi faràs i què hi faré?») Gileta pot ser dolça, perquè és

pura i digna d'amor, però a la vegada cruel perquè és desdenyosa: «dolça Gileta i cruel» (v. 26). En principi, la crueltat és totalment contrària a la dolçor, però en aquest vers es converteixen en dues vessants de Gileta.

A partir d'aquest tipus d'estructures, l'escriptor pot mostrar la volubilitat de l'enamorada a qui adreça el cant amorós, però, al mateix temps, d'aquesta manera enriqueix la presentació de la dama, que resulta molt més complexa i completa.

En el barroc aquests oxímorons són especialment fructífers i, particularment, s'utilitzen molt per descriure l'actitud contradictòria de la dama. Una altra mostra d'aquestes estructures antitètiques podria ser la dualitat entre la Raó i la Passió. En el cas de Fontanella, els dos conceptes es relacionen poèticament amb Gileta:

Amor i Raó se junten  
per trobar a competència,  
en sa bellesa i ses gràcies,  
ja lo llum i ja la fletxa. (v. 13-16)

En aquests versos, hi ha correlació, d'una banda, entre *Amor* (v. 13), *bellesa* (v. 15) i *fletxa* (v. 16), i de l'altra, entre *Raó* (v. 13), *gràcies* (v. 15) i *llum* (v. 16). Tots els elements oposats se sumen per competir amb Gileta que es compon a la vegada de tots aquests ingredients, predominant en ella ara la raó, ara la passió.

Fontanella no sempre utilitza les mateixes imatges per expressar aquesta mateixa ambivalència. La llum està relacionada amb la raó, com hem vist en el capítol del neoplatonisme,<sup>302</sup> i la flama amb la passió amorosa. A partir d'ambdós elements, Fontanella crea una reformulació del binomi entre raó i passió. Així ho podem llegir, per exemple, en el poema núm. 63 («Podrà resistir, Gileta»):

Mentres lo llum i la flama  
fletxes de l'Amor fulminen:  
una suaument abrasa,  
altra tristament anima. (v. 9-12)

La dualitat entre llum i flama també es mostra en el poema núm. 8 («D'on sou, oh nova Gileta»): «per lo llum i per l'ardor» (v. 10). En els versos següents, però, Fontanella va més enllà i la llum no és només la raó; es relaciona també amb un àngel. Així mateix, el foc ja no representa només la passió, sinó també, el dimoni.

Jo trobo, nova Gileta,  
que per nova suspensió,  
tenint d'un àngel lo llum,  
donau d'un altre lo foc. (v. 13-16)

Gileta pot ser a la vegada un àngel i un dimoni, perquè té les qualitats angelicals, però provoca els efectes de la passió amorosa, representada per la flama, en qui la

---

<sup>302</sup> Veg. 5.2.4.

contempla. De fet, és una dualitat similar a la de bèstia i àngel que Fontanella utilitzava per descriure la dama Guilla sols que, en aquest cas, ella no pateix els efectes de l'amor.

Certament, podríem considerar aquest tipus d'estructures com un dels trets identificatius de la poesia fontanellana. Cal concretar que no només es troben en relació amb els personatges de Guilla i de Gileta. Els exemples que he presentat són alguns dels més característics i abundants, però no els únics.

Entre el pesar i la ditxa  
no puc trobar igualtat,  
perquè la ditxa no alenta  
quant atormenta el pesar. (v. 9-12, «Torno i no torno...»)

Les antítesis són un recurs habitual en el conjunt poètic de les *giletas* i no només s'utilitzen per descriure els personatges femenins. Primerament, la caracterització interna dels personatges expressada a partir de conceptes extrems confrontats i a la vegada complementaris és una demostració més del gust barroic pel contrast i la tensió entre contraris. Tanmateix, en aquest apartat volia destacar que l'aplicació d'aquest tipus d'estructures per plasmar la volubilitat i la complexitat de la dama és molt efectiva.

En segon lloc, la contradicció del llenguatge fa palès el contrasentit de les actituds de la dama que, a voltes demana al poeta silenci i distanciament, però, a voltes, sembla correspondre als interessos amorosos. Tot i que en el cas de Gileta sembla predominar el desdeny, la seva postura no és clara, ja que, per exemple, en el poema núm 71 («Era caçador, Gileta») el reclama al seu costat i en d'altres també dona mostres de certa afeció per Gilet.

Per acabar, la presentació dels personatges femenins a través de dues polaritats també contribueix a construir uns personatges més rodons que no es regeixen només per un tret que els identifica. Fontanella expressa d'aquesta manera la complexitat psicològica d'uns personatges que resulten més proper a una persona real, amb les contradiccions, els canvis d'actituds i les incoherències que implica el fet de ser humà.

# EDICIÓ CRÍTICA DE LES *GILETES*



1

«Fins lo que no parla parla»

*M. T. A.*

4 Fins lo que no parla parla  
la xifra de mos sospirs,  
mes no escolta qui podria  
entendre lo que no dic.

Quarteta heptasil·làbica.

R p. 437.

R: MTA

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 369); Rossich & Miralles (2014: 96).

Referències: Rossich & Miralles (2014: 96-97).

Basem l'edició en l'únic testimoni existent, el ms. R.

Aquesta quarteta críptica s'ha d'entendre en relació amb les inicials MTA, referents a Maria Teresa Ham que encapçalen el poema. És ella la responsable dels sospirs del poeta, però, qui podria entendre aquesta revelació no l'escolta.

---

2 *xifra*: «les inicials del nom i cognom d'algú, combinades o entrelaçades» (DCVB).

## 2

## «Gileta sempre adorada»

*Anagrama enigmàtic del nom de Gileta o lo que sia.*

*No resta al discret lector, sinó a l'amable lectora*

G	I	L	E	T	A			A	D	O	R	A	D	A
1	2	3	4	5	6			7	8	9	10	11	12	13
A	M	A	S		A		T	E	M	E	R	A	R	I
2	1	5	10		11		6	7	13	9	3	12	8	4
A	M	A	S			T	E	M	E	R	A	R	I	A
12	1	2	10			6	9	13	7	8	11	3	4	5

Gileta sempre adorada,  
si mirau estos borrons,  
un borró pot corregir  
lo que no podrien molts.

4

Est és vostre anagrama;  
enigma diré millor,  
pus qui l'escriu no l'entén  
i qui l'entén no la vol.

8

Temeritat repetida  
està encoberta en lo nom:  
vós la teniu per ningú;  
oh, quants la tenen per vós!

12

I dolçament les lletres  
prometen algun favor:  
fortunat lo temerari  
que sap ésser temerós!

16

2 *borrons*: 'escrits', els continguts en el cançoner; és a dir, la producció poètica i dramàtica de l'autor en general.

3 *borró*: 'escrit', és a dir, aquest poema.

5 *est és vostre anagrama*: el copiat *supra*, a l'encapçalament del romanç.

6-8 L'anagrama és un *enigma* per al poeta mateix. El poeta (*qui l'escriu*) no sap interpretar el sentit de l'anagrama (v. 7), i Gileta, que l'entén, no vol assumir com a pròpia la condició de temerària (*la vol*, v. 8; la *temeritat*, v. 9).

9 *repetida*: en l'anagrama el terme apareix repetit («amas a *temerari*», «amas *temerària*»).

11 *la teniu per ningú*: no actueu amb temeritat contra ningú.

12 Hi ha molts homes (*quants*) que mostren temeritat (*la tenen*) desitjant Gileta.

13 Vers hipomètric.

Ai, bella! Per qui venera  
vostres altes perfeccions  
la major temeritat  
20 és no témer al temor.  
Mes lo amar a temerari  
no es pot trobar en los dos:  
ni vós fareu lo primer  
24 ni jo seré lo segon.  
No pot la temeritat  
ofuscar vostra raó,  
que és com lo Sol insensible  
28 i clara més que lo Sol.  
Mes, per qui no pot mudar  
la més perfeta afició,  
com no és temor lo retiro,  
32 no és temeritat l'ardor.

Romanç.

R p. 438.

R: Anagrama enigmàtic del nom de Gileta ó lo que sia No resta al discret lector sino a la amable lectora

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 146-147); Rossich & Miralles (2014: 97-98); Valsalobre & Miralles & Rossich (2015: 102-104).

Referències: Rossich & Miralles (2014: 97-100); Miralles (2015: 212).

Basem l'edició en l'únic testimoni existent, el ms. R.

L'*Anagrama enigmàtic del nom de Gileta* i el romanç «Gileta sempre adorada» revelen el nom de la dama a qui va dirigit l'únic cançoner d'autor que conservem de Fontanella (Rossich & Miralles 2014; Miralles 2015), del qual el ms. R n'és còpia. L'*Anagrama enigmàtic* es resol ordenant les lletres en funció dels números que li són assignats a sota: «Gileta adorada / Maria Teresa Am / Maria Teresa Am»; d'aquesta manera, la numeració de la primera línia serveix per indicar al lector que les dues línies s'han d'ordenar igual per poder llegir el nom subjacent (que aquí no s'ha d'amagar perquè

---

23 *lo primer*: amar a un temerari.

24 *lo segon*: temerari.

26 *vostra*: de Gileta.

28 *clara*: en el sentit d'impertorbable.

31-32 De la mateixa manera que la vida retirada (*lo retiro*), de religiós, del poeta no té res a veure amb el *temor* (d'estimar-la), el seu amor ardent (*ardor*) no és *temeritat* (perquè ja no pot canviar els seus sentiments: la seva fermesa és immutable).

ja és un criptònim: Gileta) i permet, en conseqüència, la identificació de la dama subjecte de les oracions de les línies 2 i 3. Gileta respon, doncs, al nom de Maria Teresa Am (o Ham), una dama rossellonenca l'origen i la biografia de la qual és encara un misteri; també es podrien llegir com: *am* (estimo) Maria Teresa. En el romanç, el poeta s'adreça a Gileta, que no és conscient del significat que amaga el seu nom, *temerària*, perquè no vol assumir la temeritat i la ignora. *Temeritat* és el concepte que vehicula tota la composició: ni ella estimarà un temerari, perquè la raó la domina, ni ell serà temerari; però tampoc serà temorós perquè, malgrat la seva situació, el poeta no té por d'estimar-la. El romanç ha d'estar escrit amb posterioritat a l'ingrés en religió de Fontanella(1657), i desmenteix la creença segons la qual les *gilettes* són poemes de joventut.



«Quisiera yo retratarte»

*Retrato de Gileta*

Quisiera yo retratarte,  
si lo quisieras Gileta,  
o que te hallara divina  
4 si humana te permitieras.  
Arco nevado tu frente  
al aire con aire afrenta,  
pues con un iris brillante  
8 mueve pacífica guerra.  
No sé lo que son tus ojos:  
sé que abrasan, sé que hielan,  
cuando en volcán de cuidados  
12 arde un Mongibel de penas.  
Cuando en tu boca lo bello  
cifran el agua y la tierra  
entre nácares de rosa  
16 estan las rosas de perlas.  
No son barro las mejillas,  
grana son, pero tan bella  
no la vio el mar en corales

- 
- 3-4 La veu poètica consideraria Gileta igualment *divina* si no fos inassolible com la deïtat i es comportés humanament (de forma compassiva).
- 5-6 *frente-afrenta*: joc de semblança fonètica, *derivatio*. En la tradició de les *descriptio puellae* el front és tan clar que arriba a ser blanc i replendent com el cristall i, per tant, es pot equiparar a la transparència de l'aire: *al aire con aire afrenta*.
- 7 *Iris* de pau o d'al·liança: nom que s'aplica a persones, circumstàncies, etc., portadores de la pau o de la reconciliació (DCVB).
- 8 *pacífica guerra*: oxímoron, el sentiment amorós se sol comparar a una guerra, però com que no és fruit de l'odi, sinó de l'amor, la guerra és *pacífica*.
- 9-12 En lloc de descriure l'aspecte dels ulls de Gileta, descriu la conseqüència de mirar-los: la passió amorosa. | *cuidados*: «Vale tambien rezelo y temor de lo que puede sobrevenir» (*Aut.* s.v. *cuidado*). | *Mongibel*: nom mitològic de l'Etna. Els volcans es relacionen amb la flama de la passió amorosa. | *penas*: càstigs.
- 14 En la boca de Gileta s'observen el vermell dels llavis (metaforitzats en roses però al·ludides amb el medi on es crien; la terra) i el blanc de les dents (metaforitzades en perles, però al·ludides amb l'aigua on es formen).
- 15-16 *Nácares de rosa* equival als llavis i *rosas de perlas* a les dents. Notem la transferència d'un objecte a l'altre, el nàcar es una característica de les perles, per tant, és possible un error en el manuscrit i que ens manqui una característica de les roses que s'ha perdut.
- 17 *barro*: l'argila és coneguda com a barro blanco (DRAE), però no és un material prou preuat per ser el color de les galtes de Gileta.

20 ni en flores la primavera.  
Callo, niña, lo que ignoro,  
callara aunque lo supiera,  
que la vista más dichosa  
24 fuera también la más ciega.

Romanç.

R p. 439.

R: Retrato de Gileta

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 370-371).

Referències: Rossich & Miralles (2014: 100); Valsalobre (2015b: 135); Miralles (2015: 212).

24 la] las R

Basem l'edició en el ms. R, l'únic que inclou aquest poema.

17: *mejillas*: *maxillas* en el manuscrit.

24: refem *la* per concordança.

Gilet fa un retrat de la cara de Gileta seguint els canons de la *descriptio puellae*.

---

23-24 Doble joc entre bellesa de Gileta que pot encegar el poeta i la ceguetat de Cupido.

«Si vol Amor que retrate»

*Altre retrato de Gileta*

Si vol Amor que retrate  
l'hermosura de Gileta,  
de ses ales són les plomes  
4 quan dóna mon cor la tela.  
Ja sé que son resplendor  
fins a les àguiles cega,  
mes ser del Sol mariposa  
8 és vanitat de les penes.  
Són los cabells adorables  
dures i dolces cadenes,  
perquè ab los llaços captiven  
12 i ab lo color lisongeen.  
Lo front, que al cristall afronta,  
mostra en dilatada esfera,  
ab mitja lluna de plata,  
16 de tot un cel la bellesa.  
Oh, que suaus amenacen,  
arcs de Cupido, les celles;  
mes, si ja maten los arcs,  
20 què restarà per les fletxes?  
Flames los ulls disfressades  
en dos negres meravelles  
ab l'oscuredat il·lustren  
24 i ab los esplendors aneguen.  
En competència feliç  
roses i lliris peleen,  
i entre la sang i la neu

---

3 *ses ales*: d'Amor. | *plomes*: per dibuixar el retrat de Gileta.

4 *la tela*: per pintar el retrat de Gileta. «Les teles del cor: fig., la part més pròxima al cor, considerada com a òrgan dels sentiments més intensos» (DCVB).

8 *penes*: plomes, del llatí PENNA.

12 *lisongeen*: adulen (DRAE). Sinèresi en la darrera síl·laba.

13 El *front* és tant brillant i blanc que competeix amb el cristall. Fa un joc fonètic, una paronomàsia, entre *front* i *afronta*. És el mateix joc que els versos 5-6 del poema núm. 3 («Quisiera yo retratarte»): «Arco nevado tu *frente* / al aire con aire *afrenta*».

15-16 Malgrat que la lluna només és una porció del cel, el front de Gileta, en forma de mitja lluna, presenta tota la bellesa del cel complet. | *mitja lluna de plata*: el front de color blanc de Gileta.

22 Notem la foscor dels ulls, que contravé la convenció.

23-24 Quiasme, *los esplendors il·lustren* i *l'oscuredat* anega. Els ulls de Gileta, malgrat ser negres (v. 22) i representar la foscor, produeixen esplendorosos i il·lustren, donen llum.

28            resta la campanya incerta.  
                  Per dividir la batalla  
                  lo nas afillat s'eleva,  
                  però augmenta les victòries  
 32            sens cessar les competències.  
                  Petxina breu de coral,  
                  la boca fragant ostenta  
                  llàgrimes de l'alba en gràcies  
 36            i risos del dia en perles.  
                  Retrate Amor lo demés,  
                  deixant algun temps la bena,  
                  si a tan excels impossible  
 40            no és impossible la idea.

Romanç.

C p. 302; I2 f. 176; L4 p. 268; MA f. 89v-90v; R p.439-440; V2 f. 203v-204.

C : Altre

I2: Altra

L4: Altre á Gileta

MA: Retrata Gilet la hermosura de Gileta. Romans

R: Altre retrato de Gileta

V2: Altra 8

Edicions anteriors: Bernad (1899: 16-17); Miró (1995: I, 328-329).

Referències: Rossich & Miralles (2014: 100); Miralles (2015: 212).

9 los R] sos C I2 L4 MA V2 || 16 cel R] sol C I2 L4 MA || 23 obscuredat C I2 R V2]  
 obscuritat L4, obscuretat MA; il·lustren C I2 L4 R V2] inlustran MA || 34 boca C I2  
 MA R V2] poca L4

Basem l'edició en el ms. R.

Gilet fa un retrat literari convencional de Gileta seguint els cànons de la *descriptio puellae* i deixant a Amor descriure la resta del cos.

---

25-28 Contrast entre el vermell (*roses / sang*) i el blanc (*lliri / neu*) del rostre.

31-32 El *nas* no aconsegueix parar la batalla entre el blanc i el vermell, sinó que n'augmenta les victòries.

35-36 Les dents.

38 *benà*: la que tapa els ulls de Cupido.

39-40 Anadiplosis, reprèn la paraula *impossible* del vers anterior. | *tan excels impossible*: la bellesa de Gileta no es pot descriure, només ens en podem fer una idea aproximada.

«Belisa de les Gilettes»

*Altre retrato de Gileta*

Belisa de les Gilettes,  
la victòria sola alcances.  
Fou tan amable ninguna?  
4 Ninguna fou tan amada.  
De totes les bisarries,  
ares que l'amor aclama,  
com ets tu la més divina  
8 sies tu la més humana.  
Lo front en arc apacible  
tinga fletxa, tinga flama;  
flama sí, però gustosa;  
12 fletxa sí, però dorada.  
Per tos ullets amorosos  
partida en dos sols un alba;  
sia lo llum de ma vida,  
16 la vida de ma esperança.  
Si desfullada la rosa  
campanyes de neu esmalta,  
serà rosa sens espines,  
20 pus és paradís ta cara.  
Com l'adorada boqueta  
és mar de dolçura amarga,  
en son coral i ses perles  
24 serene amor la borrasca.  
Aquell incendi apacible

---

1 *Belisa*: anagrama d'Isabel.

2 *sola*: només tu.

3-4 *Derivatio* entre *amada* i *amable*. | *amable*: en el sentit d'objecte digne d'amor.

5 *bisarries*: «Força o grandesa d'esperit manifestada agradablement; cast. *bizarría*». (DCVB).

6 *ares*: altars.

7-8 *la més humana*: la més compassiva.

14 *dos sols*: els dos ulls. | *alba*: la mirada.

15 *sia*: el subjecte és l'alba, la mirada de Gileta.

17 *rosa*: les galtes.

18 *campanyes de neu*: les dents blanques.

19 Extret del *Càntic dels Càntics*, referent a la Verge Maria.

21-24 Compara la boca de Gileta amb un mar de dolçor amarga (oxímoron), format pel *corall*, pels llavis, i per les *perles*, les dents.

28 en què los cors idolatren  
 deixe en lo teu les centelles  
 de l'ardor que al meu inflama.  
 De tes manetes los lliris,  
 pompa de l'amor nevada,  
 no sien clavells encesos  
 32 en ma sang i ta venjança.  
 Pus que lo Cel te dóna  
 tant valor, bellesa tanta,  
 al Cel ingrata series  
 36 si a l'amor eres ingrata.  
 Així, amorosa Belisa,  
 competiran sens mudança  
 mon amor i ta bellesa,  
 40 ton valor i ma constància.

Romanç.

B5 f. 272-273; L4 p. 228-229; R p. 440-441.

B5: Llettra al to de Ayes angelica supe

L4: Llira al to de: ayer Angelica supe

R: Altre retrato de Gileta

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 385-386).

Referències: Rossich & Miralles (2014: 100); Miralles (2015: 212).

2 la victòria R] les victòries L4 B5 || 6 aclama B5 R] alcança L4 || 8 sies B5 R] si ets  
 L4 || 9 Lo front B5 L4] la font R || 11 gustosa B5 R] divina L4 || 14 un B5 R] una L4  
 || 18 campanyes B5 L4] campanes R; neu R] nou B5 L4 || 20 ta B5 R] la L4 || 21  
 Com l'adorada R] Quant la dorada B5, Quant l'amorosa L4; boqueta B5 L4]  
 Roqueta R || 22 és L4 R] en B5 || 23 en L4 R] entre B5; son coral R] lo coral B5, sos  
 corals L4; ses R] om. B5, las L4 || 24 serene B5 R] serena L4 || 25 apacible R]  
 agradable B5 L4 || 27 deixe B5 R] deixa L4; lo teu] los teus B5 L4 R || 28 inflama R]  
 abraza B5 L4 || 33 I pus que lo cel te dóna R] Si et donaren les esferes B5 L4 || 38  
 competiran L4 R] competiren B5 || 39 ta L4 R] la B5

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors per sentit dels v. 9, 18 i 21.

27: Corregim l'error comú a tots els testimonis.

Gilet fa un retrat de Gileta, anomenada Belisa, seguint els canons de la *descriptio puellae*.

---

25 *incendi apacible*: la passió amorosa.

27 *ten*: el cor de Gileta.

39-40 Notem el quiasme d'aquests dos versos.

6

«Jo t'adoro, bellíssima Gileta»

*Disculpa son amor. Soneto*

Jo t'adoro, bellíssima Gileta,  
i d'esta repetida idolatria  
tua és la causa, si la culpa mia:  
4 culpa innocent per causa tan perfeta.  
No cego error, no volador cometa,  
lo cel m'ensenya, la raó me guia,  
a ton valor, ingeni i gallardia  
8 donant mon cor en víctima quieta.  
Accepto, nou portento d'hermosura,  
en castes ares la ditxosa flama,  
que sols l'amor sens fi per fi procura:  
12 quan lo premi d'amar-te és sols que t'ama,  
com lo cel que la inspira, serà pura  
i constant com l'objecte que la inflama.

Sonet ABBA ABBA CDC DCD.

B4 f. 148; L4 p. 224; R p. 441.

B4: Gilet disculpa son amor ab Gileta. Soneto

L4: 3

R: Disculpa son amor. Soneto

---

3 *sí*: si bé.

4 *culpa innocent*: oxímoron. És culpable d'idolatria, però la culpa queda justificada per la perfecció que la causa.

5-8 Correlació bimembre estructurada en forma de quiasme. El sentit dels quatre versos és: 'no em guia la raó [un] error cec, ni el cel m'ensenya [un] cometa volador quan rendeixo el meu cor com una víctima submisa al teu valor, el teu enginy i la teva gallardia'. L'al·lusió al cometa s'explica segurament perquè fa aparició durant un temps i després desapareix. | *gallardia*: aspecte bell i vigorós.

9-10 El poeta accepta que el seu cor cremi a l'altar dels sacrificis. | *nou portento d'hermosura*: s'adreça a Gileta.

11 *sens fi per fi*: el poeta posa de costat els dos sentits del mot *fi* (sense final, com a objectiu). | *procura*: el subjecte és el *cor* (la víctima); el seu cor només té com a objectiu un amor perdurable.

12 El premi d'estimar-la és el fet mateix d'estimar-la (i no la satisfacció dels delits amorosos). El subjecte d'*ama* continua sent el *cor*.

13-14 El subjecte de *serà* ha de ser la *flama* (v. 10): *serà pura* com el portent celestial que *la inspira* (Gileta) i persistent com l'objectiu que la guia (el seu amor).

Edicions anteriors: Bernad (1899: 9); Miró (1995: I, 309); Alegret (2009a: 213); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 105-106).  
Referències: Alegret (2009a: 208); Rossich & Miralles (2014: 96); Miralles (2015: 212).

5 No ... no B4 R] Ni ... ni L4 || 6 m'ensenya R] ni ensenya B4, me enceña L4 || 9  
Accepto B4 R] Accepta L4 || 13 serà B4 R] clara y L4

Basem l'edició en el ms. R.

9 *Accepta*, corregit sobre *Accepto* L4. La correcció demostra de manera indubtable que l'arquetip transmetia la primera lliçó (Be copia la versió esmenada d'L4).

Declaració d'amor del poeta a Gileta, amb una composició de sintaxi cultista que ha suscitat alguns errors interpretatius en la seva transmissió. El poeta sacrifica el seu cor a la dama i proclama la immutabilitat del seu amor, que no persegueix altra correspondència sinó un amor pur i cast.



«Sens vostra llum, Gileta vencedora»

*Se lamenta ausent de l'adorada Gileta. Soneto*

Sens vostra llum, Gileta vencedora,  
mortal horror suspèn ma fantasia;  
tot serà nit sens vós, que sou lo dia;  
4 o tot dia per vós, que sou l'aurora.  
Aquell ardor que les esferes dora  
junta en mon cor pesar ab alegria:  
8 pesar d'ausent de vostra gallardia;  
alegria d'amant com vos adora.  
I l'esperit (oh bella!, oh rigorosa,  
insensible i bellíssima homicida!),  
hereter de sa pena, no reposa:  
12 mor i viu ab finesa repetida.  
Mes, si perd una vida dolorosa,  
vós li podeu donar ditxosa vida.

---

2 *fantasia*: s'al·ludeix aquí al complex dels cinc òrgans interns (sentit comú, estimativa, imaginativa, fantasia, memòria) de l'ànima sensible, que codifiquen en forma d'imatge o fantasma les percepcions sensorials dels cinc sentits externs (vista, oïda...), per tal que aquelles percepcions nascudes de la matèria puguin ser assimilades per l'ànima racional immaterial (intel·lecte i raó). Sense la llum que projecta Gileta, el complex de decodificació interna de la percepció sensorial externa està bloquejat, suspès, i la capacitat de coneixement anul·lada (veg. també «Oh dures fletxes, de mon fat rompudes», v. 165, 206 i 218).

4 *per vós*: gràcies a vós.

5 *ardor*: al·ludeix potser al pneuma astral (o esperit, en altres terminologies; cf. v. 9). Aquest pneuma o esperit és el fluid o matèria subtil en què es produeixen les operacions de codificació sensorial (o creació d'imatges/fantasmes) en els cinc sentits interns (cf. nota v. 2). Se suposava que el cosmos sencer (en la part supralunar) estava constituït també per aquesta mateixa substància. Per això el poeta identifica *l'ardor de les esferes*, els planetes, amb el que té al cor (v. 6), on les bases fisiològiques de la teoria del coneixement de l'època situaven una de les fases de dipòsit i purificació de l'esperit o pneuma. L'esperit procedeix de la sang, la qual bull al fetge i en aquest procés se'n desprèn una primera subtilització o refinament en forma de vapor anomenat 'esperit natural' el qual es desplaça a tot l'organisme a través de la circulació; en el cor o en el cap (segons diverses versions) es produeix un segon estadi de refinament per obtenir l'esperit vital', el qual transmet la vida arreu del cos; finalment, una porció entra al cervell, on es purifica encara més fins obtenir la forma més subtil o 'esperit animal', una entitat que s'emmagatzema part al cervell per a les facultats superiors (és l'única que és capaç de posar-se en 'contacte' amb l'ànima immaterial) i part es distribueix a través dels nervis pels membres de la sensibilitat, òrgans de les sensacions, procurant també el moviment del cos.

8 *com*: per tal com.

11 *hereter*: hereu. L'esperit és hereu del *pesar* del *cor* que apareix en el v. 6.

12 El subjecte és *esperit* (v. 9).

14 *ditxosa vida*: la presència de Gileta pot donar *vida* a l'*esperit*.

Sonet: ABBA ABBA CDC DCD.

B4 f. 148; L4 p. 223; R p. 441-442.

B4: Gilet se lamenta ausent dela adorada Gileta

L4: Altras Giletas en sonetos L

R: Se lamenta ausent dela adorada Gileta. Soneto

Edicions anteriors: Bernad (1899: 5-6); Prat & Vila (1981: [1]); Miró (1995: I, 309-310); Alegret (2009a: 214); Castaño (2013: 27); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 107-108).

Referències: Rossich & Miralles (2014: 96); Miralles (2015: 212).

5 ardor L4 R] ardors B4 || 11 sa B4 R] la L4

Basem l'edició en el ms. R.

7: entre *ausent* i *de, pena* ratllat B4.

Expressat mitjançant la teoria mèdica dels esperits, Gilet manifesta el seu turment per l'absència de Gileta.

«D'on sou, oh nova Gileta»

*Exagera l'hermosura de Gileta*

D'on sou, oh nova Gileta,  
de l'amor prodigi nou?  
Sou del Cel, perquè la terra  
4 no té Giletes com vós;  
ni és del cel vostra bellesa  
ab duplicat esplendor;  
pus, quan ha tingut lo cel  
8 per una aurora dos sols?  
O si sou tota celeste,  
per lo llum i per l'ardor,  
ab la puresa d'un àngel  
12 feu los efectes de dos.  
Jo trobo, nova Gileta,  
que per nova suspensió,  
tenint d'un àngel lo llum,  
16 donau d'un altre lo foc.

Romanç.

L4 p. 215-216; R p. 442.

L4: 72

R: Exagera la hermosura de Gileta

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 371).

Referències: Miralles (2014: 536); Valsalobre (2015b: 158-159); Miralles (2015: 212).

1 sou L4] son R || 7 pus R] puix L4 || 8 per R] per a; una L4] un R || 10 l' R] lo L4 ||  
11 d' R] de L4 || 15 d' R] de L4 || 16 d' R] de L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors evidents de concordança dels v. 1 i 8.

Gilet elogia la bellesa de Gileta comparant-la a la d'un àngel, si bé provoca els efectes d'un dimoni.

---

8 *aurora*: la mirada de Gileta. | *dos sols*: els dos ulls de Gileta.

14 *suspensió*: prodigi.

16 *lo foc*: d'un àngel caigut, del diable (v. 12).

## «En va, adorada Gileta»

*Queixa's de la duresa de l'adorada Gileta*

En va, adorada Gileta,  
 dono a l'aire mos ardors,  
 si ta ploma i ton afecte  
 4 ni respon ni correspon.  
 Però si t'ofèn, ingrata,  
 l'atreviment amorós,  
 al silenci de ma vida  
 8 seguirà lo de ma mort.  
 Si los abrasats caràcters  
 cometes fogosos són,  
 muden en suau imperi  
 12 lo tirà de ton rigor.  
 Partesquen vui la victòria,  
 ton esperit i tos sols,  
 que augmente a l'amor trofeos  
 16 i cadenes a mon cor.  
 D'obligada o rigorosa  
 o correspon o respon;  
 la mort i la vida iguale  
 20 la dolçura de ton nom.  
 I no castigues, Gileta,  
 ma tendresa o mon ardor  
 ab les penyes de Pirenne  
 24 o ab les neus de Canigó.

Romanç.

R p. 442-443.

---

3-4 Si *ta ploma* no *respon* i *ton afecte* no *correspon*. Quiasme entre el vers 4 i el v. 18: *o correspon o respon*.

9 *caràcters*: lletres.

11 Gilet demana als *caràcters* de l'escrit que mudin el *rigor tirà* de Gileta en *un suau imperi*. | *muden*: que mudin.

13 *Partesquen*: comparteixin. | *vui*: avui.

14 *tos sols*: els ulls de Gileta.

15 *que*: per tal que.

19 *mort i vida*: es refereix als dos efectes que pot tenir la resposta o no de Gileta en Gilet.

23 *Pirenne*: segons la mitologia és la reina morta per Gerió a qui Hèrcules construeix un mausoleu: els Pirineus.

R: Queixas dela duresa dela adorada Gileta

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 372).

Basem l'edició en el ms. R, l'únic que conté el poema.

Gilet es queixa del silenci de Gileta i li demana una resposta, de la mena que sigui.

## «Si jo t'adoro, Gileta»

*Disculpa son amor*

Si jo t'adoro, Gileta,  
 què hi faràs i què hi faré  
 quan jo no puc fer-hi menos  
 4 ni tu sabràs fer-hi més?  
     Què puc fer quan admirables  
 raigs de dos sols, tos cabells,  
 fan dorada la cadena  
 8 i lo presoner content?  
     Puc jo rompre d'estos llaços  
 lo inevitable poder  
 a què l'un Cel me destina  
 12 i un altre cel me rendeix?  
     És mon error si la flama  
 de tos amables ullets,  
 essent prodigi dels altres,  
 16 és la ceguedat dels meus?  
     Puc resistir als etxissos  
 d'un agrado lisonger  
 que, obligant fins ab les penes,  
 20 fa suau fins el desdeny?  
     Mes, qui té la culpa, ingrata,  
 per la pena que pervens,  
 de ser tu la més amable  
 24 o ser jo lo que ama més?  
     Disculpa, doncs, ma tendresa,  
 dolça Gileta i cruel,  
 o si me dones la culpa,  
 28 dóna'm també lo remei.

## Romanç.

---

6 *dos sols*: d'una banda l'astre i de l'altre el sol diví que l'ha creada.

11 *Cel*: l'objecte del destí amorós està predeterminat pel Cel.

12 *altre cel*: el mitològic de Venus o d'Amor. Aquesta duplicitat es relaciona amb els *sols* del vers 6.

15 *dels*: per als.

16 *ceguedat*: l'amor produeix la ceguesa en qui el pateix.

18 *lisonger*: adulator.

22 *pervens*: que prové de tu (DCVB s.v. *pervenir*).

23 *amable*: digna d'amor.

L4 p. 216; R p. 443-444.

L4: 73

R: Disculpa son amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 373).

5 Què L4] Ho R || 22 pervens R] prevens L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del v. 5.

25-28: *om.* L4.

Gilet s'exculpa dels sentiments per Gileta, ja que ell no pot fer més que amar-la tant per les seves qualitats humanes com divines, i li demana que el disculpi o que el correspongui.

## «Ton rigor, bella Gileta»

*Explica com a favors los rigors de Gileta*

Ton rigor, bella Gileta,  
 vol que muira i fa que visca;  
 que el gust de fer lo que vulles  
 4 en lloc de matar m'anima.  
     Cegues tes ires s'oposen  
 al basilisc de ta vista,  
 pus viu lo cor que mensprees  
 8 i mor la mort que m'envies.  
     Vols que muira de la pena.  
 Com obeiré, enemiga,  
 si lo morir per ta causa  
 12 fora morir d'alegria?  
     Mortals rigoroses fletxes  
 ardent un Etna fabrica,  
 mes, si tos ullets les doren,  
 16 les adorarà ma vida.  
     Llamps cruels i lluminosos  
 amenacen, no castiguen;  
 o si castiguen, Gileta,  
 20 il·lustren lo que fulminen.  
     Ab tant esplendor la flama  
 gustosament venjativa  
 si per tua és rigorosa,  
 24 també per tua és divina.

Romanç.

C p. 310; I2 f. 181; L4 p. 216; L4' p. 273; MA f. 95-95v; R p. 444; V2 f. 211.

C L4': Altre

I2: Altra

L4: 74

MA: Estima tant Gilet à Gileta que son rigor no sols lo entibia pero per ser seu, en lloch de matarlo li dona vida. Romans

---

5-6 Antítesi entre la ceguedat i la vista. La ira cega de Gileta nega la mort a Gilet, perquè no el deixa morir al no mirar-lo amb els ulls de *basilisc* i, per tant, s'oposa als seus desitjos. | *basilisc*: animal mitològic que mata amb la mirada.

13 i 17 *rigoroses fletxes* / *llamps cruels i lluminosos*: la mirada de Gileta.14 *Etna*: compara la ira de Gileta amb un volcà. Es relaciona amb la *flama venjativa* dels v. 21-22.20 *il·lustren*: «Donar llum a l'enteniment» (DCVB s.v. *il·lustrar*).



R: Explica com a favors los rigors de Gileta  
V2: Altra 29

Edicions anteriors: Bernad (1899: 36-37); Miró (1995: I, 347-348).  
Referències: Miralles (2014: 538).

3 que el L4 R] perque lo C I2 L4' MA V2; de fer lo que vulles L4 R] de obehirte C I2 L4' MA V2 || 4 matar m'anima L4' MA R] matarme anima I2 C L4 V2 || 5 cegues C L4 L4' MA R V2] cegaes I2 || 6 al basilisc C I2 L4 MA R V2] als basilichs L4'; de ta vista L4 R] homicida C I2 MA V2, homicidas L4' || 7 pus C I2 R V2] puix L4 L4' MA; mensprees I2 L4' MA R] menyspreas C L4 V2 || 9 la L4 R] ta C I2 L4' MA V2 || 10 com obeiré L4 R] ay adorable C I2 MA V2, ay adorada L4'; enemiga C I2 L4' R V2] enigma L4, homisida MA || 11 si L4 R] que C I2 L4' MA V2; ta L4 R] la I2 L4' MA V2, lo C || 14 un R] ton C I2 L4' MA V2, viu L4 || 15 si tos (tus R, los L4) ullets les doren] com ta vista las dora C I2 L4' MA V2 || 16 les adorarà ma vida L4 R] mes las adora la mia (la vista mia MA) C I2 L4' V2 || 17 i L4 R] si C I2 L4' MA V2 || 20 il·lustren L4 R] consagran C I2 L4' MA V2 || 21 Ab tant esplendor (tants esplendors L4) R] Ni'm (Ni pot C MA) pot acabar I2 L4' V2 || 22 gustosament L4 R] que dolçament C I2 L4' MA V2 || 23 si per tua és rigorosa L4 R] es (si es MA) inhumana (himumana MA) per tua C I2 L4' V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 15.

20-21: Versos intercalats a C, I2, L4', MA i V2: Quant ja no puch obeirte C I2 L4' MA V2 || si no a costa de ma vida C I2 L4' MA V2 || perque mes temps obehesca C I2 L4' MA V2 || dexo de obehir un dia C I2 L4' MA V2.

Gilet accepta el menyspreu de Gileta perquè és d'ella decisió i pel fet de provenir d'ella el seu rigor és tant càstig com un goig.

## «Si jo t'adorno, Gileta»

*Sol·licita ésser oït de l'adorada Gileta*

Si jo t'adorno, Gileta,  
 vols que calle, vols que diga?  
 Parlaré sens esperança,  
 4 callaré sens alegria.  
 Mes si callo, mes si parlo,  
 igual sento la desdita:  
 jo me castigo si callo;  
 8 si parlo, tu me castigues.  
 Ni la veu ni lo silenci  
 mos sentiments alivien;  
 la primera ofèn tes glòries,  
 12 l'altre sepulta ma vida.  
 Contra Gileta irritada  
 cerco a Gileta propícia;  
 mes, com una i altra és justa,  
 16 una i altra és enemiga.

Romanç.

L4 p. 218-219; R p. 444.

L4: 68

R: Solisita ésser oït dela adorada Gileta

Edicions anteriors: Bernad (1899: 24-25); Miró (1995: I, 374).

4 sens R] sense L4 || 6 la R] ma L4 || 10 alivien L4] alivia R || 12 ma R] a ma L4 || 13 Gileta irritada R] la irada Gileta L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 10.

2 Antítesi entre *calle* (calli) i *diga* (diguí). Retrobem l'antítesi als v. 3-4 (*callaré, parlaré*), al v. 5 (*callo i parlo*), als v. 7-8 (*callo i parlo*). Correlació, d'una banda, entre *calle, callo, callaré* i *silenci* (v. 9) i, de l'altra, *diga, parlo, parlaré* i *veu* (v. 9). Notem la políptoton entre les formes *calle, callo* i *callaré*; i entre les formes *parlo* i *parlaré*.

9 Antítesi entre *veu* i *silenci*.

13-14 Si Gilet parla, Gileta s'irrita; Gilet calla, perquè no li sigui contrària (*propícia*).

15-16 Tant la Gileta irritada com la propícia són justes i alhora les dues són enemigues: *Gileta irritada* és *justa* perquè Gilet no la mereix i *enemiga* perquè no promou els sentiments amorosos; *Gileta propícia* és *justa* perquè Gilet compleix la premissa del silenci i, en conseqüència, no s'irrita, però també és *enemiga* perquè si Gilet calla també es castiga a ell mateix (*jo me castigo si callo*, v. 7). | *una i altra*: Gileta irritada i Gileta propícia.

9: *qu* escrit al marge dret del vers R.

17-20: versos afegits a L4: *Mes irada o favorable / m'(me L4) escolta Gileta mia / quan  
(quant L4) de morir per ta causa / no pot faltarme la ditxa.*

Gilet es debat entre fer callar els seus sentiments o parlar de Gileta, és a dir, fer poesia; però es dol de la indiferència d'ella.

## «Què faràs, bella Gileta»

*Dóna amoroses queixes a l'adorada Gileta*

Què faràs, bella Gileta,  
 deixant-me sempre queixós?  
 També riuràs de mes queixes,  
 4 quant mal rius de mos ardors?  
     Així juntes dos contraris  
 que efectes i causes són:  
 mes llàgrimes de ta risa,  
 8 i ta risa de mos plors.  
     Per tos ullets amorosos  
 rigué l'alba entre dos sols  
 mostrant al dia les perles,  
 12 a l'esperança les flors.  
     Segueix dels ulls la boqueta  
 lo dolç i lo rigorós.  
 Ai, que és rigorós lo riure,  
 16 mes ai, que el riure és dolç!  
     Si tan noble sepultura  
 cuidados difunts enclou,  
 farà més vives les roses  
 20 tota la sang de mon cor.  
     Com rigueres de mes penes,  
 riuràs també de ma mort?  
 Tan poc estimes la vida

---

3 *riuràs*: *derivatio* entre *riuràs* (v. 3), *mal rius* (v. 4), *risa* (v. 7-8), *rigué* (v. 10), *riure* (v. 15), *rigueres* (v. 21), *risa* (v. 26) i *riure* (v. 35).

4 *quant*: tot el que.

10 *rigué l'alba*: començà a sortir el sol (DCVB). Es compara l'alba al somriure de Gileta | *dos sols*: els ulls de Gileta.

11 *les perles*: les dents.

12 *les flors*: les galtes, es pot relacionar amb la llavor de l'*esperança* que li provoca el somriure de Gileta.

13-14 la *boqueta* segueix els *ulls* en el rigor i la dolçor.

17 *noble sepultura*: el riure de Gileta és la sepultura de Gilet, la causa de la seva mort.

18 *cuidados difunts*: fi dels afectes de Gileta. | *enclou*: inclou.

19 *més vives*: més vermelles. | *roses*: tant les del terra de la sepultura de Gilet, com les de la cara de Gileta (els llavis i les galtes). Podria ser un record del relat de Píram i Tisbe d'Ovidi.

20 Subjecte de *farà* (v. 19).

21 *Com*: igual com.

23 *vida*: de Gilet.

24 que estimo per tu tan poc?  
Encara pots animar-la  
ab altra risa si vols,  
mes sols lo poder conserves  
28 i sols lo voler tinc jo.  
Si ma mort, bella Gileta,  
és glòria de ton rigor,  
fer-me venturós podries,  
32 però desdixat no pots.  
Ai, si et vencia Gileta  
objecte més venturós  
que sabés riure com tu,  
36 perquè plorasses com jo.  
Mes ai, que venjança vana  
més funest fa lo dolor,  
pus qui mor de menspreat  
40 mal pot viure de zelós.

Romanç.

R p. 445.

R: Dona amorosas quexas ala adorada Gileta

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 374-375).

3 riuràs] viuràs R || 25 animar-la] animar-la ó R || 33 Ai] Ab R

Basem l'edició en el ms. R, únic testimoni del poema, corregint els errors evidents dels versos 3, 25 i 33.

3: s'ha de mantenir el paral·lelisme amb *mal rius* del v.4.

25: la lletra afegida no fa sentit i fa hipermètric el vers.

Gileta es riu de les queixes i dels reclams amorosos de Gilet, qui segueix admirant aquest somriure que li portarà la mort i li desitja a Gileta el mateix menyspreu que ell pateix.

---

24 *estimo*: valoro.

25 *animar-la*: la mort de Gilet.

27 *sols lo poder*: li manca *lo voler*.

31-32: Gileta podria fer *venturós* a Gilet animant el seu amor, però mai no el podria fer *desdixat*, perquè ell vol estimar-la i, encara que no sigui correspost, el dolor que pateix (*ma mort*) és per causa d'ella i això no el pot fer sentir *desdixat*. | *venturós*: afortunat.

33 i 37: paral·lelisme amb l'inici dels versos 15 i 16.

39-40 Algú que pateix (*mor*) pel menyspreu de la dama no pot sentir-se zelós dels seus amors, perquè ella no el correspon.

## «Tu vols olvidar, Gileta»

*Queixa's de que Gileta vulla olvidar-lo*

Tu vols olvidar, Gileta,  
 i si vols ho podràs fer.  
 Jo si volgués no podria,  
 4 ni voldria si pogués.  
     Podràs perquè no volies,  
     jo no puc per tant voler;  
     però fes tu lo que vulles,  
 8 jo faré lo que podré.  
     Si ton cor me nomenaves,  
     jo deia que eres lo meu;  
     tu menties d'enganyosa  
 12 i jo d'enganyat també.  
     La veritat i mentida  
     de mon amor i del teu  
     tu la mostres, no la sentes;  
 16 jo la callo i la patesc.  
     I pus que vols olvidarme:  
     adéu, bella ingrata, adéu;  
     no sabré mudar-me, no;  
 20 no, no: sí morir sabré.

Romanç.

C p. 303; I2 f. 176; L4 p. 268; MA f. 103v; R p. 445-446; V2 f. 204-204v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Despadeixse Gilet dela ingrata Gileta. Romans

R: Queixas de que Gileta vulla olvidarlo

V2: Altra 9

Edicions anteriors: Bernad (1899: 18); Rubió i Balaguer (1956 [1985]: 570) edita els v. 1-8; Miró (1995: I, 329); Miró (1998: 72).

---

1-8: Els versos estan construïts a través de la figura retòrica políptoton amb diferents formes dels verbs *poder* i *voler*. | *podries perquè no volies*: *podries* oblidar Gilet, perquè igualment no el *volies*, és a dir, no l'estimaves. | *voler*: estimar (v. 6).

10 *eres*: 'quan tu parlaves del teu cor, jo et deia que el meu eres tu'.

11-12 *d'/de*. per. | *enganyosa*: perquè feia veure que l'estimava.

19-20 Abans de mudar el seu amor per Gileta, Gilet prefereix morir.

2 si C I2 L4 R V2] siu MA; vols C I2 L4 MA V2] sols R || 4 ni L4 R] no C I2 MA V2  
|| 5 Podràs C I2 L4 MA V2] Podries R || 7 tu R] tot C I2 L4 MA V2 || 9 nomenaves  
R] anomenavas C I2 L4 MA V2 || 13 y V2] o C I2 L4 MA R || 14 amor R] cor trist C  
I2 L4 MA V2 || 15 sentes C I2 L4 R] sento MA V2 || 17 I pus C I2 MA V2] Pus R, I  
puix L4 || 18 bella ingrata, adéu C I2 L4 MA V2] bella, a Deu R || 19 sabré C I2 L4  
MA V2] sabria R; mudar-me no L4] mudar-me no no no C I2 R V2, mudar-me yo  
MA || 20 No, no; sí L4 MA] *om.* sí C I2 R V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors evidents dels versos 2, 5, 10, 18, 19,  
20.

3: apareix *po* ratllat entre *no* i *podria* V2.

5: mantenim el còmput mètric i el paral·lelisme amb el vers 2 (*podràs*).

13: *lectio difficilior*, les dues circumstàncies són paral·leles.

14-15: afegit al marge dret amb una altra mà V2: *de ton amor y del meu / tu la dius y no  
la sentas*.

17: vers hipomètric a R.

18: vers hipomètric a R.

19: vers hipermètric a C, I2, R i V2; mantenim el paral·lelisme amb el vers següent  
(*sabré*).

20: vers hipomètric a C, I2, R i V2.

Gileta oblida Gilet i aquest li respon que no podria encara que volgués, abans  
preferiria morir. En tot el poema hi ha un joc d'antítesis entre el desinterès d'ella i la  
passió amorosa d'ell.

## «Jo vull lo que vols, Gileta»

*Volent Gileta no ésser volguda, no pot deixar Gilet de voler-la*

Jo vull lo que vols, Gileta,  
 si lo que vull no vols tu;  
 mes, tu no vols lo que vols  
 4 i jo vull lo que no vull.  
     Vols que vulla i vulla menos,  
     vull i no vull de confús.  
 Jo faré tot lo que vulles,  
 8 si tu vols, tot lo que puc.  
     Ni pot resistir lo cor  
     ni obeir poden los ulls;  
     si pogués lo que voldries,  
 12 no voldria haver pogut.  
     Oh, quant me deuràs Gileta  
     si, gustant de mon disgust,  
     puc lo que jamés podria  
 16 i vull lo que no he volgut?

Romanç.

C p. 303; I2 f. 176v; L4 p. 268; MA f. 99v-100; R p. 446; V2 f. 204v.

C L4: Altre

I2 : Altra

MA: Se ofareix Gilet obeir lo sever presepta de Gileta, que vol que disimulia Son Amor

R: Volent Gileta no esser volguda no pot deixar Gilet de volerla

V2: Altra 10

Edicions anteriors: Bernad (1899: 18-19); Miró (1995: I, 330).

---

3 En realitat, Gileta no vol que Gilet l'oblidi del tot; només vol que Gilet no insisteixi i sigui un admirador discret.

4 Gilet no vol oblidar Gileta, però ho voldrà perquè és el que ella desitja.

5 *vulla/ vulla*: s'ha de relacionar amb el vers 3; Gileta vol que Gilet *vulla*, que l'admiri, però que l'estimi menys, o si més no, que ho faci més discretament, sense oblidar-la del tot.

6 *vull / no vull*: vol oblidar per obeir Gileta, però no és el que ell voldria.

8 *tot lo que puc*: reconeix que no serà capaç d'oblidar-la.

11-12 Si Gilet aconseguís oblidar Gileta, voldria no haver pogut.

13 Quant li deurà Gileta a canvi si aconsegueix oblidar-la.



1 vols C I2 L4 R V2] vol MA || 4 lo I2 L4 MA R V2] no C || 10 ulls I2 L4 R V2]  
vulls C MA || 14 gustant C I2 L4 R V2] gustas MA || 15 lo que jamás C I2 R V2] ja  
lo que mes L4, lo que ya may MA; podria C I2 L4 R V2] podia MA || 16 volgut R]  
pogut C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R.

9: Entre *pot* i *resistir* hi ha ratllat *obeir* en el ms. MA.

Aquest poema s'ha de posar en relació amb l'anterior al ms. R «Tu vols olvidar, Gileta». Gileta vol oblidar Gilet, i encara que Gilet no ho vol, supedita la seva voluntat a la de Gileta. Tot el poema està construït a través de la figura retòrica políptoton amb diferents formes dels verbs *poder* i *voler*.

## «Gileta vol a Gileta»

*Disculpa a Gileta de no voler a Gilet i voler-se a si*

Gileta vol a Gileta,  
 i no vol a son Gilet;  
 no pot nomenar-se ingrata  
 4 qui vol a qui la mereix.  
     Gilet desterrat a penes  
 a penes sent lo que sent,  
 que si el voler no és merèixer,  
 8 mereix molt poc son voler.  
     No mires més ta bellesa,  
 que en lo mirall verdader,  
 si veus tos ulls en tos ulls,  
 12 ton cor a ton cor segueix.  
     Però lo mirall conserva.  
 Ai de mi si es divideix!  
 que augmentarà les Giletetes  
 16 i acabarà los Gilets.

Romanç.

C p. 303-304; I2 f. 176v; L4 p. 268-269; MA f. 93v-94; R p. 446; V2 f. 204v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Perdera Gilet los efectes que se originan de mirarse en un Mirall la su estimada Gileta. Rom.

R: Disculpa á Gileta de no voler á Gilet, y volerse á sí

V2: Altra 11

Edicions anteriors: Bernad (1899: 19); Miró (1995: I, 330-331).

5-6 *a penes / a penes*: desterrat a patir penes / amb prou feines, combina una anadiplosi amb un equívoc basat en l'antanaclasis. Gilet no té consciència del que sent si estimar Gileta no li fa merèixer el seu amor.

7-8 Quiasme entre *voler* (v. 7 i 8) i *merèixer* i *mereix* (v. 7 i 8). | *voler*: estimar.

9 *mires*: imperatiu 'miris'.

10 *que*: perquè. | *mirall verdader*: en la teoria amorosa del neoplatonisme l'esperit de l'amant es converteix en un mirall on brilla l'imatge de l'amat.

14 *divideix*: trenca.

15 Els trossos del mirall trencat reflectiran multiplicada la imatge de Gileta.

16 Gileta pot acabar amb Gilet, fent un parel·lelisme, moltes Giletetes poden acabar amb molts Gilets.

7 el C I2 MA R V2] *om.* L4 || 8 son C I2 L4 R V2] mon MA || 9 No C I2 L4 R V2]  
Ni MA; més C I2 L4 MA V2] *om.* R || 11 ulls... ulls C I2 L4 R V2] vulls... vulls MA ||  
13 conserva C I2 L4 R V2] consera MA || 15 augmentarà C I2 L4 R V2] autentarà  
MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 9.  
9: vers hipomètric R.

Gilet accepta que Gileta no el vulgui, perquè només Gileta es mereix a Gileta i el fet  
que ell l'estimi no l'en fa mereixedor.

## «Te vull i me vols, Gileta»

*Prova voler Gileta a Gilet per voler-se a si*

Te vull i me vols, Gileta,  
 quan, ab un mateix ardor,  
 jo m'avorresc per voler-te,  
 4 tu per voler-te me vols.  
     No cego amor, perquè, cega  
 ab sa bena a la raó,  
 divideix lo indivisible  
 8 per deixar lo tenebrós.  
     Nova constant caramida  
 ab nativa propensió,  
 fujo de mi per seguir-te  
 12 que só l'ombra i tu lo nord.  
     Però virtut unidora,  
 que fa de dos cors un cor,  
 ab sobres de la mitat  
 16 te mostra amable lo tot.  
     I així, vivint en ta idea,  
 és mèrit meu ton valor;

---

3 Gileta li ha demanat que l'oblidi i ell s'avorreix a si mateix per no poder obeir-la. | *m'avorresc*: d'*avorrir*, sentir aprensió.

4 i 20: Gilet enamorat forma part de Gileta i com que aquesta només es vol ella mateixa, però en la seva totalitat, també vol la part d'ell que resideix en ella.

5 *cego amor*: l'amor passional, representat per Cupido, que anul·la la raó és rebutjat per la veu poètica.

6 *bena*: se sol representar Cupido amb una bena que li tapa els ulls, perquè l'amor és cec.

7 *indivisible*: l'ànima i el cos.

8 *lo tenebrós*: la part oposada a la raó, el cos.

9 *caramida*: imant.

11 *fujo de mi*: l'ànima abandona el cos de Gilet per residir en el cor de Gileta.

12 Durant el migdia, el moment de màxim esplendor del sol, les ombres disminueixen i es dirigeixen cap al nord. | *só*: sóc.

13 *virtut unidora*: expressió pròpia de la teologia que significa l'amor provinent de Déu i destinat a Déu (*virtut unificadora*).

15 *sobres de la mitat*: sobra la part del cor que ha substituït el cor de Gilet.

16 *amable*: digne d'amor. | *lo tot*: la part d'ella i la d'ell.

17 *vivint en ta idea*: referència a la idea d'amor del neoplatonisme, segons la qual l'amant abandona el seu cos en esperit per residir en la idea de l'estimada, com un de sol.

18 *valor*: vàlua.

20 a Gilet veus en Gileta  
i per voler-te me vols.

Romanç.

C p. 304; I2 f. 177; L4 p. 269; MA f. 97v-98; R p. 446-447; V2 f. 205.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Celebre Gilet lo elevat de Son Amor que lo avia tot transformat en Gileta, de modo que ell no era ell. Romans

R: Proba voler Gileta a Gilet por volerse á si

V2: Altra 12

Edicions anteriors: Bernad (1899: 19-20); Miró (1995: I, 331-332).

*Rúbrica:* per] por R || 1 me vols C I2 L4 R V2] no vull MA || 3 avorresc C L4 MA R V2] aboresch I2 || 5 cego R] nego C I2 L4 MA V2 || 6 ab sa C I2 L4 MA V2] ala R; bena a C I2 MA V2] bena ab L4 R || 9 caramida C I2 L4 MA V2] corramida R || 10 propensió I2 L4 MA R V2] perfecció C || 12 ombra C I2 R V2] sombra L4, humbra || 15 mitat C I2 R V2] meitat L4 MA || 17 així R] com C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors evidents dels versos 6 i 9.

1: al ms. L4 escrit *Yo* a l'inici.

Seguint la teoria amorosa d'arrel neoplatònica, Gilet ha abandonat el seu cos material i resideix en esperit en la idea de Gileta i per amor s'han convertit en un de sol. Tot i que Gileta renega de Gilet, ell forma part d'ella i Gileta es vol a si mateixa en la seva totalitat, en conseqüència també vol la part que correspon a Gilet.

## «Dos vegades flors i plantes»

*Després de dos anys d'ausent, se rendeix Gilet, constant en son amor, a les ares de l'adorada Gileta*

Dos vegades flors i plantes  
 al temps cenyiren veloç  
 i dos vegades lo temps  
 4       doblà les plantes i flors.  
           Les plantes i flors, Gileta,  
 perderen son arrebol,  
 però les que amor cultiva  
 8       són immortals com Amor.  
           En dos anys de nit penosa  
 de l'alba he imitat los plors,  
 que a l'esperança són perles,  
 12       flames a l'afecte són.  
           Gràcies a la causa hermosa  
 del més fortunat ardor,  
 que, més que lo Sol amable,  
 16       no té occident com lo Sol,  
           rendesc, Gileta, a tes ares,  
 agrait com venturós,  
 un amor que sempre viu  
 20       en un cor que sempre mor.

Romanç.

C p. 304; I2 f. 177; L4 p. 269; MA f. 101v.; R p. 447; V2 f. 205-205v.

C L4: Altre

I2 Altra

MA: Fa memoria Gilet à Gileta del Temps ha que la ama. Rom.

---

1-4 Han passat dues primaveres, és a dir dos anys (v. 9). | *flors i plantes*: sinècdoque per la primavera, es repeteixen en el v. 4 en forma de quiasme. | *cenyiren*: en el sentit de *limitar*, perquè les flors l'ajuden a comprendre que han passat dos anys en florir dues vegades.

6 *arrebol*: el color vermell.

7-8 *les*: les plantes i flors. | *amor / Amor*: el primer es refereix al sentiment amorós, el segon a l'Amor com a déu immortal.

10-12 Els *plors*: el de l'alba és la rosada (*perles* v. 11), però el cel rogenç o ataronjat de l'inici del dia també comporta *flames* (v. 12).

13-16 La *causa hermosa* (Gileta) és més *amable* (digne d'amor) que el Sol, i no es pon (*no té occident*) com aquest.

R: Despres de dos anys de ausent se rendeix Gilet, constant en son amor á les ares  
dela adorada Gilet

V2: Altra 13

Edicions anteriors: Bernad (1899: 20); Prat & Vila (1981: [5]); Miró (1995: I, 332);  
Miró (1998: 73).

*Rúbrica:* Gileta] Gilet R || 2 cenyiren R] sentiren C I2 L4 MA V2 || 4 dobla C I2 L4  
MA V2] dalla R || 6 perderen C L4 MA R V2] perdran I2 || 10 alba C I2 R V2] altre  
L4, alma MA || 11 que a l' C I2 L4 MA V2] qual R

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors dels versos 4 i 11.

2: *lectio difficilior* R.

16: Entre *lo* i *sol*, *lol* ratllat V2.

Malgrat els dos anys d'absència, Gilet manifesta el seu amor per Gileta i la seva  
constància.

## «Torno i no torno, Gileta»

*Havent-se restituït Gilet per breu temps a la presència de l'amada Gileta, assegura lo fi de son amor*

Torno i no torno, Gileta,  
 pus no torno a mon estat,  
 perquè tornar per tornar-se'n  
 4 és pijor que no tornar.  
 A penes cobro quan perdo  
 eixos ullets sospirats,  
 així lo bé de cobrar-los  
 8 fa més sensible mon mal.  
 Entre el pesar i la ditxa  
 no puc trobar igualtat,  
 perquè la ditxa no alenta  
 12 quant atormenta el pesar.  
 Com sento sigles d'ausència,  
 és lo consuelo un instant;  
 un àtomo d'alegria  
 16 paguen mos ulls ab un mar.  
 Ausent i present Gileta,  
 sempre l'amor és igual;  
 que si quan torno no torno,  
 20 tampoc me'n vaig quan me'n vaig.

Romanç.

C p. 304-305; I2 f. 177-177v; L4 p. 269; MA f. 115-115v; R p. 447-448; V2 f. 205v.

C L4: Altre

1-4 Gilet torna a veure Gileta, però s'ha de tornar a absentar (*per tornar-se'n*) i per veure-la només un instant, el dolor de tornar-la a perdre és *pijor que no tornar*.

5 *cobro*: en el sentit de recuperar, «recobrar cast» (DCVB, s.v. *cobrar*).

7 *cobrar*: readquirir (DCVB).

11 *alenta*: «Encoratjar, animar, esvaïr la temor o intranquil·litat» (DCVB, s.v. *alentar*).

12 *quant*: la *ditxa* no anima tant com *atormenta el pesar*.

13-14 L'absència dura segles, però el consol només un instant. | *com*: de la mateixa manera que.

15-16 Per una mínima alegria, els ulls de Gilet han de plorar un mar de llàgrimes. | *mar*: de llàgrimes.

17 *ausent i present*: Gileta s'ha de tornar a absentar físicament, però per Gilet sempre està present.

20 Gilet no se'n va del tot, perquè com explica en altres poemes una part d'ell resta sempre amb Gileta.



I2: Altra

MA: Despadeix se Gilet de Gileta per altra Ausència. Romans

R: Haventse restituit Gilet per breu temps ala presència dela amada Gileta assegura  
lo fi de son amor

V2: Altra 14

Edicions anteriors: Bernad (1899: 20-21); Miró (1995: I, 333); Castaño (2013: 30).

2 pus C I2 R V2] puix L4, puy MA; a mon C I2 L4 R V2] amor MA || 8 mon R] lo C  
I2 L4 MA V2 || 9 entre el pesar C I2 L4 R V2] entra el penar MA || 12 atormental R]  
tormenta lo C I2 L4 MA V2 || 15 àtomo I2 L4 MA V2] atamo C R || 16 ab C I2 MA  
R V2] en L4 || 20 vaig C I2 L4 R V2] vay MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del v. 15.

Gilet torna un moment a veure Gileta, però ha de tornar a absentar-se i aquest fet  
de veure-la i tornar-la a perdre li provoca dolor, si bé tampoc se'n va del tot perquè  
una part d'ell es queda sempre amb Gileta.

Notem la gran quantitat d'antítesis: *cobro* i *perdo* (v. 5), *bé* (v. 7) i *mal* (v. 8), *pesar* i *ditxa*  
(v. 9), *sigles* i *instant* (v. 13), *ausent* i *present* (v. 17) i *torno* (v. 19) i *me'n vaig* (v. 20).

## «Gileta que, parda penya»

*Persuadeix a Gileta no admètia l'amor d'un vell anomenat Puig*

Gileta que, parda penya,  
 al revés de Mongibel,  
 ab la cendra de ta falda  
 4 cobres la més clara neu  
     quan, de candor coronada  
 (Olimp vencedor del vent),  
 esmaltes cendres d'amor  
 8 ab la neu de ton desdeny.  
     No permetes, no, que aspire  
 al gessamí de ton peu,  
 ab la vilania altiva,  
 12 un Puig que ha secat lo temps.  
     No profane tes pureses  
 ala d'atreuit ocell,  
 unglà d'enemiga fera,  
 16 veu d'enganyosa serpent.  
     Mostren serp, ocell i fera,

---

1 *parda*: grisa.

2 Gileta cobreix la neu amb cendra i Mongibel la neu amb foc. | *Mongibel*: el volcà Etna.

3 La faldilla grisa de Gileta.

4 *cobres*: cobreixes. | *la més clara neu*: la pell blanca de les cames de Gileta.

5 *candor*: la «senzillesa d'esperit» (DCVB) de Gileta, però també es relaciona amb el color blanc que representa la puresa i la virtut.

6 *Olimp*: alta muntanya de Grècia, on, segons la mitologia clàssica, residien els déus. | *vencedor del vent*: l'altura de la muntanya desafia la força del vent.

7-8 Recobreix (*esmaltes*) de *neu* l'amor del vell Puig que es representa amb *cendres* a causa de la seva avançada edat. Notem que en els versos 3-4 es mostrava el color gris sobre el blanc i que, en aquests versos, el contrast s'inverteix i s'imposa el blanc sobre el gris.

9, 13 i 17 Formes verbals en subjuntiu.

10 *gessamí*: pel color blanc del peu. El peu és un tòpic de l'erotisme barroc.

11 *vilania altiva*: oxímoron entre dues característiques del vell Puig: la *vilania*, que il·lustra la baixesa de l'amor vulgar, físic i carnal, i l'altivesa, l'actitud que adopta.

12 *Puig*: joc de paraules amb el pretendent de Gileta. Notem que aquest nom muntanyenc és el motiu del joc amb la *parda penya* (v. 1), *Mongibel* (v.2) i l'*Olimp* (v. 6).

14-16 Es compara el pretendent de Gileta amb diferents bèsties (*ocell, fera, serpent*) i els corresponents atributs (*ales, unglas, veu*) que seran anul·lats per la victòria de Gileta (v. 17-19). És una correlació asimètrica (v. 17-18). | *serpent*: recorda la serp del pecat original.

17 *ocell, fera, serpent*: tal com apareix a les *Metamorfosis* d'Ovidi (XI, 640), els tres animals junts s'identifiquen amb el personatge mitològic d'Icelus (en grec, Fobètor), encarregat dels malsons

20                   sens ales, ungles, ni veu,  
                      la victòria de Gileta  
                      i de l'amar l'escarment.

24                   Victòria, Gileta,  
                      te done lo Cel:  
                      contra los cors ab la cendra,  
                      contra l'ardor ab la neu.

Romanç (1-20) + quarteta 5- 5b 7- 7b.

C p. 308; I2 f. 180; L4 p. 272; MA f. 119v-120; R p. 448; V2 f. 209.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Desitja Gilet sa pena no alcansant desproporcionats fauor [sic] de Gileta.  
Romans

R: Persuadeix a Gileta, no admetia lo amor de un vell anomenat Puig

V2: Altra 25

Edicions anteriors: Bernad (1899: 33-34); Miró (1995: I, 343).

1 parda C L4 MA R V2] part da I2 || 2 revés C L4 MA R V2] reues I2; de C I2 R V2] del L4 MA; Mongibel C I2 L4 R V2] Mongibell MA || 3 ta C I2 R V2] sa L4 MA || 4 cobres R] cobra C I2 V2, cubra L4, obra || 7 cendres R] cendra C I2 L4 MA V2 || 9 permetes C I2 R] permetas L4 MA V2; aspire C I2 L4 R V2] aspira MA || 10 gessamí C I2 L4 MA V2] jasmín R || 11 vilania I2 R] villania C L4 MA V2 || 15 enemiga C I2 L4 R V2] atrevida MA || 20 amar R] amor C I2 L4 MA V2 || 22 done MA V2] dóna C I2 L4 R

Basem l'edició en el ms. R, a partir de les conclusions que s'extreuen en la col·lació dels diferents testimonis. Corregim l'error del vers 10.

1: *parda* escrit a sobre amb lletra d'una altra mà I2.

10: entre *ton* i *peu*, *pit* ratllat MA; la forma *jasmín* converteix el vers en hipomètric R.

22: la forma verbal ha d'estar en subjuntiu, com les dels versos 9 (*permetes*, *aspire*), 11 (*profane*) i 17 (*Mostren*).

Poema petició per tal que Gileta rebutgi un pretendent vell anomenat Puig. Potser s'hauria de posar en relació amb el relat del poema «Ja del tot apaciguada» (Miralles: 2014).

---

–sovint de caire profètic– dels déus; se'ls apareixia sota la forma d'alguna de les tres bèsties esmentades.

23-24 Contra els *cors* (els admiradors), Gileta es manté pura i es cobreix (*falda*, v. 3); venç l'ardor del vell Puig amb la neu del desdeny (v. 7-8).

## «Dos coses voleu, Gileta»

*Demana a l'adorada Gileta li permètia veure-la o morir*

Dos coses voleu, Gileta,  
 que visca i visca sens vós,  
 quan lo veure i lo viure  
 4 una sola cosa són.  
     En extrems incompatibles  
     sols alcança la raó  
     que no voleu lo primer  
 8 pus que voleu lo segon.  
     Viurà Gilet sens Gileta  
     com les plantes sens lo sol,  
     com sens les aigües los peixos  
 12 i sens esperit lo cor.  
     Permeteu doncs, adorada,  
     a tan honesta afició:  
     o ja la vida ab la vista,  
 16 o sens la vista, la mort.

Romanç.

A f. 181; B5 f. 275; C p. 300; I2 f. 175; L4 p. 265; MA f. 92-93v; R p. 448-449; V2 f. 202.

A: [sense rúbrica]

B5 C : Altre

I2 V2: Altra

L4: Altre a Gileta

MA: Suplica humil Gilet, à Gileta se deïxe veurer. Romans

R: Demana ála adorada Gileta, li permetia veurerla o, morir

Edicions anteriors: Bernad (1899: 14); Miró (1995: I, 323).

---

2 *visca*: visqui.

3-4 Per Gilet viure és sinònim de veure Gileta.

5 *extrems incompatibles*: la vida i la mort.

7 *lo primer*: que Gilet visqui.

8 *lo segon*: que Gilet visqui sense Gileta.

12 *esperit*: es refereix a l'esperit vital que és un vapor tènue i transparent generat a partir de la sang pel calor del cor i el qual vivifica l'organisme sencer.

15-16 Quiasme. Si Gilet veu a Gileta viurà, sinó morirà.

1 coses B5 C I2 L4 MA R V2] cosos A || 3 veure R] viurer A B5 C I2 L4 MA V2 || 4  
sola cosa A B5 C I2 L4 R V2] cosa sola MA || 8 pus que R] puix que A C I2 V2,  
pues que B5 L4, puix no MA || 9 Viurà A I2 MA R V2, Viure B5 C L4 || 11 sens les  
aigües A B5 C I2 L4 R] sens *om.* aygua V2, sensa la aygua MA || 14 tan A B5 L4 R]  
tanta C I2 MA V2

Basem l'edició en el ms. R.

3: els v. 15-16 mostren que la *lectio singularis* de R al v. 3 és la correcta.

12-13: entre aquests versos hi ha els f. 92v-93 on la tinta traspasa el foli.

Gileta vol que Gilet visqui sense ella, però Gilet reclama que això és impossible,  
perquè negar-li la vista de Gileta és la mort per a ell.

## «Silenci, penes, silenci»

*Tement Gilet ofendre a Gileta, persuadeix a ses penes lo silenci*

Silenci, penes, silenci;  
 que no s'ofenga Gileta  
 si ab una mort a ma vida  
 4 puc evitar una ofensa.  
 Quan sa virtut vencedora  
 deslliga a l'Amor la bena,  
 la bena que l'oprimia  
 8 baixa dels ulls a la llengua.  
 Si lo callar i abrasar-se  
 és impossible finesa,  
 antes que parlen les flames  
 12 al foc sepulte ma cendra.  
 Segelle mut epitafi  
 la més oculta tragèdia,  
 en què Cupido sens plomes  
 16 ploma farà de la fletxa.  
 Lo silenci continua:  
 baix esta pedra, altra pedra  
 que fou Tàntalo en la ditxa

---

2 *s'ofenga*: s'ofengui.

3 *ma vida*: Gileta.

5 *sa virtut vencedora*: de Gileta.

6 *la bena*: la bena que cobreix els ulls de Cupido.

8 La bena que impedia veure a l'Amor baixa a la boca i li impedeix donar a conèixer els seus sentiments.

9 És impossible cremar-se d'amor i no cridar (*callar*).

11-12 Abans de parlar inevitablement per culpa de *les flames* de l'amor, Gilet prefereix morir (*sepulte ma cendra al foc*). | *parlen*: parlin.

13 *segelle*: segelli. | *mut epitafi*: la inscripció de la tomba ha de ser muda, per no ofendre Gileta.

14 *oculta tragèdia*: la mort de Gilet.

15-16 *sens plomes*: joc de paraules d'homonímia entre les *plomes* de les ales de Cupido i la *ploma* per escriure. La *fletxa* de Cupido es transformarà en una *ploma* per escriure. La repetició *plomes / ploma* crea una epanadiplosi en situar-se al final del vers 14 i a l'inici del vers següent.

18 *pedra / pedra*: la primera és l'epitafi del v. 13; la segona *pedra* és el cos de Gilet sota la pedra de tomba que al v. 12 també s'equipara a la *cendra*.

19 *Tàntalo*: personatge de la mitologia grega que es vol equiparar als déus i els roba el nèctar i l'ambrosia. Amb això atreu la ira divina i és castigat dins d'un llac que fa baixar el nivell de l'aigua quan n'intenta beure i que està envoltat d'uns arbres plens de fruita als que no pot arribar i, per tant, mai no pot sadollar la set ni la fam. La veu poètica té una *ditxa* paral·lela a Tàntal, té l'objecte de desig aparentment a l'abast, però mai no el pot aconseguir.

20 i Prometeo en la pena.

Romanç.

A f. 181; B5 f. 274v-275; C p. 300; I2 f. 174v-175; L4 p. 264; MA f. 89-89v; R p. 449; V2 f. 201v.

A: [sense rúbrica]

B5 C: Altre

I2: Altra

L4: Altra â Gileta

MA: Felizment fletxat Gilet de las doradas fletxas de Gileta, proposa morir antas que publicar sa enamorada Pacio. Romans

R: Tement Gilet ofendrer a Gileta, persuadeix á sas penas lo silenci

V2: Altra 3

Edicions anteriors: Bernad (1899: 13); Miró (1995: I, 322).

6 deslliga A B5 I2 L4 MA R V2] deslliga C || 9 abrasar-se A B5 C I2 L4 R V2] abraçarse MA|| 12 al A B5 C I2 MA R V2] ab L4; sepulte A B5 C I2 L4 MA V2] sepult R || 15 plomes R] alas A B5 C I2 L4 V2 || 16 la fletxa A B5 I2 L4 R V2] las fletxas C || 18 esta B5 C I2 L4 R V2] desta A; altra R] una A B5 C I2 L4 V2 || 20 Prometeu B5 I2 L4 MA R V2] Promoteo A C

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error del vers 12, ja que la forma bisíl·laba fa hipomètric el vers.

15-18: versos omesos MA.

Gilet no vol ofendre Gileta i, per tant, decideix no donar veu als sentiments amorosos, fins i tot prefereix morir abans de trencar el silenci per culpa de les flames de l'amor.

---

20 *Prometeo*: tità de la mitologia grega que roba el foc als déus per donar-lo als homes. El càstig diví que rep és que una àguila li mengi el fetge durant el dia i que aquest sempre es reproduïx de nit en un turment cíclic i infinit. La veu poètica, igual que Prometeu, pateix eternament per culpa de Gileta.

## «Per haver-te vist, Gileta»

*Declara lo contento ha tingut ab la vista de sa adorada Gileta, recobrada de malaltia*

Per haver-te vist, Gileta,  
sols puc satisfer, feliç,  
ab la pena d'ausentar-me  
4 la ditxa d'haver-te vist.  
He vist reviure la rosa  
entre fragants gessamins  
quan les pà·lides violes  
8 de tu fugen i de mi.  
He vist dividit un sol  
en dos aurores gentils  
per serenar en un dia  
12 tenebres de tanta nit.  
He vist lo clavell alegre  
que un ardor descolorí  
centellejar nou ardor  
16 entre ta boca i mon pit.  
He vist mon cor i ta vida  
que estaven pendants d'un fil,  
quan suspenguí la tisora  
20 ab llàgrimes i sospirs.  
Tant és lo que he vist, Gileta,  
(ab què tant content estic)  
que satisfaré sens vista  
24 la ditxa d'haver-te vist.

2-4 Hipèrbaton: 'sols puc satisfer la pena d'ausentar-me amb la ditxa d'haver-te vist'.

5, 9, 13, 17: anàfora: *He vist*.

5 *rosa*: representa el color vermell de la cara de Gileta que ha tornat ara que ha recobrat la salut.

6 *gessamins*: representen el color blanc del rostre de Gileta.

7-8 Les violes representen el color morat de la mort. Actualment s'allunyen de Gileta perquè ja s'ha recuperat; i també de Gilet perquè, d'una banda, s'ha acabat el patiment que li provocava la malaltia d'ella, i de l'altra, perquè pot consolar el dolor per la futura absència amb el fet d'haver-la vist.

9 *sol*: Gileta.

10 *dos aurores*: els ulls de Gileta.

14-15 *ardor* / *ardor*: el primer *ardor* és la febre que ha descolorit els llavis de Gileta, i el *nou ardor* és la vida que els retorna el color vermell.

16 El fet que Gileta s'hagi recuperat arriba al cor de Gilet.

17-20 Aquests versos retornen al passat, al moment en què Gileta estava en perill de mort. Gilet, amb les *llàgrimes* i els *sospirs*, atura la *tisora* de la Parca i salva la vida de la seva estimada. | *pendents d'un fil*: fa referència a la malaltia que quasi acaba amb la *vida* de Gileta i, com a conseqüència, amb el *cor* de Gilet.



Romanç.

C p. 305; I2 f. 177v; L4 p. 269; MA f. 114v-115; R pp. 449-450; V2 f. 206.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Condena Gilet la ditxa de aver vist Gileta despres de la pasada Ausencia y en vespras de altra. Romans

R: Declara lo contento ha tingut ab la vista de sa adorada Gileta recobrada de malaltia

V2: Altra 15

Edicions anteriors: Bernad (1899: 21); Comas (1980: 216); Comas (1981: 120); Fonoll (1986: 140); Miró (1995: I, 334); Miró (1998: 74); Castaño (2013: 32).

1 Per L4 R] pera C I2 MA V2; Gileta C I2 L4 R V2] de Gileta MA || 3 ab C I2 MA R V2] a L4 || 6 fragants I2 L4 MA R V2] flagants C; gessamins C L4 MA R V2] jacsemins I2 || 7 violes C I2 L4 R V2] violetas MA || 9 dividit C I2 R V2] dividir L4 MA || 13 clavell C I2 L4 R V2] clavel MA || 14 descolorí C I2 L4 R V2] descolorit MA || 16 boca C I2 L4 R V2] toca MA || 18 pendants I2 L4 MA R V2] pendent C || 19 tisora C I2 MA R V2] estisora L4 || 20 ab C I2 MA R V2] no L4 || 21 he C L4 MA R V2] *om.* I2

Basem l'edició en el ms. R.

Gileta ha estat malalta, però Gilet l'ha poguda veure refeta. Tot i que després és absent, li queda el consol d'haver-la vist.

## «Molts anys alegres, Gileta»

*Celebra Gilet enamorat, ab alegres expressions, lo haver eixit a vista sa amada Gileta*

Molts anys alegres, Gileta,  
 a nostres ulls ab ta vista,  
 a nostra vista ab ton llum,  
 4 a nostre llum ab lo dia.  
     Molts anys admires, gallarda,  
 des de la plaja festiva,  
 a la del Sol ab ta flama,  
 8 a la de l'alba ab ta risa  
     Molts anys revisquen les roses,  
 com a les tues imiten,  
 quan ab la planta a les plantes  
 12 dónes vanitat florida.  
     Molts anys a tanta bellesa,  
 la peregrina entre lindes,  
 sos nacres done l'espuma  
 16 i l'arena ses petxines.  
     Molts anys animes Gileta  
 a mon cor ab ta alegria,  
 alegria que dilata  
 20 d'una vida moltes vides.  
     Així immortal, immortal  
 faràs a qui més t'estima,

---

1 *alegres*: alegris, facis alegres. Les formes verbals dels v. 5, 9, 15 i 17 són 2 p. s. p. subjuntiu.

2-4 S'ha de recuperar el verb *alegres* del v.1. Recupera l'última paraula del vers anterior (*vista* i *llum*) com una epanadiplosi, però al no ser la primera paraula del vers no és completa.

5 *admires*: causis admiració. Que la *flama* de Gileta causi admiració a la (*flama*) *del Sol* i la *risa* de Gileta causi admiració a la (*risa*) *del alba*.

9-10 Les *roses* de la natura imiten la bellesa excepcional de les roses (*les tues*) de Gileta (la vermellor dels seus llavis i galtes), però al seu costat són vanes (*vanitat florida*, v. 12).

11-12 *planta* / *plantes*: el peu de Gileta / la vegetació. | *vanitat florida*: els peus de Gileta fan florir les plantes, però és una bellesa buida comparada (*imiten*, v. 10) amb la d'ella.

13-16 Gileta és bella entre les coses belles, per la seva excepcional i insòlita *bellesa* (*peregrina entre lindes*, v. 14), per això se l'equipara al *nacre* (al blanc) de l'*espuma* del mar o a les *petxines* de la sorra. S'ha de relacionar amb la *plaja festiva* del v.6. | En el vers 13 s'ha de recuperar el verb *imiten* (v. 10). | *peregrina*: excepcional, vista poques vegades (DCVB). | *lindes*: belles, gràcils (s.v. *lindesa* DCVB). | *nacres*: es refereix a la blancor de l'*espuma* del mar.

19-20 Segons la teoria neoplatònica de l'amor, l'enamorament provoca una nova vida que uneix la de l'amant amb la de l'amada i cada vida individual es multiplica en dues, la pròpia i la de l'estimat.

24 que com no mor per salamandra,  
per fènix no ressuscita.

Romanç.

A f. 180; B5 f. 273-273v; C p. 299; I2 f. 174; L4 p. 263; MA f. 100-100v; R p. 450; V2 f. 200v.

A C I2: [sense rúbrica]

B5: Romances Amorosos A Gileta

L4: A Gileta

MA: Celebra Gilet los años dela bella Gileta

R: Celebra Gilet enamorat ab alegres expressions lo haver eixit a vista sa amada Gileta

V2: Canta Gilet, ab diferents afectes, sos amors ab la adorada Gileta

Edicions anteriors: Bernad (1899: 11); Miró (1995: I, 319).

2 ulls A B5 C I2 L4 R V2] vulls MA || 4 a A C I2 L4 MA R V2] ya B5 || 9 les A B5 C I2 MA R V2] tas L4 || 11 les A B5 C I2 L4 R V2] sas MA || 14 la peregrina entre lindes R] que per peregrina estiman A B5 C I2 L4 MA V2 || 15 sos nacres done R] done sos (sols MA) nacres (nacars C) A B5 I2 L4 V2 || 16 ses B5 C I2 L4 MA V2] sus R, las A || 18 a mon cor R] ma alegria A B5 C I2 L4 MA V2 || 20 d' R] *om.* A B5 C I2 L4 MA V2; moltes R] ab moltas A C I2 MA V2, en moltas B5 L4 || 22 a qui més t'estima R] la firmesa (fineza MA) mia A B5 C I2 L4 V2 || 23 com no mor R] ni (no L4) mor (amor MA) per A B5 C I2 V2 || 24 per R] ni per A B5 C I2 L4 MA V2; no R] *om.* A B5 C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R, a partir de les conclusions que s'extreuen en la col·lació dels diferents testimonis. Corregim l'error evident del vers 16.

20-21: Versos intercalats MA: *Molts anys imitias aquell | que es Pare y Paria el dia | y molts anys gozian la ditxa | que logra el que ara delira.* Aquestes formes del subjuntiu són alienes a la llengua literària de Francesc Fontanella, pròpies de finals del XVII i del XVIII.

Gilet celebra la durada del seu amor per Gileta elogiant la seva excepcional bellesa i li demana que el seu amor sigui immortal.

---

21-22 Els dos enamorats s'uneixen d'esperit i el seu amor es transforma en immortal com els esperits que el conformen. El primer *immortal* es refereix a l'esperit de Gileta i el segon a l'esperit d'ell.

23 *com.*: de la mateixa manera que. | *salamandra*: al·ludeix a la creença que la salamandra és un animal que no mor en les flames.

24 *fènix*: al·ludeix a l'animal mitològic que mor en flames i reneix de les seves cendres. Gilet viu eternament gràcies al seu amor per Gileta i no necessita ressuscitar com fa el *fènix*.

## «Adéu, amable Gileta»

*Obligat Gilet a ausentar-se de l'adorada Gileta, ab vius sentiments se despedeix i assegura sa fermesa*

Adéu, amable Gileta,  
 Gilet mor, Gilet se'n va,  
 que lo morir i lo anar-se'n  
 4 equivoquen un pesar.  
     Oh dura llei, oh penosa,  
 mes, oh gustosa, oh suau,  
 si viu Gileta contenta  
 8 morint Gilet desdixat.  
     No morirà sa fermesa  
 que, en sacrifici lleal,  
 perd la vida i troba vida  
 12 un cor de veres amant;  
     ni acabarà lo vivent  
 quan acabe lo mortal,  
 pus de Gilet en Gileta  
 16 la part més noble viurà.

Romanç.

A f. 181v; B5 f. 276; C p. 301; I2 f. 175-175v; L4 p. 265-266; MA f. 110v; R p. 451; V2 f. 202v.

A: [sense rúbrica]

B5 C: Altre

I2: Altra

L4: Altre a Gileta

MA: Se despadeix Gilet de Gileta per una forçosa Ausencia. Romans

R: Obligat Gilet á ausentarse dela adorada Gileta, ab vius sentiments se despedeix y assegura sa fermesa

---

1 *amable*: digna d'amor.

4 *Morir* i *anar-se'n* són equivalents en el *pesar*, són el mateix, perquè un comporta l'altre.

5-8 La partida de Gilet és, en principi, motiu de pena (*penosa*), perquè Gilet separat d'ella morirà *desdixat*, però a Gileta li causa alegria (*Gileta contenta*). Per tant, es converteix en una partida *gustosa*, perquè compleix el desig de Gileta. | *dura llei*: el motiu que força Gilet a absentar-se.

10 *sacrifi lleal*: s'equipara la partida de Gilet a un *sacrifici* per la lleialtat vers Gileta.

11-12 Gilet, que ama *de veres*, se sacrifica a si mateix (*perd vida*) per complir la voluntat de Gileta, però també *troba vida* en la part de Gilet que resta en el cor de Gileta.

13-16 Quan s'acabi *lo mortal* (la vida del cos) no s'acabarà la vida de Gilet (*lo vivent*), perquè una part d'ell (*la més noble*), l'ànima, viurà en Gileta. | *acabe*: acabi.

V2: Altra 5

Edicions anteriors: Bernad (1899: 15); Miró (1995: I, 325).

1 amable B5 C I2 L4 MA R V2] amada A || 3 i lo B5 C I2 L4 MA R V2] i A || 4 un A  
B5 C I2 L4 MA R] en V2 || 6 gustosa A B5 C I2 L4 MA R] gustesa V2 || 8 morint R]  
y mor A B5 C I2 L4 MA V2 || 9 sa fermesa R] la firmesa A B5 C I2 L4 MA V2 || 10  
lleal A B5 I2 L4 MA R V2] leal C || 11 troba R] cobra A B5 C I2 L4 V2, pert MA ||  
12 amant A B5 C L4 MA R V2] amat I2 || 13 ni acabarà R] ni se acaba A B5 C I2 L4  
V2, no se acaba MA || 14 acabe I2 R V2] acaba A C L4 MA, se acaba B5 || 15 pus R]  
puix A B5 C I2 MA V2, pues L4

Basem l'edició en el ms. R.

Gilet ha de separar-se de Gileta, fet que es considera equivalent a la mort per  
l'absència de l'amada, però una part d'ell viurà en el cor de Gileta.

## «Guardau la porta, Gileta»

*Persuadeix, enamorat, Gilet a sa Gileta adorada no s'apassione d'amor*

Guardau la porta, Gileta,  
 guardau la porta per on,  
 entre amor i agraïment,  
 4 entrada cerca l'error.  
 Oïu raons d'un amant  
 que, ab vós, ama la raó:  
 no sempre la part més vil  
 8 tiranise a la millor;  
 rompa lo cor la cadena  
 de les infames passions  
 i, regint a l'home l'home,  
 12 domine lo cap al cor.  
 Gilet, que humil vos adora,  
 adora vostre repòs,  
 amorosa vos desitja,  
 16 però enamorada no.  
 De les flors en lo apacible  
 no culpeu més lo enganyós:  
 pus que d'àspid vos avisa,  
 20 fugiu, Gileta, les flors.  
 Cavall altiu amenaça  
 per nova Elena nou foc;

---

Rúbrica: *apassione*: apassioni.

3 *graïment*: agraïment.

7-8 Que la passió no domini a la raó: *la part més vil*: l'amor apassionat i traïdor (*l'error*, v. 4) vs. *la millor*: la raó, v. 6 (*lo cap*, v. 12). | *tiranise*: tiranitzí.

11 Les persones s'han de regir per allò que els fa *homes*, i per tant els distingeix dels animals, la *raó* (v. 6) (*domine lo cap al cor*, v. 12).

15-16 Gilet vol que Gileta estigui oberta a l'amor (*amorosa*), però no *enamorada*, perquè perd l'ús de la *raó* (v. 6).

17-20 Les flors són *apacibles*, però aquesta bellesa pot ser enganyosa i amagar un *àspid*. Per això li demana que se n'allunyi. L'expressió prové de Virgili *Bucòlica* 3, v. 93: «latet anguis in herba» i l'utilitzen autors com Petrarca en el *Canzoniere*, sonet XCIX, v. 6: «che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace»; Garcilaso en el sonet XXXIX: «Oh celos, de amor terrible freno», v. 5-6: «¡Oh serpiente nacida en dulce seno / de hermosas flores, mi esperanza es muerta»; Lope de Vega en el poema de *Rimas sacras*: «Pasos de mi primera edad que fuistes», v. 5-6: «¿qué basilisco entre las flores vistas / que de su engaño a la razón advierte?»; i Góngora en el poema «La dulce boca que a gustar convida», v. 8: «cual entre flor y flor sierpe escondida».

21 *Cavall*: el cavall de Troia va ser un regal *enganyós* dels grecs als troians ja que portava a dins els soldats que van destruir la ciutat.

22 *nova Elena*: Gileta.

24                   sia Gilet d'esta Troia  
                      antes Héctor que Sinon.  
                      Parlo contra mi, mes parlo  
                      per mi quan parlo per vós;  
28                   muira Gilet d'una ingrata,  
                      no Gileta d'un traïdor.

Romanç.

A f. 180-180v; B5 f. 273v-274; C p. 299; I2 f. 174-174v; L4 p. 264; MA f. 96v-97; R p. 451-452; V2 f. 200v-201.

A: [sense rúbrica]

B5 C: Altre

I2: Altra

L4: Altre á Gileta

MA: Publica Gilet la fineza de Son Amor y declara lo modo ab que vol que Gileta correspenja à son Amor. Rom.

R: Persuadeix enamorat Gilet á sa Gileta adorada no se apacione de amor

V2: Altra 2

Edicions anteriors: Bernad (1899: 12); Miró (1995: I, 320).

Referències: Valsalobre (2015b: 157-158).

3 agraïment A B5 C I2 L4 MA V2] grahiment R || 7 més vil R] grossera A B5 C I2 L4 MA V2 || 8 tiranise B5 L4 R] tiranisa A C I2 MA V2 || 9 Rompa A B5 C I2 L4 R V2] Rom ga MA; lo R] mon A B5 C I2 L4 MA V2 || 12 domine A B5 C I2 L4 R V2] domina MA || 18 no culpeu més R] ja no culpeu A B5 C I2 L4 MA V2 || 19 pus que d'àspid R] si la serpent A B5 C I2 L4 MA V2; vos A B5 L4 MA R] los C I2 V2 || 20 fugiu Gileta R] que culpa tenen A B5 C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 3. Malgrat que els v. 18-20 són *lectiones singulares* de R, considerem que són reescriptura de l'autor.

En els manuscrits A, B5, C, I2, L4, MA i V2, aquest poema continua amb «Tenim, amada Gileta», però, analitzant l'estructura del text i a la vista del testimoni R, creiem que són poemes separats que s'han acabat transmetent com un de sol.

4: entre *lo* i *error*, *amor* ratllat L4.

17: entre *flors* i *en*, un mot ratllat I2; ratllat *flechas*, damunt, en la interlínia, afegit *flors* MA.

---

23-24 Gilet, que compara la lluita per l'amor de Gileta a la guerra de Troia, prefereix identificar-se amb Héctor, un heroi troià virtuós, però caigut, que amb el grec Sinó (*Sinon*), un traïdor vencedor.

25-26 Gilet parla en la seva contra en demanar a Gileta que es guardi de l'amor apassionat, però com que és en benefici d'ella, també és favorable a ell.

Gilet alerta Gileta sobre els perills d'un amor apassionat, en canvi, li presenta l'alternativa d'un amor racional i encara que això li pugui anar en contra, anirà a favor de Gilet, perquè és en benefici de Gileta. Potser s'hauria de posar en relació aquest text amb el relat del poema «Guardau, gallarda Gileta».



«Vostra duresa, Gileta»

*Compara la duresa de Gileta ab lo fi de son amor*

Vostra duresa, Gileta,  
ab mon amor competí:  
si l'una no em deixa viure,  
4 l'altre no em deixa morir.  
La vida i la mort dilata  
lo sentiment excessiu  
que, per no finir finint-les,  
8 a ninguna dóna fi.  
Com sou mon cor i ma vida,  
prova l'amor en mon pit  
que sens lo cor podrà viure  
12 qui pot sens vida patir.  
Patir és, divina ingrata  
(on falta, per infeliç,  
d'aquell que mor lo consuelo),  
16 l'esperança del que viu.

Romanç.

R p. 452.

R: Compara la duresa de Gileta ab lo fi de son amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 376).

Basem l'edició en el ms. R, l'únic que conté el poema.

La vida de Gilet no és vida per culpa de la duresa de Gileta, però tampoc pot morir per la intensitat del seu amor, per tant viu sense el seu cor que és Gileta, i pateix sense viure.

---

3 *l'una*: la duresa de Gileta, que no deixa viure Gilet. *Derivatio* entre *viure*, *vida* (v. 5) i *viu* (v. 16).

4 *l'altre*: l'amor de Gilet, que no el deixa morir. *Derivatio* entre *morir*, *mort* (v. 5) i *mor* (v. 15).

5-8 El sentiment de Gilet és tant fort que no es pot acabar, per tant, tant la *vida* –que no es vida per la *duresa* de Gileta– com la *mort* –que no és descans per l'amor per ella– en lloc de finir-lo, l'augmenten. | *dilata*: allarga. | *sentiment excessiu*: tant de Gilet com de Gileta: la duresa d'ella i l'amor d'ell. És el subjecte de *dilata*. | *finint-les*: el sentiment de Gilet fineix si acaben la *vida* i la *mort*, és a dir, la joia i el patiment per Gileta que no fan sinó augmentar el seu amor, per això no els *dóna fi*. *Derivatio* entre *finir*, *finint-les* i *fi*.

11-12 Gileta és el cor i la vida de Gilet, per això l'amor prova en ell que es pot viure sense *cor* i *patir* sense *vida*, perquè a ell li manquen ambdós (el *cor* i la *vida*) quan li falta Gileta. Epanadiplosi entre *viure* i *vida* i entre *patir* (v. 12) i *patir* (v. 13).

## «Passà lo turment, Gileta, / i la tormenta passà»

*Desenganyat Gilet ab alguna mudança de sa amada Gileta, blasona ser libre per olvidat*

Passà lo turment, Gileta,  
i la tormenta passà;  
és l'arc de l'Amor sens fletxa  
4 iris de serena pau.  
Si em feia veure esteles  
la nit de ma ceguedat,  
ja del desengany lo dia  
8 és, com més amic, més clar.  
Llaços antes invincibles  
i, per dorats, adorats,  
deixaren d'ésser cadenes  
12 en deixar d'ésser enganys.  
Evitant ab presta fuga  
la presó com lo tirà,  
la llibertat més segura  
16 és voler la llibertat.  
Llàgrimes mal empleades  
corren de l'olvit al mar  
o garde-les la memòria  
20 per plorar l'haver plorat.  
Borre l'olvit les idees,  
enganyosament seus,

---

1-2 Paronomàsia entre *turment* i *tormenta*.

3-4 L'arc de Cupido sense cap fletxa d'amor és ara l'arc *iris* que denota pau.

5-8 Gilet compara l'amor per Gileta a una *nit* que li feia veure *esteles* fins que ha arribat el *dia*, com un *amic*, i amb la claror li ha mostrat el *desengany*. El *desengany* és la superació racional de la passió amorosa. | *esteles*: estels, astres. | *ma ceguedat*: l'amor tradicionalment és cec.

9 *Llaços*: els de l'amor que el lliguen a Gileta.

10 *dorats* / *adorats*: paronomàsia.

12 Els *llaços* (v. 9) ja no són *enganys* perquè ha arribat el *dia* (v. 7) i amb ell el *desengany*; per tant, ara que Gilet veu la realitat, se'n pot alliberar.

14 *presó*: la presó de l'Amor (el *tirà*). Els *llaços invincibles* (v. 9) eren cadenes adorades (v. 10) pel presoner, Gilet, però ara les evita *ab presta fuga* (v. 13).

15-16 Epanalepsi (*llibertat*).

17 Les vessades per amor a Gileta.

18 *corren*: corrin (també són subjuntius els temps verbals dels v. 19, 21, 23). | Antítesi amb *memòria* (v. 19) i *derivatio* entre *olvit* (v. 18), *olvit* (v. 21), *olvide* (v. 23) i *olvidar* (v. 24).

19-20 Gilet canvia d'opinió respecte de l'*olvit* (v. 17-18) i no vol oblidar *haver plorat* per Gileta, però són *llàgrimes mal empleades* (v. 17), per això les plora, se'n penedeix. | Políptoton entre *plorar* i *haver plorat*.

24 ab què no olvide la causa  
que m'ha obligat a olvidar;  
gràcies a la bella ingrata  
que mos ardors maltractà,  
si he pogut ésser mudable  
28 sens poder ésser ingrát.

Romanç.

C p. 307; I2 f. 179-179v; L4 p. 271; MA f. 123v-124; R p. 452-453; V2 f. 208-208v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Explica lo desenganat Gilet lo estat enke lo rigor, mudanza, y olvit de Gileta lo tenen. Romans

R: Desengañat Gilet ab alguna mudança desa amada Gileta blasona ser libre per olvidar

V2: Altre 22

Edicions anteriors: Bernad (1899: 32); Miró (1995: I, 340); Miró (1998: 76-77).

3 és C I2 MA R V2] en L4; l' Be I2 L4 R V2] *om.* C MA || 5 esteles C I2 L4 R V2] estrellas MA || 7 dia I2 L4 MA R V2] die C || 9 invincibles R] invincibles C, invisibles I2 L4 MA V2 || 11 deixaren I2 L4 MA R V2] dexeran C; d'èsser R] de ser C I2 L4 MA V2 || 12 d'èsser R] de ser C I2 L4 MA V2 || 13 Evitant C I2 MA R V2] Evitam L4 || 14 presó C L4 MA R V2] presso I2; com lo C I2 L4 R V2] burla al MA || 17 Llàgrimes C I2 L4 R V2] llegrimas MA || 22 enganyosament C I2 L4 MA V2] enganosamente R || 23 olvide C I2 MA R V2] olvida L4 || 25 ingrata C I2 MA R V2] nigrata L4 || 26 mos C I2 MA R V2] mor L4

Basem l'edició en el ms. R.

11: *cadena*s corregit a dalt, a sota ratllat *enganys* R.

21: entre *Borrel* i *olvit*, el ratllat I2.

24: entre *obligat* i *a*, un mot il·legible ratllat V2.

Gilet, desenganyat de l'amor de Gileta, vol desfer-se de les cadenes i aspirar a la llibertat, remarcant que és ella qui l'ha obligat a oblidar. S'ha de posar en relació amb el poema «Passà lo turment Gileta / no la tormenta passà». Són poemes construïts l'un com a antítesi de l'altre, vers per vers, invertint completament el missatge.

---

23 *la causa*: la *bella ingrata* (v. 25), Gileta.

27 *mudable*: perquè l'actual estat desenganyat de Gilet és divers del del passat.

28 Gilet no pot ser *ingrat* amb ella, perquè Gileta no li ha fet cap favor amorós.

## «Passà lo turment, Gileta, / no la tormenta passà»

*Altra contra l'antecedent*

Passà lo turment, Gileta,  
 no la tormenta passà,  
 que no és turment la tormenta,  
 4 si tot lo mar és amar.  
     Si em feia veure esteles  
 lo sentiment irritat,  
 és un sol ab dos aurores:  
 8 quant més enemic, més clar.  
     Llaços antes invencibles  
 que el desengany forcejà  
 tornaren a ser cadenes  
 12 per lligar al desengany.  
     Mensprea inútil la fuga  
 qui porta en si lo tirà,  
 que l'esclavitud amada  
 16 és la major llibertat.  
     Llàgrimes ben empleades,  
 centelles del cor suaus,  
 intèrpretes de l'afecte,  
 20 són de la causa miralls.  
     Borre l'olvit les idees

---

1-2 Paronomàsia entre *turment* i *tormenta*. | *no*: diferència que canvia el rumb del poema respecte de «Passà lo turment Gileta / i la tormenta passà». La tormenta de l'amor no acaba.

3-4 El *turment* deixa de ser-ho perquè és d'amor (paronomàsia *mar d'amar*). | Paronomàsia entre *turment* i *tormenta*.

5-8 Es contraposa la nit d'abans, que era provocada pel sentiment irritat, amb l'arribada de l'albada i del dia del moment present. El sol que l'il·lumina és Gileta i les dues *aurores* dels seus ulls (v. 25). | *esteles*: 'estels, astres'. El *sentiment irritat* en el poema anterior «Passà lo turment Gileta / i la tormenta passà» feia veure la relació de Gilet amb Gileta com una nit fosca, però amb algunes *esteles*.

9 *Llaços*: són els de l'Amor. En el poema «Passà lo turment Gileta / i la tormenta passà» lligaven Gilet, mentre que ara lliguen el desengany.

13-14 L'Amor és un *tirà* i, per tant, qui està enamorat menysprea, rebutja, per *inútil*, la possibilitat de fugar-se.

15 *esclavitud amada*: de l'enamorat vers l'amada.

17 Contrast amb les *Llàgrimes mal empleades* (v. 17) per l'amor de Gileta del poema «Passà lo turment Gileta / i la tormenta passà».

20 *miralls*: les *llàgrimes* reflecteixen la *causa*, Gileta.

21 *les idees*: del desengany de l'amor per Gileta.

que lo furor alterà  
i ocupada la memòria  
24 olvide sols l'olvidar.  
Gràcies a tos ulls, Gileta,  
que ton Gilet no serà  
o per la ingrata mudable  
28 o per la mudable ingrat.

Romanç.

C p. 309; I2 f. 180v; L4 p. 273; MA f. 124v-125; R p. 453; V2 f. 210-210v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Desdiuse Gilet de lo que hultimament avia dit a Gileta. Romans

R: Altra contra la antecedent

V2: Altra 27

Edicions anteriors: Bernad (1899: 35); Miró (1995: I, 345).

3 la tormenta C I2 L4 R V2] lo torment MA || 7 és C I2 MA R V2] en L4 || 8 quant C I2 L4 R V2] com MA; més C I2 MA R V2] me L4 || 9 invencibles R] invisibles C I2 L4 MA V2 || 10 desengany C I2 MA R V2] sentiment L4 || 13 Mensprea inútil R] En va proposa C I2 L4 MA V2 || 14 porta en si R] té en lo cor C I2 L4 MA V2 || 16 major R] millor C I2 L4 MA V2 || 17 ben empleades R] de mon incendi C I2 L4 V2, de mos insendis MA || 18 centelles C I2 L4 R V2] tentellas MA; del cor R] sempre C I2 L4 MA V2 || 21 idees C I2 L4 MA V2] idies R || 24 olvide sols R] olvidarà lo C I2 L4 MA V2 || 26 ton Gilet R] mon amor C I2 L4 MA V2 || 27 o per la ingrata mudable R] ni mudable per la ingrata C I2 L4 MA V2 || 28 o R] ni C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 21.

Gilet reflexiona sobre el desengany de l'amor per Gileta i es desdiu ara d'haver-la volgut oblidar a causa del sentiment irritat. Sembla haver-se produït un canvi de manera que ella torna a estar present (v. 25). Són poemes construïts l'un com a antítesi de l'altre, vers per vers, invertint completament el missatge.

---

21 i 24 Formes verbals en subjuntiu. | *Derivatio* entre *olvit* (v. 21), *olvida* (v. 24) i *olvidar* (v. 24) i antítesi amb *memòria* (v.23).

27-28 Quiasme amb els adjectius *mudable* (masc.) / *mudable* (fem.) i *ingrat* / *ingrata*. Es qualifica a Gileta d'ingrata i alhora mudable, mentre que Gilet afirma que ell no serà cap de les dues coses.

## «Fujo, gallarda Gileta»

*Explica Gilet, enamorat, sa perplexitat en seguir o fugir de l'adorada Gileta i determina seguir*

Fujo, gallarda Gileta,  
i ferit segueix lo cor,  
en què la punta i les ales  
4 d'una sola fletxa són.  
Mentres la raó m'anima,  
me retira la raó:  
en vós demostra lo amable,  
8 en mi culpa lo amorós.  
Fugir i seguir seran  
temeritats les majors:  
una per vós contra mi,  
12 altra per mi contra vós.  
Segueisc i fujo una pena  
sens evitar un error:  
fujo la vida si fujo,  
16 segueisc, si segueisc, la mort.  
No fugirà la tementa  
lo ardent o lo temerós,  
si contraris los efectes  
20 Caribdis i Escil·la són;  
igual naufragi amenaça  
a qui no espera lo port:  
o lo golf de l'impossible

1 *Fujo*: políptoton entre *fugir* (v. 9), *fujo* (v. 13), *fujo... fujo* (v. 15), *fugirà* (v. 17) i *fugir* (v. 28).

2 *segueix*: políptoton entre *seguir* (v. 9), *segueisc* (v. 13), *segueisc... segueisc* (v. 16) i *segueix* (v. 27).

3-4 La *punta* i les *ales* (les plomes) són les de la *fletxa* de Cupido.

5-8 La raó demostra allò que és digne d'amor en Gileta, però la mateixa raó provoca que Gilet es faci enrere (*retira*) del fet d'amar-la.

9-12 *Fugir* és una *temeritat* en favor de Gileta i en contra de Gilet; *seguir* ho serà en favor de Gilet i en contra de Gileta.

13 i 16 *segueisc*: segueixo.

13 Doble sentit de la paraula *pena*: càstig i llàstima.

14 Gilet és conscient que faci el que faci és un error.

15 *la vida*: la vida de Gilet és Gileta.

17 *tementa*: la tementa de l'amor.

18-20 L'*ardent* i el *temerós* de l'amor, és a dir l'amor desenfrenat i l'amor massa contingut, tenen efectes diferents, però acaben essent monstres per igual. 'Si los efectes contraris són Escil·la i Caribdis': tant allò ardent com allò temerós són igualment funestos. | *Caribdis i Escil·la*. Al·lusió a dos monstres a banda i banda de l'estret de Messina, segons la mitologia homèrica. *Caribdis*, que, disfressat de figuera, absorbia tres vegades al dia l'aigua del mar i tot el que hi surava, i *Escil·la*, sota la forma d'una dona envoltada de gossos que devorava a qui s'acostava.

24 o la penya del rigor.  
Perdonau, bella Gileta,  
est prodigi lo més nou:  
que segueix sens esperança  
28 i pot fugir sens temor.

Romanç.

C p. 308; I2 f. 179v; L4 p. 271-272; MA f. 122v-123v; R p. 453-454; V2 f. 208v-209.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Torna, encara que sens esperança Gilet, al amors de Gileta. Romans

R: Explica Gilet enamorat sa perplexitat en seguir ó, fugir de la adorada Gileta, y determina seguir

V2: Altra 23

Edicions anteriors: Bernad (1899: 33); Miró (1995: I, 341-342).

1 gallarda C L4 MA R V2] galarde I2 || 10 majors C I2 L4 R V2] magrs MA || 14 error C I2 L4 R V2] rigor MA || 18 o R] y C I2 L4 MA V2 || 20 Scil·la L4 MA R V2] cillas C I2 || 21 amenaça C L4 MA R V2] amenaca I2 || 24 penya R] pena C I2 L4 MA V2 || 25 Perdonau C I2 L4 R V2] Permeteu MA || 28 fugir C I2 L4 R V2] seguir MA

Basem l'edició en el ms. R.

7: entre *lo* i *amable*, *aba* ratllat C.

Gilet es debat entre fugir o seguir en el seu amor per Gileta: abandonar li suposa la pèrdua de la vida, equivalent a Gileta, però si persisteix persegueix la mort pel sofriment que li provoca. Finalment decideix seguir sense esperança. Es produeix en el poema una dualitat continuada entre dos blocs d'opòsits: d'una banda, *fujó* (v. 1, 13, 15, 28), *ales* (v. 3), *retira* (v. 6), *mort* (v. 16), *temorós* (v. 18), *naufragi* (v. 21), *temor* (v. 28); i de l'altra, *segueix* / *seguesc* (v. 2, 13, 16, 27), *punta* (v. 3), *anima* (v. 5), *vida* (v. 15), *ardent* (v. 17), *port* (v. 22), *esperança* (v. 27).

---

21-24 L'amor no ateny cap *port*, només el *naufragi*, bé per no assolir cap objectiu (*golf de l'impossible*) o bé per topar amb un escull (*penya del rigor*).

25 *Perdonau*: Gilet es disculpa per decidir persistir en el seu amor, segueix encara que no té *esperança*, però podrà fugir tot i no tenir por, fet que consisteix en un *prodigi* (v. 26).

## «Ama Gileta a Gileta»

*Exagera los mèrits de l'adorada Gileta per voler-se i merèixer-se ella sola i se lamenta Gilet de no ser volgut*

Ama Gileta a Gileta  
i a Gilet no vol voler;  
no vol a Gilet, mes ama  
4 lo que més ama Gilet.  
Pobre Gilet que l'adora:  
si més vol, no obliga més,  
que, com se mereix tan sola,  
8 vol sols a qui la mereix.  
A Gileta, per gallarda,  
fins lo que és cego la veu,  
però a la millor Gileta  
12 no la veu lo qui veu més.  
Ama Gileta en Gileta  
perfetament lo perfet,  
que lo perfet en lo amable  
16 Gileta sola coneix.

Romanç.

C p. 308; I2 f. 179v-180; L4 p. 272; MA f. 94-94v; R p. 454; V2 f. 209.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Explica Gilet la perfeccio de Gileta dient que sols ella es la que se pot amar y coneixer. Romans

---

3-4 *mes / més*: antanaclasi. | *lo que més ama*: Gileta.

5-8 Encara que Gilet *vol* (estima) Gileta al màxim, a diferència del neoplatonisme, això no obliga Gileta a res (*no obliga més*). Com que només es mereix ella mateixa, només es vol a ella mateixa (*vol sols a qui la mereix*). Relació en forma de quiasme entre *mereix* (v. 7) i *mereix* (v. 8) i la paronomàsia *sola* (v. 7) i *sols* (v. 8). | *tan sola*: a ella mateixa.

9 *gallarda*: bonica, per la seva bellesa externa.

10 La gràcia de Gileta és molt evident (v. 13-16).

11 *la millor Gileta*: la bellesa interna de Gileta.

12 *lo qui veu més*: antítesi amb el vers 10: *lo que és cego*.

13-16 El v. 13 reprèn l'estructura del primer vers. Gileta ama *perfetament* (perfectament) allò que és *perfet* (perfecte), perquè la perfecció en allò que és *amable* (digne d'amor) només ella la coneix i, en conseqüència, només ella la pot estimar. Només ella pot ser conscient de la pròpia perfecció i es pot veure tal com és. | *sola*: només ella.



R: Exegera los merits dela adorada Gileta per volerse y merexerse ella sola, y se  
lamenta Gilet de no ser volgut

V2: Altra 24

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 342); Grilli (1998: 185).

1 Ama Gileta L4 MA R V2] Ama Gilet C I2 || 8 vol C I2 L4 MA V2] vols R || 10  
cego I2 L4 MA R V2] ciego C || 11 Gileta C L4 MA R V2] Gilateta I2 || 12 no C I2  
L4 MA V2] na R; lo qui R] lo que C I2 L4 V2, qui la MA || 13 en C I2 L4 R V2] a  
MA || 14 lo C I2 L4 R V2] la MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 12.

1: *Gileta* corregit a la interlínia *Gilet* L4.

12: *vol* ratllat; a la interlínia afegit *ven* L4.

Gileta només s'estima a ella mateixa, però Gilet ho accepta perquè només ella mateixa n'és digna. Només ella, que causa admiració, pot amar la perfecció, perquè la coneix. Aquesta veneració, però, l'exclou a ell, de manera que el poema sembla adquirir un cert to de retret per l'egocentrisme de la dama. Potser s'hauria de posar en relació amb el poema «Gileta vol a Gileta».

## «Guardau, gallarda Gileta»

*Persuadint Gilet a la gallarda Gileta no aprecie un enganyós amor, li fa memòria de son amor verdader*

Guardau, gallarda Gileta,  
 aquel jardí generós,  
 on mal encobert respira  
 4 un àspid en cada flor.  
     Ditxoses flors que veneren  
     entre dos albes un sol;  
     desdixades esperances  
 8 que no seran més que flors.  
     Guardau florides memòries  
     de l'ardor més animós,  
     que, idòlatra de la vida,  
 12 per fruit espera la mort,  
     mentres d'esta flama pura  
     lo llamp admiro ditxós,  
     que anima flors en la cendra  
 16 i torna cendra los cors.

Romanç.

R p. 454-455.

---

Rúbrica: *aprecie*: apreciï.

1-4 Versos molt semblants als inicials de «Conspiren, bella Amaril·lis». L'expressió prové de Virgili *Bucòlica* 3, v. 93: «latet anguis in herba» i l'utilitzen autors com Petrarca en el *Canzoniere*, sonet XCIX, v. 6: «che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace»; Garcilaso en el sonet XXXIX: «Oh celos, de amor terrible freno», v. 5-6: «¡Oh serpiente nacida en dulce seno / de hermosas flores, mi esperanza es muerte»; Lope de Vega en el poema de *Rimas sacras*: «Pasos de mi primera edad que fuistes», v. 5-6: «¿qué basilisco entre las flores vistas / que de su engaño a la razón advierte?»; i Góngora en el poema «La dulce boca que a gustar convida», v. 8: «cual entre flor y flor sierpe escondida». | *guardau*: preserveu. | *àspid*: serp, un engany.

6 *dos albes*: la del Sol i la de Gileta. | *un sol*: Gileta.

7-8 Les *desdixades esperances* són les de Gilet i no aniran més enllà de l'estadi de flor, perquè es marciran sense fructificar; contràriament, *per fruit espera la mort* (v. 12).

10 *l'ardor més animós*: l'amor de Gilet.

11 *la vida*: Gileta, a qui idolatra Gilet.

13-16 L'amor pur (*l'ardor més animós*, v. 10; *flama pura*, v. 13) és un *llamp* (v. 14), un esclat de llum, que abraça els cors amb la seva puresa i els converteix en cendra, però la mateixa flama fa ressorgir flors en els cors (*anima flors*, v. 15). Aquestes flors representen les esperances (*desdixades esperances*, v. 7) i les memòries (*florides memòries*, v. 9) de la relació amorosa. | *flama pura*: l'amor pur de Gilet.

R: Persuadint Gilet a la Gallarda Gileta no aprecie un enganyós amor, li fa memòria de son amor verdader

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 376-377).

Basem l'edició en el ms. R, l'únic que conté el poema.

Gilet avisa Gileta que guardi els seus nobles sentiments, equiparats a un jardí, per un amor pur i no per un amor enganyós que sota la seva aparent bellesa (*les flors*) pugui amagar un engany (*un àspid*).

## «Amor, gallarda Gileta»

*Assegura Gilet la puresa de son amor i sol·licita ser correspost de Gileta generosa*

Amor, gallarda Gileta,  
 que sols té per fi l'amor,  
 junta les flors ab lo fruit,  
 4 fruit que sens fruit és ditxós.  
     Alegre està l'esperança  
 que espera i té lo que vol,  
 com no viu per lo que espera  
 8 ni per lo que alcança mor.  
     Les flors i lo fruit estima,  
 pus tos ullets vencedors  
 són d'estes flors les aurores  
 12 i seran del fruit los sols.  
     I correspon generosa  
 al pur ardor venturós,  
 que per ésser teu és pur,  
 16 per ésser meu és ardor.

Romanç.

C p. 311; I2 f. 181v-182; L4 p. 274; MA f. 96; R p. 455; V2 f. 212.

C L4: Altre

I2: Altra

1-2 Un amor que sols té com a finalitat l'amor mateix. Entenem que al·ludeix al fet que és un amor pur que no espera la realització sexual.

3-4 Les *flors* són el propi *fruit* de l'amor. L'amor no necessita fructificar en una relació física per ser *ditxós*.

6 *lo que vol*: un amor pur.

7-8 L'esperança no té com a motiu de ser allò que espera, sinó l'espera en si mateixa. D'altra banda, una esperança mor en el moment en què s'obté el que s'espera (*per lo que alcança mor*), però en aquest cas, com que no s'espera res, perquè ja es té el que es vol, l'esperança no mor mai. | *com*: per tal com.

9 Gilet demana a Gileta que estimi (valori) les *flors* i el *fruit* d'Amor (*correspon generosa*, v. 13). | *estima*: 'valora, aprecia', imperatiu dirigit a Gileta.

11-12 Les *flors* són l'estadi anterior del *fruit*, així com l'*aurora* ho és del *sol*.

13 *correspon*: imperatiu dirigit a Gileta. | *generosa*: Gileta.

15-16 L'amor de Gilet per Gileta és, en principi, un *ardor* perquè prové de Gilet, que no és perfecte. L'*ardor* de Gilet és un sentiment amorós que, com que destinat a Gileta, que representa la perfecció, esdevé *pur* (*pur ardor*, v. 14). Gileta és la causa que purifica el sentiment amorós.

MA: Suplica Gilet ara [sic] adorada Gileta Corresponguia à Son Amor. Romans  
R: Assegura Gilet la puresa de son amor y solicita ser correspost de Gileta generosa  
V2: Altra 32

Edicions anteriors: Bernad (1899: 38-39); Miró (1995: I, 349).

2 sols té R] te sols C I2 L4 MA V2; fi R] si C I2 L4 MA V2 || 6 que R] si C I2 L4  
MA V2 || 7 com no viu per lo que espera R] quant per lo que espera viu C I2 L4 MA  
V2 || 8 ni R] *om.* C I2 L4 MA V2; alcança mor R] alcansa no mor C I2 L4 MA V2 || 9  
i lo fruit estima R] accepta lo fruit L4, accepta (accepta MA) y lo fruit C I2 V2 || 10  
pus C I2 R V2] puix L4, pues MA || 12 i R] *om.* C I2 L4 MA V2; seran C I2 MA R  
V2] son L4; del fruit los sols R] destes fruits flors lo sol L4, destas flors lo sol C I2,  
de estos fruits lo sol MA V2 || 16 meu R] pur C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R. Considerem que les abundants *lectiones singulares* són  
reescritura de l'autor.

Gilet afirma la puresa del seu amor per Gileta i presenta un amor que sols té com a  
objectiu l'amor mateix. Finalment, remarcant que gràcies a Gileta ha purificat el  
sentiment amorós, Gilet li demana que correspongui al seu ardor pur.

## «Quan és la flama perfeta»

*Se llastima Gilet desdenyat queixant-se de la tirana mort per negar-li lo morir que sol·licita*

4                   Quan és la flama perfeta,  
un amant no viu en si:  
si jo só mort en Gileta  
com podré viure en mi?

8                   Mes la ingrata tirania  
no em podrà més perseguir:  
lo que en Gileta vivia  
no pot en Gilet morir.

12                  Ja ta venjança coronas  
ab ma llastimosa sort:  
una altra vida me dónes  
per donar-me una altra mort.

16                  Però, quan ab l'esperança  
mori tot lo sentiment,  
ta venjança no és venjança  
ni mon turment és turment.

La Mort lo morir me nega

---

1-4 En la filosofia neoplatònica de l'amor ideal correspost (*flama perfeta*), l'amant no viu en ell mateix, sinó que resideix en l'amada. Però Gileta no accepta els sentiments de Gilet (*só mort en Gileta*); per tant, l'esperit de Gilet, que gràcies a l'amor ha abandonat el propi cos per residir en Gileta, ara no té on anar, perquè no pot retornar en ell mateix (*viure en mi*). En els versos 3-4 (*mort / viure*), 7-8 (*vivia / morir*), 11-12 (*vida / mort*), 23- 24 (*vida / morir*) es repeteix l'antítesi entre vida i mort o viure i morir.

5 *ingrata tirania*: la de l'amor no correspost per Gileta.

7-8 Gileta inspira l'amor en Gilet (*una altra vida me dónes*, v. 11) donant-li una nova vida a l'esperit d'ell. Ara bé, ella rebutja aquest amor (*só mort en Gileta*, v. 3), tot i que això no significarà la fi del sentiment amorós (*no pot en Gilet morir*). Notem també un canvi en aquests versos a través de l'ús de la tercera persona (*en Gilet*, v. 8, respecte de *em podrà*, v. 6). | *lo*: l'esperit de Gilet, que representa el seu amor per Gileta.

9 Les primeres quartetes estan escrites en primera persona (*jo só mort*, v. 3), vegeu com a excepció la nota als versos 7-8, però no és fins al v. 9 que Fontanella apel·la directament a una segona persona (Gileta). | *ta venjança*: de Gileta.

11-12 L'amant neoplatònic reneix a través de l'amor, comença una nova vida en el cor de l'estimada, però si la dama no acull els seus sentiments li provoca una mort metafòrica.

13-16 Quan es mori l'*esperança* de Gilet i amb ella el *sentiment* amorós, la *venjança* de Gileta i el *turment* de Gilet deixaran de tenir sentit.

- 20 i tu lo viure també;  
ella no obeeix per cega,  
jo que hi veig obeiré.
- 24 Si obeir a l'agradable  
pot animar a un amant,  
fins la vida m'és amable  
per a morir més constant.

Quartetes heptasil·làbiques.

C p. 310-311; C' p. 311; I2 f. 181; I2' f. 181v; L4 p. 221; L4' p. 273-274; L4'' p. 274;  
MA f. 94v-95, MA' f. 121-121v; R p. 455-456; V2 f. 211v; V2' f. 211v.

C I2 L4' MA' V2: [sense rúbrica]

C': Altre

I2': Altra

L4: 63

L4'': Altre

MA: Pondera Gilet lo fi de Son Amor, en voler obeir al Sever Rigor de Gileta, que volia llevarli la vida de son Amor. Redondillas

R: Se llastima Gilet desdeñat quexanse de la tirana mort per negarli lo morir, que sollicita

V2': Altra 31

Edicions anteriors: «Quan és la flama perfeta», Bernad (1899: 27); Miró (1995: I, 316) i «Si vols amable homicida», Bernad (1899: 38); Miró (1995: I, 315).

Referències: Valsalobre (2015b: 156-157).

3 jo só R] ja so C I2 L4 L4' MA' V2 || 8 no R] com C I2 L4 L4' MA' V2|| 9 Ja ta venjança coronas R] Com de venjarte blasonas C' I2' L4'' MA V2' || 10 ma llastimosa R] lo torment de ma C' I2' L4'' MA V2' || 13 Però, quan ab R] Mes si junt

---

17 No li ha arribat l'hora.

18 Gileta li nega el viure perquè no el correspon (*só mort en Gileta*, v. 3).

19 *ella*: la Mort –que no obeeix a ningú (tampoc a Gilet), només a Déu– és cega perquè no distingeix ningú. Quant a la figura de la mort cega veg. «A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente» de Lope de Vega dins de *Segunda parte de las Rimas*, v. 9-12 (Carreño 2002: II, 207): “Sin ojos viene, aunque mira / cuantos nacen, siendo ciega, / y son carne, porque acaba / cuanta mortal carne encuentra”. Vegeu també «A la fuerza del amor» o «Fortis est ut mors delectio» de Fray Diego Murillo, en aquest poema es comparen l'amor i la mort atribuint als dos la ceguera.

20 Gilet reflexiona i reconsidera la seva postura: *obeiré* (a tu, Gileta, que em negues el *viure*).

21- 22 Consideració general, tothom té tendència a seguir allò que és *agradable*, a l'objecte amat.

23-24 Ja que Gilet no pot morir físicament (*La mort lo morir me nega*, v. 17), aprecia la vida, perquè li permet la mort contínua del revés amorós. | *amable*: digna d'estimació.

C' I2' L4'' MA V2' || 16 mon C' I2' L4'' R V2'] ton MA || 19 obeeix C' L4'' MA R V2'] obeeix I2; cega C' I2' L4'' MA R] siega V2' || 21 l'agradable R] ma adorable C' I2' L4'' MA V2' || 22 a I2' L4'' MA R' V2'] *om.* C || 23 fins la vida m'és amable R] la vida serà agradable C' I2' L4'' MA V2'

Basem l'edició en el ms. R, que, a més, és l'únic que conté el poema complet.

1-9: en els manuscrits C' I2' L4'' MA V2' els versos que inicien el poema són els següents: Si vols (voleu MA), amable homicida, / ferir ab dos morts (mors C I2 MA) un cor, / ton amor me dóna vida / perquè em mata ton rigor.

9-24: versos omesos L4.

19: *cega* corregit sobre *cegua* C'.

20: *veig* corregit sobre *vey* I2'.

21: *adorable* corregit sobre *dorable* I2'.

Aquest poema s'ha transmès de dues formes diferents: una primera versió que comença amb el vers «Si vols, amable homicida», que trobem en els manuscrits C' I2' L4'' MA V2', i una segona versió que comença amb el vers «Quan és la flama perfeta», que s'ha transmès en els manuscrits L4 i R i en els manuscrits C I2 L4' MA' i V2 fusionat al poema núm. 68 («Morí ton pastor, Gileta»). Les dues composicions, «Si vols, amable homicida» i «Quan és la flama perfeta» van ser reescrites per Fontanella (versió de R) constituint el poema núm. 34 («Quan és la flama perfeta»). Aquesta versió pràcticament comparteix els versos 1-8 amb «Quan és la flama perfeta» (la versió de C I2 L4' MA' i V2) i els versos 11-24 amb els versos 7-20 de «Si vols, amable homicida». Fins a R s'han transmès com poemes independents, així ho demostra el fet que el manuscrit L4 presenti les tres versions.

Seguint els conceptes de la filosofia neoplatònica de l'amor, Gilet es queixa que l'amada Gileta no correspongui a l'amor que ha inspirat en l'esperit de Gilet. Gilet es troba atrapat perquè, d'una banda, la Mort li nega el desenllaç del seu dolor, perquè no li ha arribat l'hora, però, de l'altra, Gileta també li nega la vida amb el seu desdeny. Malgrat el rebuig de Gileta, ell no pot donar fi als sentiments amorosos i el patiment que això li provoca es converteix, finalment, en un fet agradable en ser-ne la causa Gileta.



«En una font congelada»

*Ab los reflexos d'una congelada font, declara l'hermosura de Gileta i lo constant de son amor*

En una font congelada  
Gileta cerca a Gileta.  
Ai, no perturbe la flama  
4 lo que lo llum represental  
Corre desfeta la lluna  
perquè dos sols la desgelen;  
si menos constant la mostra,  
8 no l'ostenta menos bella.  
Altera l'aire les ones,  
l'original no s'altera,  
i en la inquietud la còpia  
12 fluctua, mes no s'anega.  
Però més humil, més pura,  
més abrasada fonteta,  
com sens mudança l'adora,  
16 sens mudança la conserva.

Romanç.

L4 p. 217; R p. 456.

L4: 70

R: Ab los reflexos de una congelada font declara la hermosura de Gileta, y lo constant de son amor

Edicions anteriors: Bernad (1899: 23); Prat & Vila (1981: [2]); Miró (1995: I, 377); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 109-110).

---

3-4 La *flama* són els ulls de Gileta (cf. v. 5-6), que poden acabar amb la representació del seu reflex (*lo llum*). | *perturbe*: pertorbi.

5 *la lluna*: pel color platejat es refereix a la superfície de l'aigua de la font que, pel desglaç causat per la vista de Gileta, es posa en moviment.

6 *dos sols*: els ulls de Gileta. Antítesi entre la *lluna* (v.5) i els *dos sols*.

7-8 El reflex de Gileta és *menos constant* (*en la inquietud la còpia*, v. 11) pel moviment de l'aigua (*corre*, v. 5), però no per això la mostra *menos bella*.

10 *original*: Gileta.

11 *còpia*: el reflex de Gileta.

13-14 La veu poètica es compara a la font inicial, però *més humil, més pura, més abrasada*, conservant també la imatge de Gileta sense cap alteració, com passava amb la bellesa de la imatge reflectida en la font primera.

4 que lo R] que la L4 || 15 mudança L4] mudanca R

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 15.

Gileta es contempla reflectida en una font congelada i la seva mirada, que s'equipara a *dos sols*, provoca que es descongeli l'aigua i es posi en moviment fent ones que alteren el seu retrat, sense disminuir-ne però la bellesa reflectida. Aquesta font es personalitza en un joc de paraules entre *fonteta* i Fontanella; al final és el poeta qui adora i reté la imatge de Gileta.

«Tenim, amada Gileta»

*Ostenta Gilet son amor, sacrificant lo silenci i son dolor sens remei al repòs de sa amada Gileta*

Tenim, amada Gileta,  
a competència los dos,  
vós sens dolor lo remei,  
4 jo sens remei lo dolor.  
Dolor és sens esperança,  
però sens consuelo no:  
lo consuelo de patir-lo  
8 serà lo patir-lo sol.  
Patir-lo sol és lisonja  
per una honesta afició,  
que no val tota ma vida  
12 un punt de vostre repòs.  
A tant repòs, mon silenci  
serà sacrifici nou,  
si no puc a vostres ares  
16 donar víctima major;  
major víctima mes penes  
de vostra puresa són  
i seran penes a penes  
20 si no arriben fins a vós.  
Per vós, oh dolça Gileta,  
mon cor canviar no vol  
lo dolor ab lo remei  
24 si ha de costar-vos dolor.

Romanç.

---

2-4 El *dolor* de Gilet amb el *remei* de Gileta s'emulen, intenten imitar-se amb ànim de superació. | Quiasme amb la contraposició de *dolor* i *remei*.

4-5 *dolor*, 8-9 *patir-lo sol*, 12-13 *repòs*, 16-17 *víctima major*, 20-21 *vós*: concatenació, es reprèn la paraula o paraules finals del vers anterior a l'inici del vers següent.

9-10 L'*honestafició* és afalagada (*lisonja*) pel fet de ser un patiment sense equivalent.

13-20 Gilet vol oferir les *penes* d'amor com a *sacrifici* als altars de Gileta, però no li és possible perquè està obligat al silenci per tal de no pertorbar-la (*no val tota ma vida un punt de vostre repòs*, v. 11-12). Per tant, el *silenci* de Gilet es convertirà en un nou *sacrifici* a les *ares* (altars) d'aquesta, si bé el *silenci* és una *víctima* menor respecte de les *penes*. | *víctima major* / *major víctima*: quiasme. Les *penes* de Gilet serien un *sacrifici* major que el seu *silenci* (v. 13) per oferir als altars (*ares*, v. 15) de Gileta. | *penes a penes*: si la queixa per les *penes* de Gilet no arriba a Gileta, a causa del *silenci* (v. 13), amb prou feines (*a penes*) seran *penes*.

21-24 Gilet desisteix d'aconseguir el *remei* de les mans de Gileta (l'amor) per no pertorbar-la o causar-li *dolor*.

C p. 312; I2 f. 182-182v; L4 p. 275; R p. 456-457; V2 f. 212v-213.

C L4: Altre

I2: Altra

R: Ostenta Gilet son amor, sacrificant lo silenci, y son dolor sens remey al repos de sa amada Gileta

V2: Altra 34

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 350-351).

Referències: Valsalobre (2015b: 157-158).

2 a R] en C I2 L4 V2; competència C I2 L4 R] copetensia V2 || 5 Dolor I2 L4 R V2] E dolor C || 13 tant I2 L4 R V2] ton C || 24 costar-vos C I2 L4 V2] contar-vos R

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 24.

7: al final del vers, *sera* ratllat V2.

22: en la interlínia superior, part del vers ratllat L4.

Gilet decideix silenciar els seus sentiments per no pertorbar Gileta, d'aquesta manera el *silenci* i les *penes* es converteixen en un *sacrifici* per amor a Gileta. Gilet és conscient que Gileta té el remei del seu dolor, però prefereix patir-lo sol i abstenir-se del remei per no provocar-li dolor amb el reclam amorós.

Trobem un poema molt semblant a «Tenim, amada Gileta» en els manuscrits A, B5, C, I2, L4, MA, V2. Aquest poema comença «Tenim, amable Gileta» i figura a continuació de «Guardau la porta, Gileta» com si formés part del mateix text. Analitzada l'estructura del text, concloem que «Guardau la porta, Gileta» i «Tenim, amable Gileta» són poemes separats que una part de la tradició els ha acabat transmetent com un de sol.

Ara bé, quant a «Tenim, amada Gileta» i «Tenim, amable Gileta» veiem que són textos molt pròxims amb variants poc nombroses, però significatives. No podem analitzar els dos poemes com si fossin un mateix text, perquè el primer depèn d'un original de Fontanella, per tal com és transcrit pel ms. R, mentre que el segon parteix d'una reformulació d'un copista que crea un nou text amb una transmissió independent i, per tant, els testimonis que reporten el poema «Tenim, amable Gileta» no tenen valor ecdòtic per a l'edició de «Tenim, amada Gileta». Per aquest motiu, l'editarem per separat com a obra espúrria.

«Jo us vull bé, Gileta mia»

*Declara Gilet lo verdader de son amor*

Jo us vull bé, Gileta mia,  
i vull lo mal que apetesc,  
que en lo bé cercar lo mal  
4 és voler mal i no bé.  
Sens interès vos adoro  
i fujo per interès,  
que en lo bé témer lo mal  
8 és interès de mon bé.  
Lo nostre bé sol·licito  
entre lo mal que patesc,  
si pot ésser mal, lo mal  
12 que assegura nostre bé;  
o no patiré la pena  
o la patiré content,  
que mon mal no serà mal  
16 quan nostre bé serà bé.  
No digau que amor és ciego;  
lince de fineses és  
si del bé coneix lo mal  
20 i fuig lo mal en lo bé.  
Lo bé i lo mal considero

---

1 *us vull bé*: us estimo de manera correcta conforme a la moral.

2 *lo mal que apetesc*: Gilet accepta el dolor que indefectiblement comporta el seu amor per Gileta.

3- 4 Gilet vol estimar Gileta, encara que el fet d'estimar-la comporta un mal, per tant malgrat voler el bé, acaba cercant el mal.

5-8 Gilet no busca cap gratificació en el seu amor per Gileta. El *bé* del vers 7 es refereix a aquest amor, però Gilet el fuig per temor d'un *mal*, algun efecte negatiu, que pugui afectar el seu *bé* (v. 8), en aquest cas la pròpia Gileta.

9-12 Gilet a causa de la malaltia d'amor sol·licita mantenir una bona relació amb Gileta (*nostre bé*, v. 9), i dubta que es pugui considerar aquesta malaltia com un *mal* si els és profitosa a tots dos (*assegura nostre bé*, v. 12). Allò que és bo per Gileta es converteix en un *bé* comú pels dos. Com que l'amor de Gilet és pur (*us vull bé*, v. 1), és bo per Gileta, en conseqüència, és bo pels dos.

13-16 Si Gileta el correspon, Gilet no haurà de patir en absolut, però si ha de patir per l'amor de Gileta ho farà *content*. Aquest *mal*, el patiment, deixarà de ser dolent, és a dir negatiu, (*no serà mal*, v. 15) en el moment en què el seu amor (*bé*, v. 16), correspost o no, és positiu per tots dos (*nostre bé*, v. 16).

18 *lince*: animal que destaca per tenir molta vista, en el sentit d'una intel·ligència enginyosa.

19-20 L'amor és savi i no cec, perquè veu i reconeix la part bona i dolenta del sentiment amorós. *Coneix* el *bé* del *mal* d'amor: l'amor pur, sense interès; i *fuig* el *mal* del *bé* (l'amor): l'interès propi que pugui pertorbar l'estimada.

24 i, en perillósos extrems,  
 deixo un bé que és per a mal  
 per un mal que és per a bé.  
 Agraïu esta finesa  
 si vostre favor mereix,  
 d'altra manera lo mal  
 28 faria del bé mal bé.  
 Est és mon amor, Gileta,  
 tan pur i tan verdader  
 que, si vós no em voleu mal,  
 32 voldreu bé que us vulla bé.

## Romanç.

A f. 182-182v; B5 f. 276v-277; C p. 302; I2 f. 175v-176; L4 p. 266; MA f. 91v-92; R p. 457; V2 f. 203-203v.

A [sense rúbrica]

B5 C: Altre

I2: Altra

L4: Altre a Gileta

MA: Demuestra lo ences de Son Amor y lo noble de Son afecta en no desitjar favor, sino en amar Sens interes. Romans

R: Declara Gilet lo verdader de son amor

V2: Altra 7

Edicions anteriors: Bernad (1899: 17); Miró (1995: I, 327).

1 bé A B5 C I2 L4 MA V2] de R || 2 i] ni A B5 C I2 MA R V2, no L4; apetesca A B5 C I2 MA R V2] patesch L4 || 7 lo mal B5 C I2 L4 MA R V2] la mal A || 16 nostre C I2 L4 MA R V2] vostre A B5 || 17 digau A C I2 MA R V2] digan B5 L4; ciego C I2 R V2] cego A B5 L4 MA || 19 coneix A B5 C I2 MA V2] coneixer R, canex L4 || 20 fuig B5 C I2 L4 MA R V2] fatg A || 22 extrems] extems R || 32 vulla] vulle R

Basem l'edició en el ms. R, l'únic que conté el poema complet. Corregim els errors evidents dels versos 1, 2, 19, 22 i 32.

2: Corregim *i* en lloc de *ni*, perquè no pot tenir un sentit negatiu. Gilet desitja el mal que li provoca l'amor de Gileta (*apetesca*), el veu com a positiu.

21-32: Versos omesos A B5 C I2 L4 MA V2.

---

23-24 Gilet fuig el seu propi interès. Si el seu *bé* (*interès*, v. 5) comporta un *mal* vers Gileta, prefereix un *mal* per ell que signifiqui un *bé* per ella.

25-28 Gilet demana a Gileta que agraeixi (*vostre favor mereix*) la finesa del seu amor, si Gileta no ho fa aquest *bé* es malbaratarà.

31-32 Gileta, si no vol intencionadament causar dolor a Gilet, veurà amb bons ulls que ell l'estimi amb aquesta finesa. | *vulle*: vulgui.

32: Corregim la forma *vulle*, perquè la primera persona del singular en aquella època és *vulla* (DCVB, s.v. *voler*).

En el manuscrit A aquest poema figura a continuació de «No sé si em voleu, Gileta» com si formés part del mateix text, però, vist que els altres manuscrits el reporten com a text independent, i analitzada l'estructura del text, concloem que són poemes separats que una part de la tradició els ha acabat transmetent com un de sol.

El tercer vers de cada grup de quatre versos acaba amb la paraula *bé*, així com el quart acaba amb la paraula *mal*. El poema és un elaborat joc de paraules entre el *mal*, entès com a dolent, dolor, interès propi o com malaltia d'amor, i el *bé*, entès a voltes com l'amor, l'interès de Gileta o com la pròpia Gileta. Gilet reclama que Gileta accepti el seu amor de gran finesa, pur i desinteressat, perquè anteposa el bé d'ella al d'ell; d'aquesta manera el bé d'ella es converteix en un bé comú pels dos.

## «No sé si em voleu, Gileta»

*Per les rellevants amables prendes de Gileta, disculpa la raó d'adorar-la sens merèixer-la i la demana permètia sa afició*

No sé si em voleu, Gileta.  
 Gileta, penso que no.  
 Mes, vullau o no vullau,  
 4 jo us vull i voldré de cor.  
 No dono a l'aire mes queixes,  
 pus los dos tenim raó:  
 jo sempre per adorar-vos  
 8 i per mensprear-me vós.  
 ¿Qui pot, altiu, aspirar  
 a l'objecte vencedor  
 que, per virtut i bellesa,  
 12 mereix l'imperi del món?  
 I a tan amorós imperi,  
 ¿qual furor resistir pot,  
 si admirades les potències  
 16 són de la part de l'Amor?  
 Amor, que té son principi  
 en les altes perfeccions,  
 en vós solament té vida  
 20 i vida immortal per vós.  
 Així, adorada Gileta,  
 permeteu una afició  
 que, vullau o no vullau,  
 24 vol sempre i voldrà de cor.

## Romanç.

1-4 Políptoton entre *voleu* (v. 1), *vullau* (v. 2) i *vull* (v. 4), *voldré* (v. 4).

5 Gilet no fa publiques les queixes.

9 'Qui pot ser tan altiu com per aspirar'.

10 *objecte vencedor*: Gileta.

13-14 Qui es pot resistir als encants de Gileta? | *amorós imperi*: atracció amorosa extrema que suscita Gileta.

15-16 Si les *potències* (memòria, enteniment i voluntat) de l'Amor mateix són captivades.

17-20 L'amor pur, el que té *son principi en les altes perfeccions* (en general) només existeix perquè Gileta li dóna raó de ser. L'Amor és immortal de per si, però ella li dóna la qualitat de ser per les seves *altes perfeccions*. | Quiasme entre *vós* (v. 19 i 20) i *vida* (v. 19 i 20).

22 *una afició*: la de Gilet per Gileta.

23-24 Políptoton entre *vullau* (v. 23), *vol* (v. 24), *voldrà* (v. 24), cf. v. 3-4.



A f. 182; B5 f. 276-276v; C p. 301-302; I2 f. 175v; L4 p. 266; MA f. 90v-91; R p. 458; V2 f. 202v-203.

A: [sense rúbrica]

B5 C: Altre

I2: Altra

L4: Altre á Gileta

MA: Desconfiat de ser estimat Gilet, demana ala celebre Gileta, llisencia per amarla.  
Romans

R: Per las rellevants amables prendas de Gileta disculpa la raho de adorarla sens  
mereixerla, y la demana permetia sa afficio

V2: Altra 6

Edicions anteriors: Bernad (1899: 15-16); Miró (1995: I, 326).

6 pus R] puix A B5 C I2 L4 MA V2 || 8 mensprear-me B5 R] menysprearme A C I2  
L4 MA V2 || 9 pot A B5 C I2 L4 MA V2] per R || 14 qual furor R] que poder A B5  
C I2 MA V2, quin poder L4 || 15 admirades les potències R] del ingeni las prendas A  
B5 C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 9.

15: La diversitat de les lliçons entre R i la resta de testimonis sembla revelar una  
segona redacció, que només recull R.

En el manuscrit A aquest poema porta enganxat darrera «Jo us vull bé, Gileta mia»  
com si formés part del mateix text, però, vist que els altres manuscrits el reporten  
com a text independent, i analitzada l'estructura del text, concloem que són poemes  
separats que, com s'esdevé amb altres *giletas*, una part de la tradició els ha acabat  
transmetent com un de sol.

Gilet expressa la manca de correspondència amorosa de Gileta, però no se'n  
lamenta. Accepta que és just que ella el menyspreï, perquè no la mereix, però és  
igualment just que ell l'adori. Finalment, només li suplica que permeti aquesta afició  
per ella, assegurant que és un amor pur i de cor.

«Te'n vas, amada Gileta, / resta Gilet afligit»

*Estant l'amada Gileta per embarcar-se, se lamenta Gilet afligit*

Te'n vas, amada Gileta,  
 resta Gilet afligit.  
 Ai, que morirà sens queixa,  
 4 com sens esperança viu.  
     Com t'adoraran les ones  
 per reina de sos safirs!  
 Ai, que Gilet les augmenta  
 8 ab dos llagrimosos rius.  
     Manses espumes coronen  
 a la barqueta feliç.  
 Ai, que per Gilet se guarda  
 12 naufragi més que perill.  
     Des de les penyes, mes penes  
 formen eco repetit.  
 Ai, que llàstimes i veus  
 16 viuen i moren en mi.  
     Alada vela me roba  
 del món lo tresor més ric.  
 Ai, que més veloç s'aparta  
 20 ab l'aire de mos sospirs.  
     Seguirà l'Amor, Gileta,  
 el nord de tos ulls divins.  
 Ai, no temerà lo mar  
 24 amor que del Cel és fill.

## Romanç.

A f. 181v; B5 f. 275v; C p. 301; I2 f. 175; L4 p. 265; MA f. 107-107v; R p. 458-459;  
 V2 f. 202.

---

5 *ones*: sinècdoque per el mar.

6 *safirs*: metàfora pel blau del mar.

7-8 Amb les llàgrimes, Gilet augmenta les *ones* (v. 5) del mar.

9 *espumes*: les del mar.

12 *perill*: «Possibilitat pròxima que s'esdevingui un mal; situació o cosa en què existeix la dita possibilitat» (DCVB). En el sentit de 'perillós'.

17 *alada vela*: la de la *barqueta feliç* (v. 10) on parteix Gileta.

18 *tresor*: Gileta.

19-20 Gilet amb els seus sospirs dóna aire a les veles que el separen de l'estimada.

A: [sense rúbrica]

B5 C: Altre

I2: Altra

L4: Altre a Gileta

MA: Despadeix se Gilet de Gileta que se ausenta per mar Romans

R: Estant la amada Gileta per enbarcarse se alimenta Gilet afligit

V2: Altra 4

Edicions anteriors: Bernad (1899: 14-15); Miró (1995: I, 323-324); Castaño (2013: 28).

*Rúbrica:* lamenta] alimenta R || 3 Ay A C I2 MA R V2] Ah B5 L4 || 5 t' A B5 L4 R] la C I2 MA V2; ones A B5 C I2 L4 MA V2] ores R || 7 Ay A C I2 MA R V2] Ah B5 L4; les A C I2 L4 MA R V2] los B5 || 8 dos A B5 C I2 L4 R V2] sos MA || 10 a C I2 MA R V2] ab A B5 L4; barqueta A B5 C I2 L4 R V2] Parqueta MA || 11 Ay A C I2 MA R V2] Ah B5 L4 || 13 Des de A B5 C I2 MA R V2] Dende L4 || 14 forman eco R] eco formen A B5 C I2 L4 MA V2 || 15 Ay A C I2 MA R V2] Ah B5 L4; llàstimes A B5 C I2 L4 R V2] llagrimas MA || 16 viuhen R] neixen A B5 C I2 L4 MA V2; en A B5 C I2 L4 MA V2] ab R || 18 món R] cor A B5 C I2 L4 MA V2; tresor I2 MA R V2] tesor A B5 C L4 || 19 Ay A C I2 MA R V2] Ah B5 L4 || 20 sospirs A B5 C I2 L4 MA R] sospir V2 || 23 Ay A C I2 MA R V2] Ah B5 L4; no B5 C I2 L4 MA R V2] que no A; lo mar R] les aigües A B5 L4, a las aguas C I2 MA V2 || 24 fill A B5 C I2 L4 R V2] fil MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 5.

3, 7, 11, 15, 19, 23: les expressions "ah" i "ay" són equivalents, però en escollir-ne una l'hem de mantenir en tot el poema per respectar l'anàfora.

Gileta s'allunya per mar i, mentrestant, Gilet es lamenta del tresor que li han robat les ones, tot i que al final es mostra confiat.

## «Si voleu, dolça Gileta»

*Obligat Gilet a ausentar-se de la dolça Gileta per una infame murmuració, prova lo honest i finesa de son amor*

Si voleu, dolça Gileta,  
 que jo partesca content,  
 partiu ab mi l'alegria  
 4 i, com voleu, partiré.  
 Mes no partirà lo cor,  
 que resta sempre present  
 i entre contento i tristesa,  
 8 se parteix i no parteix;  
 ab vós resta com a vostre  
 i com a vostre és honest,  
 que a no ser tal, no el tindriem  
 12 jo per vostre, vós per meu.  
 Llengües mogueren, infames,  
 la tormenta més cruel  
 que a ma afligida barqueta  
 16 tímó i àncora rompé.  
 I el sol de vostra virtut,  
 més clara que el Sol mateix,  
 vencé del mar la tormenta  
 20 i de mon cor lo turment.  
 Com veu lo Cel mos afectes,  
 no vol permetre lo Cel  
 que sia mon homicida  
 24 un amor tan innocent.  
 Restaré, dolça Gileta,  
 tan altament satisfet  
 que, partint-me de la vida,  
 28 partiré encara content.

Romanç.

---

2 *partesca*: parteixi. Políptoton amb *partiu* (v. 2), *partiu* (v. 3), *partiré* (v. 4), *partirà* (v. 5), *parteix* (v. 8), *partint-me* (v. 23), *partiré* (v. 24).

3 *partiu*: compartiu.

8 El cor està dividit (*se parteix*) entre el contento i la tristesa, però no abandona Gileta (*no parteix*).

10 Si el cor no fos honest no podria pertànyer a Gileta.

13-20 el malparlar de la gent ha infamat a Gilet o la seva relació amb Gileta. | *tormenta* / *turment*: paronomàsia.

27 Gilet en partir, se separa de la *vida* (Gileta).

C p. 312; Ga p. 38-39; I2 f. 182v; L4 p. 275; MA f. 104-104v; R p. 459; V2 f. 213.

C L4: Altre

Ga: Promet obeir Gilet una rigurosa ausencia a vista de una ordre de Gileta, ocasionada de un fals informe

I2: Altra

MA: Promet obeir Gilet una rigurosa ausencia avista de un orde de Gileta, ocasionat de un fals informe. Romans

R: Obligat Gilet á ausentarse dela dolsa Gileta per una infame murmuracio, proba lo honest, y finesa de son amor

V2: Altra 35

Edicions anteriors: Bernad (1899: 39-10); Miró (1995: I, 351-352); Castaño (2013: 40).

2 partesca C I2 L4 R V2] patesca Ga MA || 4 partiré C Ga I2 L4 R V2] patiré MA ||  
11 ser C Ga I2 L4 R V2] *om.* MA; tindriem C I2 L4 R V2] tendriem Ga, tindrian MA  
|| 12 vostre *om.* R] vostre i C Ga I2 L4 MA V2 || 17 I el R] El C Ga I2 L4 MA V2 ||  
18 clara C Ga I2 L4 R V2] clarara MA || 21 lo Ga I2 L4 MA R V2] los C || 22  
permetre C I2 L4 R V2] penetrar Ga MA || 24 amor C I2 L4 MA R V2] amar Ga;  
innocent C I2 L4 R] ignocent Ga MA V2 || 27 partint-me C I2 L4 MA R V2]  
partintne Ga; la vida C I2 L4 MA R V2] ta vista Ga

Basem l'edició en el ms. R.

12: només es pot llegir fins a *per m* MA.

13: *lle* ratllat al principi del vers V2.

Gileta demana a Gilet que parteixi, ja que les males llengües han sembrat malestar entre els dos enamorats i Gilet defensa la puresa del seu amor per ella.

## «Ai, adorable Gileta»

*Ausent, Gilet participa sa mort a l'adorable Gileta, demanant per sa afició una pura llàgrima*

Ai, adorable Gileta,  
 lo pobre Gilet és mort;  
 que pogué morir sens queixa,  
 4 però no viure sense cor.  
     No pregunteu l'homicida,  
     pus que Gilet amorós  
     més que la vida estimava  
 8 a la causa de sa mort.  
     Estela junta, enemiga,  
     contra l'innocent ardor  
     amb una llengua traïdora  
 12 un silenci generós.  
     Mes Gilet ésser devia,  
     per resistir al rigor,  
     o ja immortal com un àngel  
 16 o ja invencible com vós.  
     Mirau les funestes lloses  
     que sepulren a son nom;  
     correran sang les ferides  
 20 si ab vós s'acerca l'amor:  
     donau, almenos, Gileta,  
     sens torbar vostre repòs,  
     una llagrimeta pura  
 24 a la més pura afició.

Romanç.

C p. 312-313; I2 f. 182v-183; L4 p. 275; MA f. 104v-105; R p. 460; V2 f. 213v.

---

Rúbrica: *afició*: en el sentit de servei amorós (devoció).

8 *causa*: l'homicida de Gilet és Gileta, la causa de la seva mort.

9-12 'Estela, enemiga (injusta), junta un silenci generós (el de Gilet que no confessa qui l'ha matat) amb una llengua traïdora (les males llengües) contra l'innocent ardor (l'amor pur de Gilet)'. | *Estela*: làpida funerària. | Antítesi entre la *llengua* i el *silenci* i entre *traïdora* i *generós*.

17 *funestes lloses*: les de la tomba de Gilet.

19-20 Tal i com succeeix en *Ivain* o el *Cavaller del Lleó* de Chrétien de Troyes, es considerava que després d'una mort violenta, el cos tornava a sagnar en presència del seu assassí de manera que el delatava. Aquest fet es denominava judici de Déu o judici de sang (Marcos-Marín: 1971). A partir de la poesia italiana, s'associa a la mort de l'enamorat per amor (Avalle-Arce: 1972). | *correran sang*: sagnaran.

C I2: Altra

L4: Altre

MA: Lamentas Gilet en sa Pessada Ausencia. Romans

R: Ausent Gilet participa sa mort ala dorable Gileta, demanant per sa afficio una  
pura llagrima

V2: Altra 36

Edicions anteriors: Bernad (1899: 40-41); Miró (1995: I, 352).

1 adorable C I2 MA V2] adrorable R, adorada L4 || 6 pus C I2 MA R V2] puix L4 ||  
12 silenci I2 L4 MA R V2] silencia C || 19 Mirau C I2 L4 MA V2] Mirant R || 20 s' C  
I2 MA R V2] a L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors dels versos 1 i 19.  
19: el poema s'adreça a una segona persona.

Gilet és mort i el desdeny de Gileta n'és la causa, però com ell l'estima més que la seva vida, només li demana que el plori i callarà que és l'assassina, malgrat que el seu cos la delata a través del judici de la sang.

## «A memòries de Gileta»

*Mudada la sort de Gilet, mort d'amor, ressuscita feliç a memòries de Gileta*

	A memòries de Gileta
	Gilet feliç ressuscita
	i les tristeses passades
4	celebra l'Amor ab risa.
	Coronen flors amoroses
	a la fonteta agraïda
	que, en los ardors del setembre,
8	sent de l'abril l'alegria.
	Ja de la nit en les ombres,
	les ombres resten rendides
	i llàgrimes d'una aurora
12	són hermosura del dia.
	Conserva, dolça Gileta,
	la que em dónes nova vida;
	serà immortal mon amor
16	com l'esperit que l'anima.

Romanç.

C p. 313; I2 f. 183; L4 p. 275-276; MA f. 105v; R p. 460-461; V2 f. 213v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Celebra Gilet la ditxa de que Gileta se done per satisfeta de son obrar e ignorancia. Romans

R: Mudada la sort de Gilet mort de amor resucita feliz a memories de Gileta

V2: Altra 37

Edicions anteriors: Bernad (1899: 41); Miró (1995: I, 353); Castaño (2013: 42).

14 la I2 L4 MA R V2] lo C || 15 serà R] i serà C I2 L4 MA V2; amor R] cor C I2 L4 MA V2

1 *memòries*: «salutació afectuosa tramesa a algú per mitjà d'una altra persona» (DCVB). El fet que ella es recordi d'ell provoca la seva resurrecció.

4 *celebra*: subjecte *Amor* (v. 4).

5-8 Les *flors* coronen la *font*, i per això sent l'*alegria* de l'*abril*, l'època primaveral. | fonteta agraïda: Gilet. | *setembre / abril*: el canvi emocional de Gilet es reflecteix en el pas de les estacions (de la tardor a la primavera). Contemplo la possibilitat que sigui una referència temporal real.

11 Les llàgrimes que Gilet va plorar són el preludi de la felicitat actual, l'aurora del dia que ha arribar ara. S'equiparen amb la rosada de l'alba i contrasten amb la *nit* i les *ombres* (v. 9).



Basem l'edició en el ms. R.

15: *L'amor* pot ser immortal com l'*ànima*, però el *cor* no.

Gilet celebra la memòria dels moments feliços passats amb Gileta i manté que el seu amor per ella serà immortal.

## «Si vol Gileta que visques»

*Estant Gilet afavorit de l'adorada Gileta, encara que trist i ausent, es persuadit deixe sa tristesa i  
accepte, content, la vida*

Si vol Gileta que visques,  
viu, oh Gilet, agrait:  
per qui moriràs amant  
4 si per Gileta no vius?  
Si ab venturosa mudança  
no viu ton cor en ton pit;  
lo cor que viu en Gileta  
8 no pot en Gilet morir.  
Accepta content la vida  
d'una boqueta gentil  
que, quan la mort te donara,  
12 la mort seria feliç.  
No ofenga, no, ta tristesa  
aquells ullets cristal·lins,  
vida de castos afectes,  
16 mort de pensaments altius.  
Viu a pesar de l'ausència;  
recompensaràs humil  
la desdítia de penar  
20 ab la glòria d'obeir.  
Viu, Gilet, vida amorosa  
o, sepultat en olvit,  
no viuràs més en Gileta

---

Rúbrica: *deixe* / *accepte*: formes verbals en subjuntiu.

2, 17 i 21 *Viu*: imperatiu dirigit a Gilet.

1-4 Gileta vol que Gilet visqui i això reclama la veu poètica a Gilet, que visqui per ella, encara que sigui Gileta també qui li nega la vida, perquè estimar és morir constantment. | *visques*: políptoton amb *viu* (v. 2), *vius* (v. 4 i 24), *viu* (v. 6, 7, 17 i 21), *viuràs* (v. 23), *derivatio* amb *vida* (v. 9, 15 i 21), i antítesi amb la políptoton *moriràs* (v. 3), *morir* (v. 8), i amb la *derivatio mort* (v. 11, 12 i 16). | *qui moriràs amant*: Gileta.

5-7 Si es produeix una *venturosa mudança* de Gileta i que aquesta accepta el seu amor, el *cor* de Gilet pugui abandonar el *pit* propi i residir en el *pit* d'ella. Si el cor de Gilet viu en Gileta, encara que Gilet mori, el seu cor viurà. | *ton cor*: el de Gilet que representa el seu amor. | *ton pit*: el de Gilet.

9 -12 Si la *boqueta gentil* de Gileta en lloc d'oferir la vida a Gilet li oferís la mort, aquest l'acceptaria *feliç* pel fet de provenir d'ella. | *Accepta*: imperatiu dirigit a Gilet.

13 *No ofenga*: imperatiu dirigit a la tristesa de Gilet. | *ta tristesa*: la de Gilet, per l'absència d'ella.

14 Els *ullets cristal·lins* són una sinèdoque per Gileta.

18-20 La *glòria d'obeir* Gileta recompensa la *desdítia* de *penar* pel seu amor. | *humil*: humilment.

Romanç.

C p. 309; I2 f. 180-180v; L4 p. 272-273; MA f. 111v-112; R p. 461; V2 f. 209v-210.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Diverteix Gilet la pena de la ausencia ab la memoria de una afavorida paraula que la bella Gileta li digue al ausentarse. Romans

R: Estant Gilet afavorit de la adorada Gileta encaraque trist, y ausent, es persuadit deixe sa tristesa, y accepte content la vida

V2: Altra 26

Edicions anteriors: Bernad (1899: 34-35); Miró (1995: I, 344); Miró (1998: 78).

1 vol MA R V2] vols C I2 L4; Gileta que visques C I2 MA R V2] que visca Gileta L4 || 3 qui C I2 L4 R V2] que MA || 9 la I2 L4 MA R V2] *om.* C || 13 ofenga MA R] ofengan C I2 L4 V2; ta C I2 R V2] la L4 MA || 18 recompensaràs humil C I2 L4 R V2] o sepultat en olvit MA || 19 la desditxa de penar C I2 L4 R V2] ni viuras mes en Gileta MA || 20 ab la glòria d'obeir C I2 L4 R V2] si per Gileta no vius MA || 21 Viu Gilet vida amorosa C I2 L4 R V2] Viu a pesar de la ausencia MA || 22 o sepultat en olvit C I2 L4 R V2] recompencaras humil MA || 23 no (ni C I2 L4 V2) viuràs més en Gileta R] la desditxa de penar MA || 24 si per Gileta no vius (mors L4) C I2 R V2] ab la gloria de opeir MA

Basem l'edició en el ms. R.

1 Entre *vols* i *q*, *Gileta* ratllat L4.

7 Entre *viu* i *en*, *ab* ratllat MA.

9 Entre *content* i *vida*, *la* ratllat C.

17 i 21 Versos repetits MA.

18-20 Versos intercanviats d'ordre pels v. 22-24 MA.

22-24 Versos intercanviats d'ordre pels v. 18-20 MA.

Aquest poema no es dirigeix a Gileta, sinó que la veu poètica apel·la directament a Gilet. El jo poètic demana a Gilet que compleixi la voluntat de Gileta i visqui per ella sense tristesa malgrat l'absència, ja que, si no persisteix en el servei amorós, l'oblit subsegüent seria la pèrdua segura de Gileta.

---

20-24 Gilet ha d'escollir segons el següent ultimàtum de la veu poètica: o viure per ella (*si per Gileta no vius*), és a dir, una *vida amorosa* dedicada a Gileta, o quedar sepultat en l'*olvit* i, en conseqüència, no viure en el cor d'ella (*no viuràs més en Gileta*).

«Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo no visca»

*Gustós, mor Gilet enamorat en l'enemiga ausència perquè visca Gileta adorada*

Viviu, gallarda Gileta,  
no importa que jo no visca  
si ab una mort venturosa  
4 per vós, en vós tindrè vida.  
Viviu i gosau les gràcies  
que la virtut eternisa;  
igual fermesa acompanya  
8 mon amor i vostra ditxa.  
Viviu, i lo temps suspenga  
parca dels mortals antiga:  
la dalla, per vostres roses,  
12 les ales, per vostres dies.  
Viviu i, en esta ribera  
que vostres mèrits admira,  
si mor per mi lo contento,  
16 viurà per vós l'alegria.  
Viviu i viuré, Gileta,  
que, en esta ausència enemiga,  
si la voluntat me mata,  
20 una memòria m'anima.

Romanç.

C p. 313; I2 f. 183; L4 p. 276; MA f. 112v-113; R p. 461-462; V2 f. 214-214v.

C L4: Altre

1 *Viviu*: anàfora amb els versos 5, 9, 13 i 17.

3-4 Segons la teoria neoplatònica de l'amor, l'amant reneix a través de l'enamorament. Aquesta nova vida comporta intrínsecament una mort de l'anterior (*una mort venturosa*), però gràcies a l'estimada pot començar una nova vida (*per vós*) si és un amor correspost. En aquesta nova existència l'amant passa a residir en el cor de l'estimada (*en vós tindrè vida*).

5-6 Les *gràcies* de Gileta s'eternitzen, no s'acaben mai, gràcies a la seva *virtut*.

7-8 L'*amor* de Gilet i la *ditxa* de Gileta són iguals en *fermesa*.

9-12 Gilet demana a Gileta que visqui i que el temps aturi (*suspenga*) la mort (*parca dels mortals antiga*). Gilet demana que la mort aturi la *dalla* de la mort i les *ales* del temps davant de Gileta: la *dalla*, per les *roses*, les *gràcies* (v. 5), de Gileta i les *ales* pels *dies* de Gileta, segurament es refereix a la seva joventut.

13 *en esta ribera*: probablement assenyala la població d'origen de Gileta al Rosselló.

15-16 El *contento mor* per l'absència, l'*alegria viurà* per l'amor.

19-20 Versos paral·lels als 15-16.

I2: Altra

MA: Celebre lo Ausent Gilet los anys dela bella Gileta. Romans

R: Gustos mor Gilet enamorat en la enemiga ausencia perque visca Gileta adorada

V2: Altra 38

Edicions anteriors: Bernad (1899: 41-42); Miró (1995: I, 353-354).

2 jo no C I2 L4 MA R] jo nu V2 || 3 una mort venturosa C I2 L4 R V2] mort tan  
venturosa MA || 5 gosau C I2 MA R V2] posau L4 || 7 fermesa I2 R V2] firmesa L4  
MA, fortuna C || 10 antiga I2 R V2] antiga C L4 MA || 11 dalla C L4 MA R V2]  
dala I2 || 13 i R] *om.* C I2 L4 MA V2 || 16 vós C I2 L4 R V2] mi MA

Basem l'edició en el ms. R.

10: La *u* d'*antigua* ratllada I2.

11: la *l* de *dalla* ratllada I2.

12: la *l* d'*allas* ratllada I2.

S'ha de posar en relació amb el poema «Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa». Gilet demana a Gileta, que està absent, que visqui i que fins i tot la mort aturi la dalla i el temps les ales davant les gràcies i la virtut d'ella. L'únic que pot animar Gilet davant d'aquesta absència de l'estimada és la memòria de la relació sentimental.

«Viviu, gallarda Gileta, / que jo muira poc importa»

*Encara que en penosa ausència, gustosament mor Gilet enamorat per la vida de la gallarda Gileta,  
vivint los dos per l'amor una mateixa vida*

Viviu, gallarda Gileta,  
que jo muira poc importa  
si vostra vida és ma vida  
4 i, més mia, quant més vostra.  
Viviu i gosau les gràcies  
que tanta virtut adornen;  
eternisats competesquen  
8 mon amor i vostra glòria.  
Viviu, i lo temps suspenga  
ja la dalla, ja les plomes:  
les plomes, per ma fermesa;  
12 la dalla, per vostres roses.  
Viviu i, per esta plaja  
que vostres mèrits adora,  
renasca ab vós l'alegria,  
16 si mor ab mi la congoixa.  
Viviu i viuré, Gileta,  
que, en esta ausència penosa,  
si la voluntat m'acaba,  
20 m'animarà la memòria.

Romanç.

C p. 313-314; I2 f. 183-183v; L4 p. 276; MA f. 113-113v; R p. 462; V2 f. 214v.

Rúbrica: segons la filosofia neoplatònica, els amants morien per renèixer de nou en l'altre i així restaven units per sempre.

3-4 Si Gileta viu, Gilet viu. Quant més demostrí la vida de Gileta pertànyer a ella i, per tant, presenti les virtuts que li són pròpies, més es convertirà Gileta en el motiu de viure per Gilet.

5-6 Les *gràcies* i *virtut* de Gileta.

7-8 Gilet demanana que el seu *amor* i la *glòria* de Gileta competeixin eternament.

9-12 Gilet demana a Gileta que visqui i que lo temps aturi (*suspenga*) tant la *dalla* de la mort com les seves *ales* (del pas del temps): la *dalla* per els *roses*, les *gràcies* (v. 5) de Gileta, i les *plomes* de les *ales* per la *fermesa* de Gilet.

13 *per esta plaja*: probablement assenyala la població d'origen de Gileta al Rosselló.

15-16 Gileta està absent i això provoca la congoixa de Gilet, quan ella torni renaixerà *l'alegria* la *congoixa* de Gilet morirà conjuntament amb ell, però la mort de Gilet serà una mort constant per amor a ella.

19-20 La *voluntat* és de Gilet, perquè Gileta està absent, i això mata Gilet, però la memòria de la relació amorosa l'*anima*. (Vegeu les notes als v. 15-16 / 19-20 del poema anterior).

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Solemnisa en altre ausencia Gilet, los florits anys de Gileta. Romans

R: Encara que en penosa ausencia gustosament mor Gilet enamorat per la vida dela  
gallarda Gileta, vivint los dos per lo amor una mateixa vida

V2: Altra 39

Edicions anteriors: Bernad (1899: 42); Miró (1995: I, 354-355).

1 gallarda C I2 L4 R V2] galarda MA || 3 ma vida C I2 L4 R V2] la mia MA || 7  
eternisats R] eternitats C I2 L4 V2, eternizar MA || 8 vostra glòria C I2 L4 R V2]  
vostres glorias MA || 11 fermesa I2 R] firmesa C L4 V2, finesa MA || 13 esta playa R]  
estas playas (platjas MA) C I2 L4 V2 || 14 adora R] adoran C I2 MA V2, adornan L4  
|| 18 en I2 L4 MA R V2] *om.* C || 19 m' C I2 L4 R V2] mal MA

Basem l'edició en el ms. R.

7: després de *compate* un ratllat il·legible, *scan* afegit a l'interlínia MA.

Es tracta d'una altra versió del poema «Viviu, gallarda Gileta, / no importa que jo  
no visca». Gilet demana a Gileta, que està absent, que visqui i que fins i tot la mort  
aturi la dalla per compassió davant les gràcies i la virtut d'ella. L'únic que pot animar  
Gilet davant d'aquesta absència de l'estimada és la memòria de la relació  
sentimental.

«Te'n vas, amada Gileta: / qual ton Gilet restarà?»

*A l'ausentar-se l'amada Gileta, ab llàgrimes se lamenta Gilet afligit i celebra l'hermosura de Gileta*

Te'n vas, amada Gileta:  
 qual ton Gilet restarà?  
 Sensible roca afligida  
 4 en combat de terra i mar.  
 La mar li robà la glòria  
 de tos ullets adorats,  
 8 mentres los seus augmentaven  
 ab llàgrimes los cristalls.  
 Ja les roques pirinees  
 anticiparen lo maig  
 per tributar a tes plantes  
 12 plantes belles i fragants.  
 Entre florides riberes  
 correrà lo Tec ufà  
 quan de ta amorosa cara  
 16 serà verdader mirall.  
 Reverdirà per ta vista  
 lo Canigó congelat  
 i a la decrepita calba  
 20 donarà clavells suaus.  
 Tot s'alegrarà, Gileta,  
 i sols Gilet desdixat  
 noves de sos ulls fontetes  
 24 al mar d'amar donarà.

Romanç.

C p. 314; I2 f. 183v; L4 p. 276; MA f. 107v-108; R p. 462-463; V2 f. 214v.

---

2 *quat*: com.

3 *sensible roca*: Gilet.

7 *los seus*: els ulls de Gilet, que plorant augmenten els cursos d'aigua.

9 *pirinees*: del Pirineu.

11-12 Antanaclasis i anadiplosis entre *plantes* (peus de Gileta) i *plantes* (vegetals). | *tes*: de Gileta.

14 *Tec*: riu del Rosselló que neix al vessant oriental de Pirineu.

19 *decrepita calba*: el cim del Canigó, calb perquè està erm després de l'hivern.

23 *fontetes*: dolls de llàgrimes.

24 Fa referència al tòpic literari del mar d'amar; paronomàsia.



C L4: Altre

I2: Altra

MA: Despedeix se Gilet de Gileta que segona vegada se ausenta per mar

R: Al ausentarse la amada Gileta ab llagrimas se alimenta Gilet afligit y celebra la  
hermosura de Gileta

V2: Altra 40

Edicions anteriors: Bernad (1899: 43); Miró (1995: I, 355-356); Miró (1998: 80);  
Rossich & Valsalobre (2006: 248); Castaño (2013: 43); Valsalobre, Miralles &  
Rossich (2015: 111-112).

Referències: Miralles (2008: 90-91).

*Rúbrica:* lamenta] alimenta R || 4 combat R] combats C I2 L4 MA V2 || 5 la R] lo C  
I2 L4 MA V2 || 7 augmentaven C I2 R] augmentaren L4 MA V2 || 24 amar R] amor  
C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R.

Gilet, la veu poètica, resta desconsolat per la marxa per mar (cap al Rosselló) de  
Gileta; per contra, el paisatge rossellonès celebra la seva arribada com si es tractés de  
la primavera.

«Te'n vas, amada Gileta: / qual resta lo teu Gilet?»

*Altra al mateix*

Te'n vas, amada Gileta:  
 qual resta lo teu Gilet?  
 Gilet restarà sens vida  
 4 a no viure d'ésser teu.  
 Lo mar li robà la glòria  
 de tos hermosos ulls,  
 però vui junta la terra,  
 8 a la tormenta, turment.  
 Les venturoses muntanyes  
 anticiparan lo temps  
 per coronar ta bellesa  
 12 de roses i de clavells;  
 per més florides riberes  
 ufà correrà lo Tec  
 quan de ta amorosa cara  
 16 serà mirall verdader;  
 del riu Ferrer la campanya  
 te saludarà també:  
 primavera per les plantes,  
 20 aurora per los aucells;  
 reverdirà Canigó  
 i a sos elevats extrems  
 menos lo Sol que ta vista  
 24 farà derritir la neu.  
 Tot s'alegrarà, Gileta,  
 i sols lo pobre Gilet

---

2 *qual*: com.

4 Ell viu de dedicar-se a ella. | *a*: per.

5 *robà*: Gileta se'n va per mar i, per això, el *mar* li roba la glòria dels *ulls*, és a dir, la mirada.

7 *vui*: avui.

8 *tormenta* / *turment*: paronomàsia.

10 *temps*: la primavera.

14 *Tec*: riu del Rosselló que neix a fonts del Tec i constitueix aproximadament la separació entre el Vallespir i el Rosselló.

17 *riu Ferrer*: afluent del riu Tec. El riu Ferrer s'afegeix al riu Tec a la població d'Arles de Tec, al Vallespir.

19-20 El moment de major esplendor per les plantes és la primavera, en canvi, pels ocells és l'aurora. | *aucells*: ocells.

23-24 Serà la *vista* de Gileta la que fondrà la *neu* del Canigó i no el *Sol*.

28 donarà al mar de l'amar  
tot lo tribut d'un ausent.

Romanç.

C p. 314-315; I2 f. 183v-184; L4 p. 276-277; MA f. 108-109; R p. 463; V2 f. 215.

C I2: Altra

L4: Altre

MA: Despadeixse Gilet de Gileta per tercera anada per mar. Romans

R: Altra al mateix

V2: Altra 41

Edicions anteriors: Bernad (1899: 43-44); Miró (1995: I, 356-357); Miró (1998: 81);  
Castaño (2013: 45).

2 resta I2 L4 MA R V2] restera C || 4 d'èsser R] de ser C I2 L4 MA V2 || 10  
anticiparan I2 L4 MA R V2] anticiparen C || 12 clavells C I2 L4 R V2] clavels MA ||  
15 amorosa cara R] cara amorosa C I2 L4 MA V2 || 20 aucells L4 R] ocells C I2 MA  
V2 || 24 derritir I2 L4 MA R V2] diritir C || 25 alegrarà C I2 MA R V2] alegrà L4 ||  
27 amar R] amor C I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R.

Gileta se'n va per mar (des del Principat?) i Gilet queda desolat com el paisatge.  
Gileta marxa al Rosselló on s'avançarà la primavera.

---

27 *mar de l'amar*: tòpic literari del mar d'amar; paronomàsia.

28 *ausent*: Gilet.

## «Ja perdo, bella Gileta»

*Despedint-se Gilet de Gileta, a qui celebra, se queixa de la brevedat de sa ditxa*

Ja perdo, bella Gileta,  
la ditxa que no meresc;  
bastava ser ditxa mia  
4 per a què duràs poc temps.  
Perdo la dolça presència  
en què juntaren los cels  
la bellesa més amable  
8 a la virtut més cortès;  
en qui l'ingeni ab la gràcia  
airosament competeix,  
ab lo grave, lo apacible,  
12 lo amorós, ab lo discret.  
Però perdent-me no perdes:  
ab tu resta lo que és teu,  
i tot és teu, adorada,  
16 lo que de mi no és agè.  
Los pensaments restaran,  
perquè són teus i són meus:  
abrasades mariposes  
20 de l'incendi més perfet.  
Adéu, coret de ma vida,  
vida de mon cor, adéu,  
i conservant-te conserva  
24 a ma vida en ton coret.

Romanç.

C p. 315; I2 f. 184; L4 p. 277; MA f. 115v-116; R p. 464; V2 f. 215v-216.

C I2: Altra

L4: Altre

MA: Lamentas Gilet del torment de la ausència. Romans

---

5 *dolça presència*: la de Gileta.

11 *grave*: greu.

13 *perdes*: perds.

15-16 Amb ella està el que és d'ella i el que és d'ell (*lo que de mi no és agè*, és a dir, el que és meu). | *agè*: aliè.

20 *incendi més perfet*: l'amor pur de Gilet i Gileta, del què els *pensaments* en són *abrasades mariposes*.

23-24 Gilet demana a Gileta que conservi l'amor per ell al seu *coret*. | *conservant-te*: «fórmula de comiat, com si diguéssim: conserveu-vos en l'estat actual de salub» (s.v. *conserveu-vos-hi*, DCVB).

R: Despedintse Gilet de Gileta a qui celebra se queixa dela brevedat de sa ditxa  
V2: Altra 42

Edicions anteriors: Bernad (1899: 44-45); Miró (1995: I, 357).

3 ser MA R] esser C I2 L4 V2 || 6 juntaren C L4 R V2] juntaran MA, iuntaren I2 || 8  
virtut C I2 L4 R V2] vista MA || 9 En I2 L4 MA R V2] A C || 13 perdent-me MA R]  
perdonantme C I2 V2, per darne L4; perdes I2 R V2] perdo MA, perdas C L4 || 16  
agè C L4 R V2] agéi I2, ajue MA || 18 teus C I2 MA R V2] meus L4; meus C I2 MA  
R V2] teus L4 || 22 cor I2 L4 MA R V2] coret C || 24 a C MA R] ab I2 L4 V2; en C  
I2 MA R V2] a L4

Basem l'edició en el ms. R.

12: *ab* ratllat, a la interlínia afegit *ab* I2.

19: corregit *abrasades*, anteriorment *abrasades* I2.

24: corregit *a*, anteriorment *ab* C.

Gilet és queixa de l'absència de Gileta, perquè la *ditxa* de veure-la va durar molt poc; però, malgrat la separació física, els pensaments amorosos romandran perquè és un amor pur i compartit. Finalment Gilet s'acomiada, li desitja salut i que conservi el seu amor.

## «Viuré, gallarda Gileta»

*Assegura Gilet son amor en la fermesa constant a pesar de la trista ausència*

	Viuré, gallarda Gileta, si no olvidau un amor que en la fermesa constant
4	a la causa correspon. Lo Cel que us donà les gràcies que captivaren mon cor ha fet eterna com elles
8	ma enamorada afició. I, a pesar de trista ausència, a pesar del temps veloç, serà mon amor estela
12	que seguirà vostre sol. Esta veritat, Gileta, tan clara serà com vós, tan perfecte com lo Cel,
16	tan duradora com jo.

Romanç.

C p. 316; I2 f. 184v; I2' f. 185v; L4 p. 277-278; MA f. 112-112v; R p. 464; V2 f. 216.

C I2 I2' V2: Altra

L4: Altre

MA: Asegura lo ausent Gilet a Gileta sa firmeza. Romans.

R: Assegura Gilet son amor en la fermesa constant apesar dela trista ausencia

Edicions anteriors: Bernad (1899: 46); Miró (1995: I, 359); Castaño (2013: 49).

1 Viuré I2 I2' MA R V2] viurer C, veureu L4; gallarda C I2 I2' L4 R V2] galarda MA  
|| 3 fermesa I2 I2' R V2] firmesa C L4 MA || 4 correspon I2 I2' L4 MA R V2]  
corespon C || 5 que us C I2 I2' L4 R V2] que MA || 6 captivaren I2 L4 MA R V2]  
captiveran C, captiuaran I2' || 8 afició C I2 I2' L4 R V2] pació MA || 10 del MA R]  
de C I2 I2' L4 V2 || 11 estela C I2 I2' L4 R V2] estrella MA || 15 Cel C I2 I2' L4 MA  
V2] sol R || 16 duradora C I2 I2' MA R V2] duradera L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error del v. 15.

---

4 La constància de la fermesa amorosa de Gilet equival a la causa d'aquest amor, Gileta mateixa.

7 *elles*: les gràcies (v. 5) que són eternes perquè provenen del Cel.

13 *esta veritat*: l'afirmació dels v. 11-12.

15: tant per la repetició de rima (v. 12), com per la coincidència en la rima amb els versos anterior i següent, com, finalment, perquè la perfecció no és un atribut del Sol sinó del Cel, considerem que la lliçó del ms. R és errònia i la substituïm per la dels altres testimonis. Probablement va ser un error per atracció del mot final del v. 12.

Gilet podrà viure mentre Gileta no obli el seu amor, que serà etern malgrat l'absència.

## «No la brillant estela»

*Celebra Gilet, ausent, la bellesa de l'amable Gileta i sol·licita anime, generosa, son amor. Lires*

No la brillant estela  
o marítimes platges venturoses  
a fatigada vela  
4 dóna port en les ones espumoses;  
estela més quieta  
és la bellesa amable de Gileta.

No a la naixent aurora  
8 deveu en les arenes argentades  
lo llum que esmalta i dora  
riques perles, petxines nacarades;  
aurora més perfeta  
12 és lo llum apacible de Gileta.

No ja lo Sol corona  
de lluminoses puntes la muntanya,  
ni ab alegria dóna  
16 vida a les flors i flors a la campanya;  
més lluminós planeta  
en los ullets se mostra de Gileta.

Estela vencedora:  
20 mudau l'obscuritat en alegria;  
més generosa aurora:  
a mos plorosos ulls donau lo dia;  
sol de virtut perfeta:

---

Rúbrica: *anime*: animi.

1, 7, 13: anàfora.

1 *brillant estela*: l'estrella Polar, necessària per assenyalar el nord en la navegació.

5 Gileta supera la *brillant estela* i les *marítimes platges venturoses* com a *port*, perquè és una *estela més quieta*, sense cap pertorbació.

6, 12, 18 i 24 aquests versos comparteixen la mateixa rima: *Gileta*.

11 Gileta és una aurora més perfeta que la pròpia albada (*naixent aurora*) perquè no li deu la seva llum al Sol.

17 Gileta és més lluminosa que l'astre solar i exerceix la seva funció.

18 'se mostra en los ullets de Gileta'.

19 *Estela vencedora*: vegeu v. 1-6.

21 *generosa aurora*: vegeu v. 7-12.

23 *sol de virtut*: vegeu v. 13-18.



24 animau mon amor, dolça Gileta.

Sextets-lira: 6a 10B 6a 10B 6c 10C.

B4 f. 148v; C p. 260; Ga p. 39-40; I2 f. 154-154v; L4 p. 281; MA f. 109-109v; R p. 465; V2 f. 187-187v.

B4: Celebra Gilet ausent la bellesa de la amada Gileta y solícite anime generosa son  
Amor. Liras

C I2 V2: Liras

Ga: Elogia Gilet a la bella Gileta, quant navegava per lo mar

L4: Lira

MA: Elogia Gilet ala bella Gileta quan navegava per lo mar

R: Celebra Gilet ausent la bellesa dela amable Gileta y solícita anime generosa son  
amor. Liras

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 313).

1 No la B4 R] Nova C Ga I2 L4 MA V2 || 3 a fatigada B4 C Ga I2 L4 MA V2]  
afatiga R || 10 petxines B4 R] peñas C L4, apenas Ga, penas I2 MA V2 || 12 lo B4 C  
I2 L4 R] la Ga MA V2 || 16 i B4 C I2 L4 R V2] ni Ga, no MA || 17 lluminós B4 C  
Ga I2 L4 MA V2] lluminosos R || 20 Mudau B4 C I2 L4 R V2] Mudan Ga MA || 22  
lo dia MA] la vida B4 C Ga I2 L4 R V2 || 24 amor B4 R] cor C I2 L4 V2, a mon cor  
Ga MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors dels versos 3, 17 i 22.

8: entre *deven* i *en*, ratllat *doneu* V2.

22: la rima obliga a admetre la *lectio singularis* de MA.

23: només es pot llegir a partir de *virtut* I2.

Res es comparable a la quietud, la virtut i la perfecció de Gileta que és el sol de  
Gilet.

## «Cessà lo turment, Gileta»

*Alegre Gilet d'haver en l'ausència rebut una breu carta o memòries de la gallarda Gileta, amorós se queixa de la brevedat de sa ditxa*

Cessà lo turment, Gileta  
 amorosa com gallarda,  
 i a les ones de l'ausència  
 4 envies tu la bonança.  
     Cessà la nit més obscura,  
     i una lletreta adorada  
     a les llàgrimes penoses  
 8 porta la risa de l'alba.  
     Cessà la negra tristesa,  
     ombra mortal de mes ànsies,  
     i en ta salut venturosa  
 12 ressuscita ma esperança.  
     Mes ai, vida de ma vida,  
     coret del coret que guardes,  
     que la bonança és molt breu  
 16 i la tormenta molt llarga.  
     Poc durarà l'alegria  
     d'una alba tan desitjada  
     si tos ullets i boqueta  
 20 neguen a mon cor les gràcies.  
     Com pot l'esperança viure,  
     mentres l'ausència tirana,  
     quan memòries me sustenten,

---

Rúbrica: *memòria*: records, notícies.

1, 5, 9: anàfora.

1 El *turment* és perquè no té notícies d'ella. Es relaciona amb la *tormenta* del v. 16 i es contraposa amb la *bonança* dels v. 4 i 15.

3 *ones*: en altres poemes es menciona que Gileta se'n va per mar.

4 i 15 *bonança*: fa referència a les bones notícies de Gileta, però també es relaciona amb la navegació marítima, igual com el *turment* (v. 1) i la *tormenta* (v. 16).

5 *nit*: l'absència de Gileta provoca que Gilet se sumeixi en la foscor (es relaciona amb la *negra tristesa*, v. 9), contrasta amb la *risa de l'alba* (v. 8) i amb l'*alba* del vers 18 provocades per la carta de Gileta.

6 *lletreta adorada*: la carta de Gileta.

11 *en ta salut*: és una convenció habitual en les cartes (veg. v. 6), no significa que Gileta hagi estat malalta.

15-16 L'alegria que procura la carta és molt breu, però el pesar per l'absència és molt llarg.

18 *alba*: com l'alba anuncia el dia, la carta de Gileta anuncia la seva arribada.

19-20 Si després de la carta no ve ella de seguida.

22 *mentres*: si.

- 24 ab les memòries me mata?  
Ai, deixa'm morir, Gileta,  
d'amorosa o d'obligada,  
que és millor perdre la vida
- 28 que perdre a qui la causa.

Romanç.

C p. 315-316; I2 f. 184-184v; I2' f. 185; L4 p. 277; L4' p. 278; MA f. 113v-114v; R p. 466; V2 f. 216.

C I2 I2': Altra

L4 L4': Altre

MA: Celebra Gilet la ditxa de aver en sa penosa Ausència rebuda una carta de sa estimada Gileta. Romans

R: Alegre Gilet de haver en la ausència rebut una breu carta ó, memorias dela gallarda Gileta amorós se queixa dela brevedat de sa ditxa

V2: Altra 43

Edicions anteriors: Bernad (1899: 45); Miró (1995: I, 358); Castaño (2013: 47).

6 lletreta C I2 I2' L4 L4' MA V2] lletra R || 10 mortal I2 I2' L4 L4' MA R V2] moltal C || 12 ressuscita I2 I2' L4 L4' MA R V2] resucitan C || 16 tormenta molt C I2 I2' L4' MA R V2] tormenta és molt L4 || 19 si MA R V2] de C I2 I2' L4 L4' || 20 les L4' R] ses C I2 I2' L4 MA V2 || 22 mentres C I2 I2' L4' MA R V2] mestras L4 || 26 amorosa R] amor C I2 I2' L4 L4' MA V2; o d'obligada R] a obligada C I2 I2' V2, obligada L4 L4', la mort obligada MA || 28 a qui C I2 I2' L4 MA R V2] al q L4'

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error del v. 6.

6: Optem pel diminutiu, per raons mètriques (acceptar la lliçó de R implica admetre un hiata entre *lletra / adorada* que és poc comú en Fontanella).

19: Es corregeix *de per si* i al marge apareix, ratllat, *que* V2.

26: Mètricament és l'única opció vàlida, excepte MA, però aquest és un manuscrit ple d'errors.

Gilet rep una carta de Gileta (potser ja restablerta d'una malaltia que l'ha allunyada? v. 11) que li n'alleuja l'absència momentàniament, tot i que en persisteixen les angoixes.

---

23-24 Paradoxa: la carta de Gileta anima Gilet, però alhora li fa memòria de la seva absència i això el fa patir.

26 O bé perquè l'estima o bé per compromís, li demana que el deixi morir pel dolor de l'absència.

28 *a qui la causa*: Gileta, perquè està absent.

## «Ja paguen mos ulls, Gileta»

*Plora Gilet, enamorat, l'ausència de Gileta amada*

Ja paguen mos ulls, Gileta,  
 lo que mos ulls han gosat,  
 i de tant mirar el sol,  
 4       sens veure el Sol estan.  
           Atreviments temeraris,  
           costosament fulminats,  
           donaren nom infeliç  
 8       de mes llàgrimes al mar.  
           Àguiles foren grosseres  
           per aspirar a tos raigs;  
           ja negres ocells, lamenten  
 12       més penes que desenganys.  
           Si tes hermoses ninetes  
           eren de mon cor mirall,  
           ja se retiren les mies  
 16       fatigades de plorar.  
           Mes, quan tos mèrits il·lustren  
           la finesa més constant,  
           com pot un amor sens vista  
 20       costar-me la ceguedat?  
           Ab tot, amable Gileta,  
           serà per a bé lo mal  
           si de tos ullets la glòria  
 24       poden mos turments pagar.

Romanç.

C p. 316; I2 f. 184v; I2' f. 185v; L4 p. 278; MA f. 116v-117; R p. 466-467; V2 f. 216v.

---

1 *paguen*: fan penitència a canvi d'haver-la contemplat.

2 *gosat*: gaudit.

3-4 Els seus ulls han mirat tant a Gileta (*sol*) que ha quedat cec, sense llum (*Sol*). | *el sol* / *el Sol*: antanaclasis.

7 *nom infeliç*: la ceguesa? (veg. v. 20).

8 Al meu mar de llàgrimes.

9 *Àguiles*: els ulls de Gilet atrevits (perquè van aspirar a veure-la).

11 *negres ocells*: els ulls de Gilet que ja no veuen.

13-14 Gilet (*mon cor*, sinèdoque per Gilet) es veia reflectit en els ulls (*ninetes*) de Gileta.

15 *les mies*: les *ninetes* (v. 13) de Gilet.

21-24 Els mals que pateix seran ben assumits si aconsegueix tornar-la a veure. | *pagar*: veg. v.1.

C I2 I2': Altra

L4: Altre

MA: Lamentas Gilet à Gileta en sa penosa Ausència. Romans

R: Plora Gilet enamorat la ausència de Gileta amada

V2: Altra 44

Edicions anteriors: Bernad (1899: 46-47); Miró (1995: I, 359-360); Castaño (2013: 50).

1 paguen C I2 I2' L4 MA V2] pугan R || 5 Atreviments C I2 I2' MA R V2] areviments L4 || 7 donaren R] donavan C I2 I2' L4 MA V2 || 9 àguiles R] aquí bé C I2 I2' L4 MA V2 || 11 ocells C I2 I2' MA R V2] aucells L4 || 16 fatigades de C I2 I2' MA R V2] fangadas de L4 || 19 sens R] ab C I2 I2' L4 MA V2 || 24 poden C I2 I2' L4 R V2] pot MA; turments C I2 I2' L4 MA R] turment V2; pagar C I2 I2' L4 R] apagar MA V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error del v. 1.

1: la llicó de R no fa sentit ni s'avé al joc atreviment/càstig dels primers versos.

19: la paradoxa és que un amor que no té vista, que està absent, li porti la ceguesa, no al revés.

Gilet lamenta l'absència de Gileta, la contemplació de la qual, en el passat, l'ha deixat cec.

## «Partesc, oh dolça Gileta»

*Havent Gilet, ausent, d'apartar-se més distant de l'adorada Gileta, se lamenta trist i amorós*

Partesc, oh dolça Gileta,  
 ab lo sentiment partit,  
 que de l'ausentar-me mor  
 4 i de l'adorar-te viu.  
     Però lo cor no s'ausenta,  
 que viu en més noble pit,  
 i si, amorosa l'animes,  
 8 guarda el coret per a mi.  
     Si no bastava una ausència  
 per acabar a un rendit,  
 junten-se penes a penes,  
 12 nasquen sospirs de sospirs.  
     Anegue a mos ulls, Gileta,  
 esta tormenta infeliç,  
 privats de tes dolces lletres  
 16 com de tos ullets divins.

Romanç.

C p. 317; I2 f. 185v-186; L4 p. 278; MA f. 117-117v; R p. 467; V2 f. 217.

C I2 : Altra

L4: Altre

MA: Desconfia en sa segona ausencia Gilet lo rebre carta de Gileta. Romans

R: Havent Gilet ausent de apartarse mes distant dela adorada Gileta, se lamenta  
 trist, y amorós

V2: Altra 45

Edicions anteriors: Bernad (1899: 47); Miró (1995: I, 360-361); Castaño (2013: 52).

---

2 *partit*: dividit entre la vida (*de l'adorar-te viu*, v. 3) i la mort (*de l'ausentar-me mor*, v. 4).

3-4 *mor... viu*: es refereix al *sentiment*.

6 *més noble pit*: el pit de Gileta.

11 A la pena de l'absència de Gileta se suma el temor de no rebre cartes d'ella.

12 *nasquen*: neixin.

13 *anegue*: 3a p.s. P.S.

14 *tormenta*: de llàgrimes.

15 *privats*: el subjecte és *mos ulls* (sinèdoque per Gilet). | *dolces lletres*: les cartes de Gileta a Gilet.

16 *ullets*: sinèdoque per Gileta.

2 partit C I2 L4 R V2] patit MA || 3 me R] se C I2 L4 MA V2 || 6 en I2 L4 MA R  
V2] ab C || 7 i I2 L4 MA R V2] que C; animes C I2 MA R V2] anima L4 || 9 una C  
I2 L4 MA R] ma V2 || 10 a C I2 MA R V2] *om.* L4 || 13 anegue C I2 L4 R V2] anega  
MA || 15 dolces C I2 L4 R V2] dolsos MA

Basem l'edició en el ms. R.

1: abans de començar el poema, *viurer* ratllat C.

Després d'una absència, Gilet es veu obligat a separar-se de Gileta i aquest cop tem  
no rebre cap carta d'ella.

*Gilet, enamorat, se despedeix ab llàgrimes de l'adorada Gileta*

Adéu, Gileta adorada,  
 adéu, àngel amorós,  
 adéu, coret de ma vida,  
 4 dolça vida de mon cor.  
     A la Tet augmentaran  
 de mos cegos ulls les fonts  
 i com és l'illa sens aigua,  
 8 han d'anegar-la mos plors.  
     Cruel, lo vent amenaça  
 al viatge tenebrós,  
 a la tempestat dels aires  
 12 la de mos sospirs respon.  
     I, en tan obscura partida,  
 la vista m'importa poc  
 si falta a mos ulls plorosos  
 16 de ma Gileta lo sol.

Romanç.

C p. 317; I2 f. 186; L4 p. 278-279; MA f. 118-118v; R p. 467-468; V2 f. 217.

C: [sense rúbrica]

I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Despadeixse de Gileta que malalta de una granallada sen va a montanya lo ausent Gilet. Romans

R: Gilet enamorat se despedeix ab llàgrimes dela adorada Gileta

V2: Altra 46

Edicions anteriors: Bernad (1899: 47-48); Rubió (1985: IV, 209) edita els v. 5-8; Miró (1995: I, 361); Miró (1998: 82); Castaño (2013: 54).

Referències: Valsalobre (2015c: 157).

5 A la Tet R V2] Al Latet C, Al Tatet I2, Al Letet L4, Ala Ter MA; augmentaran C I2 L4 MA V2] augmentarien R || 6 cegos I2 L4 MA R V2] ciegos C || 8 anegar-la

5 *Tet*: el riu que travessa el Rosselló, el Conflent, el Capcir i l'Alta Cerdanya.

6 *cegos*: perquè no disposen de la llum que és Gileta, antítesi amb la *vista* de v. 14. | *fonts*: llàgrimes.

7 *illa*: al·ludeix a Illa de Tet, de l'antic vescomtat d'Illa.

10 *viatge tenebrós*: el que realitza Gileta.

12 *la*: la *tempestat* (v. 11), metàfora per l'acumulació de sospirs causada per la partida de Gileta.



mos I2 L4 MA R V2] anegarlo mes C || 11 tempestat I2 L4 MA R V2] tespestat C ||  
13 en I2 L4 MA R V2] *om.* C

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error del v. 5.

En els manuscrits C, I2, L4, MA i V2 aquest poema continua amb «Tant vos enyoro, Gileta», però, analitzant l'estructura del text i a la vista d'altres testimonis (R i una segona còpia de L4), creiem que són poemes separats que s'han acabat transmetent com un de sol.

5: el condicional no fa sentit en el context R.

6: el vers comença amb *y com es*, ratllat C.

Gilet s'acomiada de Gileta mentre ell es queda al Rosselló.

## «Tant vos enyoro, Gileta»

*Demostra sentir, Gilet, l'ausència de l'amada Gileta*

Tant vos enyoro, Gileta,  
 que no puc viure sens vós.  
 Si vós així m'enyoràveu,  
 4 ploràrieu com fas jo.  
 Mes no ploreu, manyagueta,  
 no us vingués algun urçol,  
 quan de pur llagrimejar  
 8 en cada ull hi tinc un corb.  
 Guardau, nineta, los ulls  
 o d'amor o de temor,  
 pus, si los ullets gastàveu,  
 12 què faríeu del gipó?  
 Rieu i cantau Gileta  
 i vos trobareu millor;  
 gratau i passau rosaris  
 16 pus teniu grans per a tot.

Romanç.

C p. 317; I2 f. 186; L4 p. 214-215; L4' p. 279; MA f. 118v; R p. 468; V2 f. 217v.

C: [sense rúbrica]

I2: [sense rúbrica]

L4: Gilet 35

L4': [sense rúbrica]

MA: [sense rúbrica]

R: Demostra sentir Gilet l'ausència del'amada Gileta

V2: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Bernad (1899: 48); Miró (1995: I, 362); Castaño (2013: 56).

Referències: Valsalobre (2015c: 157).

---

5 *manyagueta*: «De caràcter suau, dòcil, no esquerp; mansuet» (DCVB s.v. *manyac*).

6 *urçol*: mussol. El DCVB el localitza a la Catalunya del Nord i a les Balears.

8 *corb*: Gilet plora tant que no li ha sortit un mussol, sinó un corb, que és un ocell de mal averany.

12 *gipó*: «Peça de vestir que cobreix el tronc des dels muscles fins a la cintura, cenyida i ajustada al cos, amb mànigues» (DIEC); és una peça de vestir femenina. Pot ser un joc de paraules amb el francès: «*Gilet* (lè) n. m. (de Gille, personnage de comédie). Vêtement court et sans manches, qui se porte sur la chemise. Sorte de camisole de laine, de coton, etc., qui se porte sur la peau : *gilet de flanelle*» (*Petit Larousse*).

1 enyoro I2 L4 L4' MA R V2] enyora C || 2 sens C I2 L4 MA R V2] sen L4' || 3 si  
vós així I2 L4 L4' R V2] si un axi C, si axis vos MA; enyoràveu I2 L4 L4' MA R V2]  
enyoraven C || 5 manyagueta C I2 L4 L4' R V2] manyajeta MA || 6 urçol C I2 L4' R  
V2] mussol L4 MA || 7 pur C I2 L4 MA R V2] puch L4' || 8 en C I2 L4 MA R V2]  
en q L4'; hi C I2 L4' MA R V2] *om.* L4; corb L4 MA R V2] cor C I2 L4' || 11 pus R]  
mes C I2 L4' MA V2, puix L4 || 16 pus C I2 MA R V2] puix L4 L4'

Basem l'edició en el ms. R a partir de les conclusions que s'extreuen de la col·lació dels diferents testimonis.

En els manuscrits C, I2, L4', MA, V2 aquest poema figura a continuació d'«Adéu, Gileta adorada» com si formés part del mateix text, però, vist que els manuscrits R i L4 el reporten com a text independent, i analitzada l'estructura del text, concloem que són poemes separats que una part de la tradició els ha acabat transmetent com un de sol.

6: al lateral hi ha corregit *mussol* V2.

16: vers omès I2.

Gilet anima a Gileta i li fa patent com la troba a faltar, perquè està malalta i plena de grans, probablement per alguna infecció exantemàtica (xarampió o altres). S'observa un cert to sarcàstic.

## «Sento i no sento, Gileta»

*Altra al mateix*

Sento i no sento, Gileta,  
 i ab lo sentiment feliç,  
 a no sentir lo que sento,  
 4 sentiria no sentir.  
 Patesc, no patesc la pena  
 de mon ardor atreuit,  
 però, si la pena és glòria,  
 8 vanitat és lo patir.  
 No sospiro quan sospiro  
 per tos ullets cristal·lins  
 i sens sospirar adoro  
 12 la causa de mos sospirs.  
 Jo mor i no mor, Gileta,  
 Gileta, vida gentil,  
 que morir amant és viure,  
 16 viure ausent és morir.

Romanç.

C p. 317-318; I2 f. 186v; L4 p. 279; MA f. 117v-118; R p. 468; V2 f. 217v.

C I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Declara ab contrarietats Gilet a Gilet la pena de la ausència. Romans

R: Altra al mateix

V2: Altra 47

Edicions anteriors: Bernad (1899: 48); Miró (1995: I, 362-363).

2 ab C I2 MA R V2] *om.* L4 || 10 tos MA R] sos C I2 L4 V2 || 15 morir C L4 MA R V2] mori I2

Basem l'edició en el ms. R.

7: entre *pero* i *si*, *si* ratllat V2.

1-4 Gilet no lamenta el que sent per Gileta, però sí que lamentaria no sentir-ho. | *a*: en el cas de.

5-8 Gilet pateix per amor, però aquest patiment no és una *pena*, sinó que és *glòria* perquè és per Gileta (cf. v. 15), per tant, el fet de patir es converteix en *vanitat*.

9-12 Gilet no *sospira* (es lamenta) quan *sospira* (anhela) pels ullets de Gileta, i els adora *sens sospirar* (sense patiment), perquè Gileta n'és la causa.

13-16 Gilet *mor i no mor* a causa dels sentiments amorosos: l'amor li dóna la vida (que és al seu torn morir d'amor, cf. v. 15), però l'absència li porta la mort.

15: entre *mori* i *amant*, ratllat un mot il·legible I2.

En aquest poema usa un mateix lexema amb diferents morfemes: *sentó*, *sentiria*, *sentir*, *sentiment* (v. 1-4); o també *sospiro*, *sospiro*, *sospirar*, *sospirs* (v. 9-12), es tracta d'una políptoton. Gilet sent el patiment de l'amor, però el patiment per Gileta és glòria, per tant patir seria vanitat. En el moment present Gileta està absent i, si bé l'amor dóna vida a Gilet, l'absència de la seva estimada també li provoca la mort.

## «Mal les brases dissimulo»

*Publica Gilet los celos que sa finesa voldria i no pot dissimular*

Mal les brases dissimulo,  
 bella Gileta adorada,  
 que, sepultades en cendres,  
 4 fins a les cendres abrasen.  
     En Olimp inaccessible  
 a la volada més alta,  
 ab les ales generoses  
 8 Amor les cendres aparta.  
     I si calla com a infant,  
 parleres les nines clamen,  
 i les finestres ensenyen  
 12 los incendis de la casa.  
     En tal pena, tal silenci  
 és empresa temerària,  
 i serà lo cor tot boques  
 16 si tota llengües la flama.  
     Com los afectes pogueren  
 donar a un mut la paraula,  
 ardents publiquen los celos  
 20 lo que les fineses callen.

Romanç.

C p. 318; I2 f. 186v; L4 p. 279; MA f. 102; R p. 468-469; V2 f. 218.

C: [sense rúbrica]

I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Publica zelos Gilet lo elevat de Son amor a Gileta. Romans

R: Publica Gilet los zelos que sa finesa voldria y no pot dissimular

---

8 El subjecte és Amor.

9 *calla*: el subjecte és l'enamorat de Gileta.

10 *nines*: les nines dels ulls diuen el que la boca pretén callar.

11 *finestres*: els ulls evidencien la passió amorosa (cf. v. anterior).

12 *casa*: del cos de l'enamorat.

15 'lo cor serà tot boques', és a dir el cor parlarà, expressarà els sentiments amorosos.

16 El silenci esdevé inútil quan tot de signes externs evidencien la passió amorosa ('la flama serà tota llengües'). | *flama*: la flama de l'amor, correlació amb les *brases* (v. 1), les *cendres* (v. 3,4 i 8) i els *incendis* (v.12).

V2: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 363-364).

3 sepultades I2 L4 MA R V2] sepultada C; cendras C I2 L4 R V2] cendra MA || 6  
volada C I2 L4 R V2] voluntat MA || 8 aparta R] apaga C I2 L4 MA V2 || 9 a C I2  
L4 R V2] lo MA || 10 claman C I2 L4 R V2] parlan MA || 12 casa I2 L4 MA R V2]  
causa C || 16 si tota C I2 MA R V2] si es tota L4; llengües R V2] llengua C I2 L4, la  
aygua MA

Basem l'edició en el ms. R, a partir de les conclusions que s'extreuen de la col·lació  
dels diferents testimonis.

8: malgrat que aparta és *lectio singularis*, és evident que Amor no pot apagar les  
cendres (cosa d'altra banda, absurda), sinó que, generós, atia el foc.

16: després de *llenguas*, de ratllat i en la interlínia *las* V2.

19: entre *ardents* i *publican*, *pl* ratllat V2.

Gilet descriu l'amor per Gileta com un foc interior, i si bé no en diu cap paraula, els  
ulls parlen per ell.

## «No m'amenaces, Gileta»

*Temerós, Gilet sol·licita que l'amada Gileta no l'amenace i perdone lo que plora i lo que canta*

	No m'amenaces, Gileta, que em matarà l'amenaça. Què resta per la ferida
4	si ja lo temor me mata? En què t'ofèn la finesa, ni lisongera ni falsa, mare infeliç de ma pena,
8	filla gentil de ta gràcia? Estima-la com a tua si com a mia t'enfada: o no causes lo que sento
12	o sent amor lo que causes. Perdona, bella Gileta, a l'infant que plora i canta i en lo que canta i que plora
16	coneixeràs lo que calla.

Romanç.

C p. 318; I2 f. 186v-187; L4 p. 279; MA f. 102v; R p. 469; V2 f. 218-218v.

C I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Enseña Gilet son afecta en una Cruel Ausencia de Gileta. Romans

R: Temerós Gilet sollicita que l'amada Gileta no l'amenace, y perdone lo que plora y lo que canta

V2: Altra 48

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 364).

---

Rúbrica: *amanace* / *perdone*: formes verbals en subjuntiu.

1-4 Si es compleix l'amenaça (potser el silenci, potser l'oblit amorós) de Gileta morirà Gilet, perquè si el temor que li provoca l'amenaça ja el mata, si es compleix, la ferida emocional li causarà la mort. | *amanaces*: amenacis.

7-8 La finesa de Gilet per Gileta és la causa (*mare*) de la pena de Gilet, i també l'efecte (*filla*) de la gràcia de Gileta.

11-12 Quiasme. Gilet demana a Gileta o que no provoqui l'amor que sent Gilet, o bé que es rendeixi al que ella motiva i, per tant, que ella també senti l'amor que causa.

14 *infant*: Gilet. Quiasme en els v. 14-15.

15-16 *En lo que canta i que plora* Gilet en la poesia dedicada a Gileta, ella podrà endevinar els sentiments que ell calla.



2 em C I2 MA R V2] me L4; matarà I2 MA R V2] espanta L4, matarla C || 5 t' R] te  
C I2 L4 MA V2 || 9 tua MA R V2] sua C I2 L4 || 10 t'enfada R] te cansa C I2 L4 MA  
V2 || 13 Perdona C I2 L4 V2] Perdonau R, Perdina MA || 15 i en R] en C I2 L4 MA  
V2

Basem l'edició en el ms. R.

13: El verb ha d'estar en la segona persona del singular perquè concordi amb la resta del poema.

Gilet demana a Gileta que no l'amenaci i que el perdoni pels sentiments amorosos que ha provocat la seva gràcia i, ja que ella n'és la causa, es compadeixi i senti també aquest amor que ha engendrat en Gilet.

## «Cantes i los cors encantés»

*Trist i amorós, Gilet celebra lo que ab sonora veu canta la sempre adorada Gileta*

	Cantes i los cors encantés, dolça i amada Gileta, i, a l'eco de ta alegria, alegre torna l'ausència.
4	Cantes i ta veu sonora, entre turment i tormenta, per serenar mos cuidados és favorable sirena.
8	Cantes i els ocells admiren l'harmonia que celebren, com per imitar tes gràcies conviden la primavera.
12	Cantes suau i responen, per la platja i per la selva, mes llàgrimes en les ones i mes penes en les penyes.
16	Però, sospirs venturosos, dolces llàgrimes, Gileta, si conserves sa memòria com saps, amor, sa fermesa.
20	

## Romanç.

- 
- 1 *Cantes / encantés*: *derivatio*, perquè comparteixen el mateix lexema. cf: «y nos encantas si cantas» (Cervantes, *La Gitanilla*, dins de *Novelas Ejemplares*).
- 3-4 L'eco del cant de Gileta arriba a Gilet i n'atenua el neguit per l'absència. | *torna*: verb copulatiu: l'absència de l'amada esdevé *alegre*.
- 5-8 El *turment* de Gilet s'equipara a una *tormenta* interna (noti's la paronomàsia entre *turment* i *tormenta*), i Gileta es converteix en una *sirena* la veu de la qual és l'única que pot asserenar (noti's la paronomàsia entre *sonora*, *serenar* i *sirena*) tant el *turment* com la *tormenta*. | *cuidados*: neguits.
- 9-12 Els *ocells*, que *admiren* el cant de Gileta, el *celebren* imitant-lo i comencen a cantar donant peu a l'arribada de la *primavera*.
- 13-16 Les *llàgrimes* i *penes* de Gilet, contraposades a l'alegria que transmet el cant, responen a l'eco de Gileta que els connecta en la distància (*ausència*, v. 4). Correlació entre *platja*, *llàgrimes* i *ones*, d'una banda, i, de l'altra, *selva*, *penes* i *penyes* (paronomàsia entre *penes* i *penyes*).
- 17-20 Correlació entre, d'una banda, les *llàgrimes* dels v. 15 i 18, i, de l'altra, les *penes* (v. 16) i els *sospirs* (v. 17) que respectivament seran (v. 17-18 se sobreentén el verb *seran*) *dolces* i *venturosos*. Les construccions *sospirs venturosos* i *dolces llàgrimes* constitueixen oxímorons, perquè si bé els *sospirs* i les *llàgrimes* no són expressions positives dels sentiments amorosos, si Gileta conserva la memòria d'aquest amor, es poden convertir en *venturosos* i *dolces* respectivament. | *com*: de la mateixa manera que.

C p. 318-319; I2 f. 187; L4 p. 280; MA f. 106; R p. 469-470; V2 f. 218v-219.

C: [sense rúbrica]

I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Alaba la veu de Gileta, que canta ala vora del Mar, lo enamorat Gilet que ve de la pasada ausencia y de a cas ali la encuentra. Romans

R: Trist y amorós Gilet celebra lo que ab sonora veu canta la sempre adorada Gileta

V2: Altra 49

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 365).

2 dolça C I2 L4 MA V2] dolca R || 3 a l' C I2 L4 R V2] ab MA || 4 torna C I2 L4 R V2] tota MA || 5 ta C I2 MA R V2] la L4 || 8 és L4 R] en C I2 V2, ets MA || 9 ocells C I2 R V2] aucells L4 MA || 13 Cantes C I2 MA R V2] cantan L4 || 14 plaja C I2 L4 R V2] paya MA || 17 venturosos C I2 L4 MA R V2] generosos C || 18 dolces C L4 MA R V2] dolcas I2 || 19 conserves C I2 MA R V2] concervan L4; sa C I2 R V2] la L4 MA || 20 amor C I2 L4 MA R] amar V2; fermesa C I2 R V2] firmesa L4, fineza MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 2.

11: *immitar* corregint *iminitar* C.

13: *cantas* corregint *cantan* I2.

Gilet pateix l'absència de Gileta, però de lluny li arriba l'eco del seu cant alegre, el qual converteix el turment en una asserenada nostàlgia. Les penes i llàgrimes de Gilet responen a la veu d'ella a través de la distància que els separa, però aquestes seran dolces i venturoses si ella les conserva en la memòria i aprecia la fermesa de l'amor de Gilet.

## «Partiré, bella Gileta»

*Canta Gilet a l'ausentar-se de Gileta bella la immortal fermesa ab son amor*

Partiré, bella Gileta,  
 mes no partiré sens vós:  
 o vindrà vostra memòria  
 4 o se restarà mon cor.  
     Partiré, mes la bellesa,  
 enveja dolça del Sol,  
 o serà nord de ma vida  
 8 o cometa de ma mort.  
     Partiré per nova guerra,  
 covardament animós,  
 i partiran la campanya  
 12 esperances i temors.  
     Partiré quan lo contento  
 és partit antes que jo:  
 a la causa s'anticipa  
 16 de l'efecte lo veloç.  
     Partiré, mes la fermesa,  
 glòria d'un perfet amor,  
 ha de viure immortal  
 20 ab vós, per vós i com vós.

    Ai singular bellesa!  
 Ai rigorós dolor!  
 Sols podran l'esperança i la fermesa  
 24 consolar a la tristesa  
 de l'ausència i del temor.

Romanç (1-20) + 6a 6b 10A 7a 7b.

---

1, 5, 9, 13, 17: Anàfora: *Partiré*.

3 *memòria*: el record de Gileta.

9-11 Antanaclasis entre *partiré* de 'marxar' i *partiran* de 'separar'. | *nova guerra*: probable al·lusió a l'inici de la campanya de la guerra dels Segadors. | *covardament animós*: oxímoron, la guerra té un doble efecte en Gilet, d'una banda la vessant heroica, però, de l'altra, també el temor per la seva supervivència.

11-12 En paral·lel a la seva marxa cap a una campanya militar, el país fluctua entre l'esperança i el temor.

13-16 S'ha anticipat l'efecte a la *causa*, perquè ha marxat l'alegria, abans i tot de partir ell, angoixat per la propera absència.

20 El vers sembla recordar l'expressió "per ipsum, et cum ipso, et in ipso", una doxologia recollida en el missal llatí.

C p. 319; I2 f. 187-187v; L4 p. 280; MA f. 125-125v; R p. 470; V2 f. 219.

C: [sense rúbrica]

I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Despadeixse Gilet de la cruel Gileta per anar à campanya. Romans

R: Canta Gilet al ausentarse de Gileta bella la immortal fermesa ab son amor

V2: Altra 50

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 366-367); Castaño (2013: 58).

1 Partiré C I2 L4 R V2] patiré MA || 2 partiré C I2 L4 R V2] patiré MA || 4 se C I2  
L4 R V2] no MA || 7 nord R] mort C I2 L4 MA V2; de C I2 L4 R V2] a MA || 9  
nova C I2 MA R V2] vova L4 || 12 esperances C I2 L4 R V2] la esperanças MA || 17  
fermesa C R] firmesa I2 L4 V2, fineza MA || 23 fermesa I2 R V2] firmesa C L4 MA  
|| 24 consolar C I2 R V2] cosolar L4

Basem l'edició en el ms. R.

7: optem per la *lectio singularis* de R: la *bellesa* o serà el *nord* de la vida de Gilet, o el  
*cometa* que el dugui a la *mort*. És una referència a un cos celeste, un estel, *enveja*  
del Sol. La resta de testimonis trivialitza.

24-25: versos omesos al manuscrit MA.

Gilet ha de partir per anar a la guerra, però, o bé el record de Gileta l'acompanyarà,  
o bé el seu cor es quedarà amb ella.

## «Dolça i amada Gileta»

*Llamenta Gilet enamorat i, com a cigne que mor, canta morint la finesa de son amor oblidat*

Dolça i amada Gileta,  
dolça un temps i sempre amada,  
d'un cigne que mor escolta  
4 lo que plora i lo que canta:  
    “No ploro la mort penosa,  
descans de vida tan llarga;  
si ofèn ma vida a ma vida,  
8 també ma vida me cansa.  
    No lamento lo rigor  
que de tos ullets m'aparta;  
si són estats amorosos,  
12 fóra ingrata en dir-te ingrata.  
    Lamento, adorada prenda,  
ab tants sospirs adorada,  
no tenir més que una vida  
16 per oferir a tes plantes.  
    Lamento, Gileta mia,  
mia a costa de mes ànsies,  
si causes tots mos efectes,  
20 que avorresques lo que causes.  
    Lamento que ton olvit  
segona mort m'amenaça  
per anegar en tenebres  
24 com en centelles abrases.”  
    Mes si lo cigne aconsola  
ab veu dolça mort amarga,

---

Rúbrica: *son amor oblidat*: el sentiment d'amor oblidat per Gileta.

3 *un cigne*: Gilet.

5 A partir d'aquest punt el poema passa a primera persona, perquè reporta el cant del cigne en estil directe.

7 La segona vegada *ma vida* és un apel·latiu referit a Gileta.

13 *prenda*: persona o cosa molt estimada.

13, 17 i 21 *Lamento*: anàfora.

16 *tes plantes*: els peus de Gileta.

20 *avorresques*: menyspreiis.

22 *segona mort*: la primera mort era la mort corporal; la segona, la mort de l'ànima, la condemna eterna. El suïcidi comporta la condemna eterna. És el cigne qui expressa la idea del suïcidi per no fer-ho tan explícit.

23-24 Recorden l'infern.

26 *dolça / amarga*: antítesi.

28 permet Amor que la mia  
testifique ma constància.  
Canto, morint, la finesa  
que m'acaba i no s'acaba,  
32 i, en l'esperit que t'adora,  
és immortal com la causa.  
Mort feliç, mort amorosa,  
dolça Gileta i amada,  
36 si una llagrimeta tua,  
és la generosa paga.

Romanç.

C p. 305-306; I2 f. 178; L4 p. 270; MA f. 120-121; R p. 471; V2 f. 206-206v.

C L4: Altre

I2: [sense rúbrica]

MA: Lamenta's Gilet a vista del rigor de Gileta. Romans

R: Llamentà Gilet enamorat, y com a cigne que mor canta morint la finesa de son amor oblidat

V2: Altra 16

Edicions anteriors: Bernad (1899: 22); Miró (1995: I, 335-336).

3 cigne C I2 R V2] cisne L4 MA; mor I2 L4 MA R V2] amor C || 5 ploro C I2 L4 V2] plora MA R || 10 tos C I2 L4 R V2] sos MA; aparta C I2 L4 R V2] apartan MA || 12 en C I2 L4 MA V2] a R; ingrata C I2 L4 R V2] ingrada MA || 14 sospirs I2 L4 MA R V2] sospir C || 23 per C I2 L4 V2] que per R, pero MA || 25 cigne C I2 R V2] cisne L4 MA; aconsola C I2 L4 R V2] agrisola MA || 26 ab C I2 L4 R V2] eb MA || 30 m' C I2 L4 MA V2] ni R; s' C I2 L4 R V2] me MA || 31 en C I2 L4 R V2] om. MA || 35 tua L4 MA R V2] mia C I2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors dels versos 5, 12, 23 i 30.

1: *ana* ratllat, seguit de la correcció *amada* V2.

5: A partir d'aquest moment el poema està escrit en primera persona fins al v. 24.

23: vers hiper mètric R.

27: entre *permet* i *mia* una taca d'humitat I2.

35: entre *llagrimeta* i *tua*, mot ratllat V2.

---

27 *mia*: la veu del poeta, l'antecedent és al v. 26.

28 *testifique*: subjuntiu.

30 La finesa del seu amor l'està matant, però alhora és infinita. Contrasta les declaracions del cigne proclamant la finesa eterna del seu amor (que l'està matant) vs. la idea del suïcidi.

31 Des de la perspectiva de l'esperit d'ell, la finesa és immortal com la causa, és a dir, ella.

Gilet s'està morint a causa del rigor de Gileta, si bé morirà feliç si ella el plora. Es compara el seu cant al del cigne, que, tal com expliquen els bestiars medievals, es creia que només cantava quan moria. També apareix en el poema fontanellà «Aquell pastor desdixat». És una imatge molt utilitzada per il·lustrar la mort del poeta per amor, té els seus orígens en les *Metamorfosis* d'Ovidi (XIV, 320-396).



«Pus vos enfaden, Gileta»

*Sol·licita Gilet los favors de l'amable Gileta i ofereix morir ausent i olvidat per no ésser enfadós*

Pus vos enfaden, Gileta,  
mos temerosos ardors,  
jo sabré morir ausent,  
4 mes no viure enfadós.  
Si us ofenen les fineses,  
filles del perfet amor,  
sabré morir olvidat,  
8 viure olvidant-vos, no.  
Si, no cansada, vos cansa  
la fermesa de mon cor,  
per vostre repòs primer  
12 voldré mon últim repòs.  
Ni viure puc, ni vull viure,  
faltant-me vostres favors:  
no puc si vós m'olvidau,  
16 ni vull si us enfado jo.

Romanç.

C p. 306; I2 f. 178-178v; L4 p. 270; MA f. 103; R p. 471-472; V2 f. 206v-207.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Considera Gilet lo desdeny de Gileta y li Proposa sa ausència. Romans

R: Solicita Gilet los favors dela amable Gileta, y offereix morir ausent y olvidat per no ésser enfadós

V2: Altra 17

Edicions anteriors: Bernad (1899: 29); Miró (1995: I, 336).

---

3-4 Gilet prefereix *morir* en l'absència que *viure* sent *enfadós* per Gileta. | *enfadós*: enutjós.

5-6 Un *perfet* (perfecte) *amor* és la causa que engendra *les fineses* que *ofenen* Gileta.

7-8 Gilet pot acceptar que Gileta l'oblidi, però ell mai no la podrà oblidar. Correlació amb els versos 3-4.

9-10 Gilet manté la *fermesa no cansada* del seu amor, però aquesta *fermesa cansa* Gileta.

12 *últim repòs*: la mort de Gilet. Es contraposa al *repòs primer* (v. 11) de Gileta que necessita el silenci de Gilet, ja que d'altra manera els seus *ardors* l'*enfaden* (v. 1-2). En altres paraules, Gilet prefereix la mort que destorbar Gileta.

15-16 Aquests dos versos conformen la conclusió final del poema en forma d'un problema sense solució: Gilet no pot viure si Gileta l'oblida, però tampoc vol viure si ha de fer enfadar Gileta amb els seus *ardors* (v. 2) i *fineses* (v. 5). Hi ha una correlació entre el v. 15 i *Ni viure puc* (v. 13), i entre el v. 16 i *ni vull viure* (v. 13).

1 Pus C I2 R V2] Puix L4 MA || 5 les fineses C I2 L4 R V2] las ofensas MA || 7  
 sabré C I2 L4 MA V2] sobre R; olvidat R] olvidant C I2 L4 MA V2 || 10 fermesa R]  
 firmesa C I2 L4 V2, fineza MA || 14 vostres favors C I2 L4 R V2] vostre favor MA ||  
 15 no I2 L4 MA R V2] ni C; m' C I2 L4 MA V2] ni R || 16 ni C I2 MA R V2] no L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident dels v. 7 i 15.

7: *sobre* és un error de R que no fa sentit, ja que el vers repeteix la mateixa estructura del vers 3.

11: a la interlínia superior, *voldre mon hultim repos*, ratllat MA.

Gilet lamenta que l'expressió del seu ardor amorós destorbi Gileta, i prefereix la seva mort provocada per l'absència i el silenci que pertorbar-la. Gilet es troba en un camí sense sortida, les seves fineses cansen Gileta i ell no vol viure contrariant-la, però d'altra banda, tampoc pot viure en l'oblit al qual ella el condemna.

«Podrà resistir, Gileta»

*Canta Gilet lo difícil de resistir a la dolça tirania de l'amable Gileta*

Podrà resistir, Gileta,  
en tan dolça tirania,  
a ton foc, qui no té cor,  
4 a tos ulls, qui no té vista.  
Si jo resistir poguera,  
sempre adorar-te voldria,  
que no val la llibertat  
8 d'estes cadenes la ditxa.  
Mentres lo llum i la flama  
fletxes de l'Amor fulminen:  
una suaument abrasa,  
12 altra tristament anima.  
Mes no arribarà la queixa  
on lo rendiment arriba,  
que, si em causes la mort,  
16 te dec encara una vida.

Romanç.

C p. 306; I2 f. 178v; L4 p. 270; MA f. 98v-99; R p. 472; V2 f. 207.

- 
- 2 *dolça tirania*: oxímoron, és la *tirania* de l'Amor, però malgrat semblar contradictori, la *tirania* també és *dolça* perquè és de Gileta.
- 3-4 Només es podria resistir al *foc* i als *ulls* de Gileta algú que no tingués *cor* ni *vista*, respectivament. Estan relacionats quiasmàticament, d'una banda, *foc* (v.3), *flama* (v. 9) i *abrasa* (v. 11), i de l'altra, *ulls* (v. 4), *llum* (v. 9) i *anima* (v. 12).
- 5-6 Si Gilet tingués la capacitat de *resistir* els encants de Gileta, igualment *voldria* adorar-la sempre. L'amor de Gilet no prové només de la fatalitat que no sigui capaç de *resistir* els seus encants, és també una qüestió de voluntat.
- 7-8 'La llibertat no val la ditxa d'estes cadenes'.
- 9-10 Els *ulls* de Gileta *fulminen* («Llançar llamps» DCVB), en lloc de llamps, *fletxes de l'Amor*. En la tradició neoplatònica de l'amor, l'enamorat rep l'influx sanguini de la parella a través de les fletxes amoroses que es transmeten en la mirada. | *llum*: els ulls de Gileta. | *flama*: la passió amorosa.
- 11-12 *suaument abrasa* / *tristament anima*: dos oxímorons. La mirada de Gileta és una *llum* (v. 9) que *suaument abrasa* i una *flama* (v. 9) que *tristament anima*. *Suaument abrasa* i *tristament anima* perquè és un amor no correspost, per tant no pot ser complet i *abrasar* i *animar* en la seva totalitat, sense matisos.
- 13-14 La rendició (*rendiment*) és total, i, en conseqüència, la queixa no pot arribar al mateix nivell.
- 15-16 Encara que aquest sentiment representa una mort constant per Gilet, sempre estarà agraït a Gileta per donar-li una nova vida a través de l'amor i, si tingués una altra vida per oferir-li, així també ho faria.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Celebra Gilet los efectes de un Mirar de Gileta

R: Canta Gilet lo difícil de resistir ala dolsa tirania de l'amable Gileta

V2: Altra 18

Edicions anteriors: Bernad (1899: 30); Miró (1995: I, 337).

2 tant R] tal C I2 L4 MA V2; dolça C L4 MA R V2] dolca I2 || 4 vista C I2 MA R V2] vida L4 || 5 jo R] per C I2 L4 MA V2; resistir C I2 L4 R V2] ressitir MA || 7 val C I2 L4 R V2] vol MA || 10 fulminen C I2 L4 MA V2] fulmina R || 11 suaument I2 L4 MA R V2] suaument C; abraza C I2 L4 R V2] abraça MA

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 10.

7: entre *val* i *la*, un mot il·legible ratllat V2.

17-20: Versos afegits a C I2 L4 MA V2: Ai, mort costosa / ai, vida trista, / si pagues, dolça (dolca I2) tirana, / la vida ab la mort, la mort ab la vida (la vida ab la mort / la mort ab la vida L4).

20: en la interlínia superior, *la mort ab la vida* ratllat L4.

Gilet es rendeix als encants amorosos de Gileta, com faria tot ésser humà, però, fins i tot si tingués la capacitat de resistir-los, escolliria per pròpia voluntat amar-la sempre. I encara que aquest amor l'abrasi i li causi una mort constant, és afortunat per provenir de Gileta.

«Adéu, Gileta amorosa»

*Al partir-se, Gilet se despedeix de l'amorosa Gileta*

Adéu, Gileta amorosa,  
partesc i resto també;  
resta lo cor, i la vida,  
4 quan vull partir, se parteix.  
No sé la part que s'ausenta,  
sols de la que resta sé;  
si dividit no puc viure,  
8 no puc morir tot enter.  
Mes, si partit no partia,  
que partiria conec  
de ma vida o de ta vista  
12 o per jamés o jamés.  
No puc dir lo temps, Gileta,  
que lo temps en què no et veig  
apar un temps que no passa:  
16 temps que passa tot lo temps.

Romanç.

C p. 306, I2 f. 178v; L4 p. 270-271; MA f. 111; R p. 472-473; V2 f. 207v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Se despadeix Gilet de Gileta per altra aucienca forçosa. Romans

R: Al partirse Gilet se despadeix dela amorosa Gileta

V2: Altra 17

Edicions anteriors: Bernad (1899: 30-31); Miró (1995: I, 338); Castaño (2013: 34).

4 partir C I2 L4 R V2] purtir MA

---

2 *partesc*: antítesi amb *resto* i políptoton amb *partir* (v. 4), *parteix* (v. 4), *partit* (v. 9), *partia* (v. 9), *partiria* (v. 10).

4 Antanaclasis entre *partir* amb el sentit de marxar i *partir-se* amb el sentit de dividir-se.

9 *partit*: dividit. | *partiu*: marxaria.

12 *per jamés o jamés*: per sempre o mai.

13 *temps*: es refereix al temps que romandrà lluny de Gileta.

15 *apar*: sembla.

16 *temps que passa*: temps que ultrapassa el temps normal, que està més enllà.

Basem l'edició en el ms. R, coincident amb C, I2, L4 i V2, a partir de les conclusions que s'extreuen de la col·lació dels diferents testimonis.

12: entre *per* i *ya* apareix ratllat *yo* V2.

Gilet es lamenta, però ha d'absentar-se durant un temps de Gileta, tot i que una part d'ell sempre resta amb ella.

«Partiu, amable Gileta»

*Exagera Gilet son amor al partir-se Gileta amable*

Partiu, amable Gileta,  
mes, qui restarà sens vós?  
Si resta qui no us adora  
4 sens dubte no seré jo.  
Qui seguirà la partida  
si Amor està temerós?  
Mes podeu vèncer ses fletxes,  
8 evitar les ales no.  
Una serà la fortuna  
partint o restant ab vós:  
o vos seguirà ma vida  
12 o restareu en mon cor.  
Però partida ditxosa  
si ab més alegria pot,  
lo que separa l'ausència,  
16 juntar un dia l'Amor.  
  
Ai que se'n va la vida!  
Ai que es parteix lo cor!  
Mes ales té l'amor:  
20 o perda la vida o cobre lo cor.

Romanç (1-16) + 6a 6b 6b 10B.

C p. 307; I2 f. 178v-179; L4 p. 271; MA f. 118v-119; R p. 473; V2 f. 207v.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Despadeix se Gilet de Gileta que despres de Malalta se ausenta. Romans

R: Exagera Gilet son amor al partirse Gileta amable

V2: Altra 20

---

1 *amable*: objecte digne de ser amat. | *Partiu*: antítesi amb *restarà* (v. 2).

7 *ses fletxes*: de l'Amor.

8 *les ales*: de l'Amor.

9 Una sola de les opcions dels v. 11-12.

10 Antítesi.

13 Se sobrentén *partida* 'serà' *ditxosa*.

15 *lo que separa l'ausència*: és el complement directe del verb *juntar* (v. 16).

19 L'amor ho pot vèncer tot.

20 *cobre*: del verb 'cobrar' (cobri).

Edicions anteriors: Bernad (1899: 31); Miró (1995: I, 338-339); Castaño (2013: 36).

4 seré I2 L4 MA R V2] sara C || 7 ses MA R] les C I2 L4 V2 || 8 les L4 R] ses C I2 MA V2 || 16 juntar MA R] pintar C I2 L4 V2 || 18 que es R] que C I2 L4 MA V2; parteix C I2 L4 R V2] pateix MA || 19 ales té l'amor R] alerta lo Amor C I2 V2, alenta lo amor L4, o Amor alerta MA || 20 perda R] perdrà C I2 L4 V2, perdre MA; cobre C I2 L4 R V2] cobrar MA

Basem l'edició en el ms. R.

Gileta se'n va, però seguiran units amb Gilet per l'amor que comparteixen, encara que el poema dóna a entendre que ella no l'estima de la mateixa forma.



«No us envio flors, Gileta»

*Celebra l'hermosura de Gileta i, per estar malalta, amorós se llamentata*

4 No us envio flors, Gileta,  
que sens vós no trobo flors.  
Com han de florir les plantes  
si estau malalteta vós?  
8 Mirava nostra campanya  
quan, eclipsat lo color,  
o tot com vós se desmaia  
o tot llamentata com jo.  
12 Des del núvol d'una reixa,  
vós éreu sola lo sol  
que donàveu llum al dia  
i a les plantes perfecció.  
16 Mes, tot falta quan nos falten  
los dolços ullets que són  
primavera de l'octubre  
i juny ardent de mon cor.

Romanç.

C p. 307; I2 f. 179; L4 p. 271; MA f. 99-99v; R p. 473-474; V2 f. 208.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Envia Gilet unes flors a Gileta esta malalta. Romans

R: Celebre la hermosura de Gileta y per estar malalta amoros se llamentata

V2: Altra 21

Edicions anteriors: Bernad (1899: 31-32); Miró (1995: I, 339-340); Miró (1998: 75); Castaño (2013: 38).

*Rúbrica:* Celebra] celebre R || 1 No us L4 R V2] Jo us C I2 MA || 5 Mirava I2 L4 MA R V2] Miran C; nostra C I2 L4 R V2] vostra MA || 6 color L4 R] calor C I2 MA V2 || 8 llamentata I2 R] lamentata C L4 MA V2] || 11 donàveu C I2 L4 R V2] donareu MA || 13 falta C R] falten I2 L4 MA V2

Basem l'edició en el ms. R.

1: *Nous* ratllat, a la interlínia superior afegit *Nous* L4: *No* corregit sobre *Yo* V2.

9: entre *de* i *una*, *apacible* ratllat R; entre *del* i *núvol*, *mar* ratllat MA.

---

13 *nos falten*: a mi (veu poètica) i a la campanya.

15 Fins i tot a l'*octubre*, quan la natura ha de decaure, ella la manté.

Gileta està malalta i amb ella tot el paisatge ha emmalaltit, perquè ella és el sol que dóna vida a la natura.

«Si mor, Gileta, quan miro»

*Morint, Gilet ausent se llamentada de patir olvidat*

Si mor, Gileta, quan miro  
tos adorables ullets,  
quan esta ditxa me falta  
4 també mor, mes no tant bé.  
Les que ta vista fulmina,  
les que sens ella patesc,  
fletxes són, però són glòries,  
8 fletxes són, però turments.  
Si lo viure i lo veure  
possible fos al voler,  
compraria ab esta vida  
12 una mort menos cruel.  
Ai que patesc olvidat  
lo que moria d'ausent!  
Després de la mort, la pena  
16 què pot ésser sinó Infern?

Romanç.

C p. 311-312; I2 f. 182; L4 p. 274; MA f. 106v; R p. 474; V2 f. 212.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Pondera Gilet la pena dela ausencia passada y lo Olvit de Gileta tornat ala presència. Romans

R: Morint Gilet ausent se llamentada de patir olvidat

V2: Altra 33

Edicions anteriors: Bernad (1899: 39); Miró (1995: I, 349-350); Castaño (2013: 39).

4 tant bé I2 V2] també C L4 MA R || 5 les C I2 MA V2] la L4 R; que ta vista fulmina C I2 MA R V2] que fulmina ta vista L4 || 6 patesc C L4 MA R V2] patesh I2 || 8 turments C I2 MA R V2] tormets L4 || 13 patesc C I2 L4 MA V2] pateix R

---

1 i 4 *mor*: moro.

5 i 6 *les*: fletxes, que són *glòries* per la presència i, alhora, *turments* per l'absència (v. 7 i 8). | *fulmina*: projecta.

7-8 *fletxes són, però*: anàfora.

10 'Fossin objecte de la voluntat'.

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors dels versos 4, 5 i 13.

Gilet, oblidat ara de Gileta, reflexiona sobre els patiments tant en presència com en absència de Gileta.

«Morí ton pastor, Gileta»

*Publica Gilet sa mort i la vida de son cor enamorat*

Morí ton pastor, Gileta,  
però son cor no morí,  
com sols de l'amar vivia,  
4 ama sempre i sempre viu.  
En soledat tenebrosa  
lo deixaren afligit  
la vida per no penar  
8 i lo cor per no morir.  
Tirsis ab los morts reposa,  
pateix son cor ab los vius.  
Digau, Gileta adorable,  
12 qual dels dos és més feliç?  
Tots són fortunats, Gileta,  
que vostres ulls cristal·lins  
han fet lo morir amable,  
16 amable fan lo patir.

Romanç.

C p. 310-311; I2 f. 181; L4 p. 273-274; MA f. 121-121v; R p. 474; V2 f. 211v.

---

1 *ton pastor*: Gilet.

2 *cor*: el cor de Gilet (*ton pastor*) és amb Gileta, i per això no mor.

3-4 El cor de Gilet viu gràcies a l'amor, i com que *sempre ama, sempre viu*.

5-8 La vida i el cor abandonen Gilet en una *soledat tenebrosa*. La vida l'abandona *per no penar* i el *cor per no morir*. En conseqüència, Gilet (com Tirsis) reposa *ab los morts* (v. 9) i el seu cor pateix *ab los vius* (v. 10).

9 *Tirsis*: és un pastor habitual de la tradició bucòlica. En aquests textos, el suïcidi davant les penes amoroses no és un fet estrany, perquè en trobem diferents exemples des de Virgili a Garcilaso. El primer cas fou el del pastor Dafnis als *Idil·lis* de Teòcrit. El pastor *Tirsis* en les obres de Francisco de la Torre, Pedro Laínez, Joan Ramis i Ramis i Francisco de Figueroa se suïcida per amor, normalment per culpa de Filis. En el nostre poema s'equipara el suïcidi de *Tirsis* a la mort de Gilet, fins al punt que es barregen, ja que els versos 9-10 es refereixen a *Tirsis*, però després ja enllaça amb Gileta que converteix la mort i el patiment en amables.

10 *Tirsis* és mort per amor, però els seus sentiments, representats amb el *cor*, segueixen amb els *vius* perquè pateixen per culpa de l'estimada que continua viva.

11-16 Gilet demana a Gileta qui té més fortuna: el cos que reposa *ab los morts* o el *cor* que pateix *ab los vius*. En un principi es refereix als de *Tirsis*, però també són els de Gilet; ho sabem per la pregunta que dirigeix a Gileta, i amb aquesta associació arriba la resposta: els dos (*cor* i *cos*) són igual d'afortunats perquè els ulls de Gileta: fan *lo morir amable* (del *cos*) i *amable fan lo patir* (del *cor*); no es pot referir als de *Tirsis* perquè no té cap relació amb Gileta. | *dos*: el *cos* de Gilet, equiparat al de *Tirsis*, i el *cor*. | *que*: perquè.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Explica lo ausent Gilet sa pena ala ingrata Gileta

R: Publica Gilet sa mort, y la vida de son cor enamorat

V2: Altra 30

Edicions anteriors: Bernad (1899: 37-38); Miró (1995: I, 348).

3 amar I2 L4 R V2] amor C MA || 4 ama sempre R] sempre mor C I2 L4 MA V2 ||  
 11 Gileta I2 L4 MA R V2] Gilet C || 12 qual C I2 MA R V2] quals L4 || 14 vostres C  
 I2 L4 R V2] vostros MA

Basem l'edició en el ms. R.

17-24: versos afegits a C I2 L4 MA V2 que corresponen pràcticament a l'inici de la *gileta* «Quan és la flama perfeta»: Quan és la flama perfeta, / un amant no viu en sí: / si ja só mort en Gileta / com podré viure en mi? / Mes la ingrata tirania (ingratitude tirana L4) / no em ( no *om.* C MA) podrà més perseguir: / lo que en Gileta vivia / com pot en Gilet morir?

Gilet es converteix en un dels pastors de la tradició bucòlica que se suïcida per l'amor a Gileta i s'equipara a Tirsis. Així el cos de Gilet, com el de Tirsis, reposa amb el morts i el seu cor queda patint amb els vius perquè és de Gileta, però els dos són afortunats, tant el cor com el cos de Gilet, perquè els ulls d'ella converteixen tant la mort com el patiment en amables.

«Què dónes, bella Gileta»

*Sol·licita Gilet a la bella Gileta que, ja que lo cor li roba, accepte son voler*

Què dónes, bella Gileta,  
per obligar a voler?  
Mes, jo no sé lo que dónes  
4 i conec bé lo que prens.  
Després que lo cor me robes,  
també lo que dónes sé,  
quan, ab nova meravella,  
8 saps donar lo que no tens;  
avara de lo que dónes,  
mes, favorable lo Cel,  
pròdiga del que no estimes,  
12 dónes voler, sens voler.  
Accepta, dolça Gileta,  
un present per ton present:  
o no dónes lo que olvides  
16 o no olvides lo que és teu.

---

Rúbrica: *accepte*: accepti.

- 1-2 Més endavant, contradient el v. 3 (*jo no sé lo que dónes*), Gileta el que dóna és el fet mateix d'*obligar a voler*, a estimar.
- 3 Gilet no ha rebut cap favor de Gileta, per això no coneix el que dóna.
- 4 *lo que prens*: el cor (*lo cor me robes*, v. 5).
- 6 *lo que dónes*: Gileta provoca amor en Gilet; el que dóna és la necessitat de *voler-la* (*dónes voler*, v. 12).
- 8 Gileta dóna el que *no té*, cosa paradoxal ja que, en principi, és impossible. Gileta provoca el *voler* amorós en l'altre, però, en canvi, ella no el sent (*dónes voler, sens voler*, v. 12), ara bé malgrat no tenir-lo (de no sentir-lo) és capaç de donar-lo, de generar-lo en l'altre.
- 9-11 *avara / pròdiga*: Antítesi. D'una banda, Gileta és *avara* perquè en realitat el que dóna és el desig de *voler* (d'estimar), és a dir la necessitat d'alguna cosa, en aquest cas d'amor, però no la cosa o l'amor en si. A més, com que aquest *voler* no és recíproc, aquesta necessitat no es satisfà. D'altra banda però, com que el Cel és favorable, Gileta també és *pròdiga*, generosa, per bé que dóna allò que no té o allò que no estima, el *voler*.
- 12 Podem interpretar aquest vers de dues maneres: o bé Gileta produeix un sentiment amorós sense sentir ella el mateix per l'altre, és a dir no correspost (*voler* = estimar), o bé ho fa sense una voluntat explícita (*voler* = voluntat).
- 14 Un regal a canvi d'un altre. | *ton present*: Gileta ha regalat a Gilet el desig de voler-la amorosament.
- 15- 16 Advertència o ultimàtum que transmet (ofereix) Gilet a Gileta en imperatiu: 'o no donis el que oblides o no oblidis allò que és teu'. És a dir, Gilet li demana, d'una banda, que no promogui els sentiments amorosos si llavors els ha d'oblidar i, per tant, aquests no es podrien veure mai correspostos, o que, d'altra banda, no oblidi aquest *voler* que ha engendrat al cor de Gilet ja que li pertany. | *dónes*: donis. | *no olvides*: no oblidis.

Romanç.

L4 p. 218; R p. 475.

L4: 67

R: Solicita Gilet a la bella Gileta que ja que lo cor li roba, accepte son voler

Edicions anteriors: Bernad (1899: 24); Miró (1995: I, 378).

2 per R] per a L4 || 9 de lo que dónes] de lo que dona R; del que donà L4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error del vers 9, comú a tota la tradició.

9: *dóna* desestimem la tercera persona de tots els testimonis, perquè seria l'únic verb del poema en tercera persona: tota la resta s'adreça a Gileta en segona persona.

Gilet fa una advertència a Gileta: ella ha engendrat el sentiment amorós al seu cor, però ara l'oblida. Per tant, li reclama o bé que no li hagués robat el cor donant-li aquest desig de *voler* (d'amor), o bé que no s'oblidi del que provoca i per tant correspongui al seu amor.



«De la nevada muntanya»

*Encareix Gilet la bellesa de l'amable Gileta, amorós suspira i humil la venera*

De la nevada muntanya  
vingué l'amable Gileta,  
i, d'entre sa neu, la flama  
4 més abrasa, més recrea.  
A sa bellesa, admirades  
la campanya i la ribera,  
ses perles i flors tributen  
8 per més flor i per més perla.  
Totes les belles l'alaben,  
tots los pastors la celebren  
i de l'Amor los incendis  
12 augmenten los de l'enveja.  
Amor i Raó se junten  
per trobar a competència,  
en sa bellesa i ses gràcies,  
16 ja lo llum i ja la fletxa.  
Gilet amorós sospira,  
Gilet humil la venera:  
ni lo venerar és culpa,  
20 ni lo sospirar és pena.  
Com jamés flama tan pura  
causà més dolça finesa,

---

3 Antítesi entre la *neu* i la *flama* que conviuen en el rostre de Gileta. | *sa neu*: la pell blanca de Gileta. | *la flama*: Gileta.

4 *abrasa* / *recrea*: antítesi entre el foc de Gileta que crema, però alhora causa delit (*recrea*).

5 *sa bellesa*: la de Gileta.

6-8 La *campanya* i la *ribera*, *admirades* per la *bellesa* de Gileta, li ofereixen com a tribut (*tributen*) les seves *flors* i les seves *perles*, perquè la reconeixen com a *més flor* i *més perla*. Correlació entre la *campanya* i les *flors* i entre la *ribera* i les *perles*. | *perles*: les gotes d'humitat que l'aigua del riu deixa al seu pas per la ribera.

9 *belles*: totes les dames *belles*, vegeu el paral·lelisme amb el v. 10.

11-12 Els *incendis* d'*Amor* dels pastors que provoca Gileta amb la seva *flama* (v. 3), no fan sinó augmentar, paral·lelament, els *incendis* de l'enveja (*los*, v. 14) de les *belles* (v. 9).

14-16 *a competència*: L'*Amor* i la *Raó* s'ajunten per intentar imitar amb voluntat de superar la *bellesa* i les *gràcies* de Gileta. Hi ha correlació, d'una banda, entre *Amor* (v. 13), *bellesa* (v. 15) i *fletxa* (v. 16), i de l'altra, entre *Raó* (v. 13), *gràcies* (v. 15) i *llum* (v. 16). | *llum*: atribut de la raó (v. 13). | *fletxa*: metonímia de la causa per l'efecte referida a l'Amor (v. 13).

17-20 Anàfora en els versos 17-18 i en els v. 19-20. Quiasme entre *sospira* (v. 17) i *sospirar* (v. 20) i *venera* (v. 18) i *venerar* (v. 19). | *culpa* / *pena*: d'una banda, no hi ha *culpa* en el fet que Gilet veneri Gileta, perquè ella ho mereix. De l'altra, *sospirar* per ella tampoc és una *pena* perquè, en ser per motiu de Gileta, deixa de ser-ho.

24 jamés Gilet l'ha sentida  
més ardent ni menos cega.

Romanç.

C p. 309-310; I2 f. 180v; L4 p. 273; MA f. 109v-110; R p. 475; V2 f. 210v-211.

C L4: Altre

I2: Altra

MA: Celebra Gilet asa adorada Gileta, avent esta tornada de una de las passadas Ausencias. Romans

R: Encareix Gilet la bellesa de l'amable Gileta amorós suspira y humil la venera

V2: Altra 28

Edicions anteriors: Bernad (1899: 36); Miró (1995: I, 347); Miró (1998: 79).

3 sa C I2 MA R V2] la L4 || 6 la ribera R] las riberas C I2 L4 MA V2 || 13 junten C I2 L4 R V2] ajuntan MA || 15 ses C I2 MA R V2] las L4 || 21 flama C I2 L4 R V2] flamas MA; pura C I2 L4 R V2] puras MA || 22 causa C I2 L4 R V2] causan MA || 24 ardent C I2 L4 MA V2] adent R; cega I2 L4 MA R] ciega C V2

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 24.

4: vers omès MA.

10: en la interlínia superior, ratllat, *y del amor los incendis* L4.

16: *fletxa* corregit sobre *fletja* I2.

24: vers omès MA.

Gileta és un flama pura que contrasta amb la neu de la muntanya de la qual prové, la seva bellesa és lloada i celebrada per pastors i dames del pla, però també per la naturalesa, la qual li tributa els seus fruits. Com que mai hi ha hagut una flama tan pura, Gilet, que mai ha sentit un Amor tan dolç i ple de fineses, però també mai tan ardent ni tan cec, no és culpable de venerar-la, perquè ho mereix, i el fet de sospirar per ella anul·la el patiment.

---

21-23 Com que mai s'ha vist una *flama tan pura* com la produïda per Gileta, tampoc Gilet havia sentit mai un Amor tan *ardent* i cegador. La *finesa* és l'expressió amorosa produïda per aquesta *flama*.

24 *cega*: juga amb la *flama pura* i *ardent* que pot cegar els ulls amb la llum que desprèn, però també amb la passió amorosa que és cega i distorsiona la raó.

«Era caçador, Gileta»

*En ocasió que Gilet havia de ballar ab sa dama, anomenada Guilla, i fou precisat anar-se'n a Canet i deixar tan gustosa ventura, féu Fontano esta lletra*

Era caçador, Gileta,  
pescador me volen fer,  
mes l'Amor no té filat,  
4 arc, fletxes i flama té.  
Volguí caçar una fera,  
amable sempre i cruel,  
perquè ab lo cor d'una tigre  
8 junta d'un àngel la veu;  
però no mostra estelada  
la bella nevada pell,  
12 porta en los ulls les esteles,  
i en la cara tot lo cel.  
No tiny en sang la boqueta,  
sinó en encesos clavells;  
que mata d'amor, si mata,  
16 com té de perles les dents.  
A marítimes empreses  
garde sos filats Canet,  
que sols aspiro a la glòria  
20 de prendre la que m'ha pres.

---

1-2 *caçador* / *pescador*: aquests dos oficis representen una antítesi per Gilet, ja que es relaciona cadascun d'ells amb una dama destinatària del seu amor. Caçador és una correlació amb la dama Guilla, representada també com la *fera* (v. 5) i la *tigre* (v. 7); en canvi, pescador és una correlació amb la dama Ham (Gileta), representada també pel *filat* (v. 3), les *marítimes empreses* (v. 17), *filats* (v. 18) i *Canet* (v. 18).

3-4 El déu *Amor* té com a atribut l'*arc* i provoca la *flama* als cors dels qui encerta amb les *fletxes*. | *filat*: xarxa de pesca.

5 *fera*: metàfora de la dama Guilla que es menciona a la rúbrica.

7 *tigre*: es refereix a la dama Guilla. En l'*Eneida* de Virgil, en el *Canzoniere* de Petrarca i en les *Rime* de Bembo trobem també la imatge de la dama comparada amb una fera i fins i tot amb un tigre. Aquesta imatge arriba a Garcilaso i es converteix en habitual en la poesia castellana àuria; com que en italià és un substantiu femení, s'incorpora també amb aquesta marca de gènere.

9-10 la dama Guilla malgrat ser una fera i tenir el cor d'una tigressa, no té la pell *estelada*, és a dir, amb les taques i ratlles pròpies d'un tigre, sinó que té la peu blanca com la neu (*bella nevada pell*).

11 *esteles*: les esteles que els tigres porten a la pell, la dama Guilla les porta als ulls que es comparen amb estrelles.

12 Si els seus ulls són esteles, una porció del cel, la seva *cara* representa el *cel* en la seva totalitat.

13-15 Igual que la tigressa té la boca vermella, però no per la sang, ja que si mata és d'amor. | *encesos clavells*: pel color vermell, la boca de la dama Guilla.

16 *com*: 'per tal com. | *perles*: pel color blanc, les dents de la dama Guilla.

Romanç.

L4 p. 874-875; R p. 476.

L4: En una ocasió que un Gallan que tenia de ballar ab sa Dama, ques' deya Guilla fou obligat, a, anarsen a Canet, per quefers precisos, y perdre per exa causa tant gustosa ventura, feu Fontano esta lletra

R: En ocasio, que Gilet havia de ballar ab sa dama anomenada Guilla, y fou presiat anarsen á Canet y deixar tant gustosa ventura, feu Fontano esta lletra

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 378-379).

3 filat R] filats L4 || 4 flama R] flamas L4 || 12 cara R] carta L4 || 13 tiny] tin R, tinch L4 || 18 sos R] los L4 || 20 m' L4] ni R

Basem l'edició en el ms. R. Corregim els errors evidents dels versos 13 i 20.

Gilet persegueix els amors d'una dama anomenada Guilla, per això es compara a si mateix amb un caçador i a ella amb una fera. Al mateix temps Gileta, vol convertir Gilet en pescador. Recordem el nom que s'amaga sota el criptònim de Gileta: Maria Teresa Ham, d'aquí provenen els jocs de paraules amb la pesca i el mar. S'ha de relacionar amb el relat del poema «Pescador que viu de l'Ham».

---

17-20 A Gilet no li interessien els filats amorosos preparats per la dama Ham (Gileta), ja que la dama Guilla és qui l'ha pres ara (cf. «Pescador que viu de l'Ham», v. 16 i 32: “*que no pren per no ser pres*”), i demana a la dama Ham que els guardi per pescar (*a marítimes empreses*). | *garde: guardi*. | *Canet*: possiblement el lloc d'origen de Gileta.

«Mal encoberts los incendis»

*Canta Gilet enamorat sa perplexitat en callar sa queixa o publicar-la*

Mal encoberts los incendis,  
mal declarada la queixa,  
resten los uns sens remei,  
4 lo càstig per l'altra resta.  
No sé si calle o si diga  
lo dolor que m'enagena;  
tot lo callar és turment  
8 i tot lo parlar, tormenta.  
Que calle Amor o que parle  
t'ofèn igualment, Gileta;  
és ofensa de tos ulls  
12 o de ton valor ofensa?  
Són lo silenci i la veu  
de la part de la tristesa:  
la veu augmenta la culpa  
16 i lo silenci, la pena.  
Però, si mos ulls publiquen  
lo que la llengua no acerta,  
podran los teus informar-te  
20 més que ta oida o ma llengua.

Ai que dolor! Ai que rigor! Ai que feresal!  
Si callo, si parlo, tot m'atormenta:  
si callo no t'obligo,

---

1 *incendis*: els que provoca l'Amor.

3 *los uns*: els *incendis* de l'Amor (v. 1) que queden *sens remei*.

4 *l'altra*: la *queixa* (v. 2). Si la *queixa* té lloc es produeix el *càstig*.

5 Noti's la construcció condicional amb present de subjuntiu (*calli, digui*) en lloc d'infinitiu.

6 *m'enagena*: m'embogeoix, em trastorna.

7-8 Paronomàsia entre el *turment* i la *tormenta*.

9 *calle*: calli. | *parle*: parli.

11-12 Si Gilet parla dels sentiments amorosos ofèn els *ulls* de Gileta, però en canvi, si se'ls guarda, també ofèn el *valor* de Gileta, perquè es mereix ser lloada.

13-16 Tant el *silenci* com la *veu* comporten *tristesa*; la *veu* augmenta la *culpa* de Gilet perquè Gileta mana silenci –*lo càstig* (v. 4) resta per la *queixa* (v. 2)– i si desobeeix és culpable.

17-18 Encara que la *llengua* es refreni, els *ulls* de Gilet publiquen inevitablement el seu amor per Gileta. Vegeu «Mal les brases dissimulo».

19-20 Gileta veurà amb els *ulls* (v. 17) propis (*los teus*) l'amor que expressa Gilet a través dels seus, i d'aquesta forma ho rebrà millor que si ho hagués sentit a través de l'*oida* o si Gilet ho hagués expressat verbalment. | *oida*: sinèresi.

24 si parlo me menysprees.  
 Ignores lo silenci,  
 castigues la finesa.

Ai què faré, què faré, ingrata bellesa?  
 28 Callaré? Parlaré?  
 Moriré, moriré de la tristesa  
 i dirà lo silenci ma fermesa.

Romanç (1-20) + 12A 10A 6- 6a 6- 6a + 12A 6- 10A 10A. Hi ha rimes en consonant (21, 26, 27, 29, 30).

C p. 319-320; I2 f. 187v-188; L4 p. 280; MA f. 122-122v; R p. 476-477; V2 f. 219-219v.

C I2: [sense rúbrica]

L4: Altre

MA: Discorre lo enamorat Gilet Sobre Si declama sa pena à Gileta, ò la entregara al silenci. Romans

R: Canta Gilet enamorat sa perplexitat en callar sa quexa ó, publicarla

V2: Altre 51

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 367-368).

4 l'altra R] lo atre L4, lo altre I2 MA V2, l'altre C || 8 i R] *om.* C I2 L4 MA V2; parlar tormenta R] parlar és tormenta C I2 L4 MA V2 || 12 o R] *om.* C I2 L4 MA V2; valor ofensa R] valor és ofensa C I2 L4 MA V2 || 14 la tristesa MA R] ma tristesa C I2 L4 V2 || 21 feresa C I2 L4 R V2] fineza MA || 22 Si callo, si parlo R] Si parlo si callo C I2 L4 MA V2 || 25 ignores R] desdenyas C I2 L4 MA V2 || 27 faré? Què C I2 MA R V2] faré Ai què L4; bellesa C I2 L4 R V2] bella MA || 29 moriré moriré de la tristesa R] moriré de tristesa C I2 L4 MA V2 || 30 fermesa R] firmesa C I2 L4 V2, fineza MA

Basem l'edició en el ms. R.

4: després de *per*, *lal'tre*, ratllat V2.

5: després de *No*, a l'interlínia superior, *se* R.

6: *atormenta* ratllat, corregit a sobre *enagena* L4; *anagena* corregint *anegena* I2.

17-20: versos omesos C I2 L4 MA V2.

21-30: versos organitzats en diferents divisions de versos en tots els manuscrits.

25: *desdeñyas* corregint *desdeñas* I2.

28: *parlaré* ratllat a la interlínia superior sobre *callaré* I2.

23 Si Gilet fa callar els sentiments amorosos, no pot obligar Gileta a què el correspongui; ella simplement l'ignora (v. 25, *Ignores lo silenci*), i, per tant, mai no serà correspost.

27 dialefa entre *faré* i *ingrata*.

30 El *silenci* de Gilet, imposat per Gileta, parlarà per ell, ja que demostra la consideració que té vers ella, i així serà prova de la *fermesa* del seu amor.

Gilet es debat entre callar i expressar els sentiments amorosos. El fet de callar li causa una gran pena, però parlar li provoca culpa. Finalment, decideix callar, i així el silenci demostrarà la seva fermesa amorosa, alhora que els seus ulls expressaran, inevitablement, l'amor que sent per Gileta.

## «Bella fragant primavera»

*Canta Gilet i, ab plantes i ocells, celebra la bellesa de Gileta bella i dedica a ses ares lo cor sens  
esperança*

Bella fragant primavera  
formen los alats cantors,  
mariposes de l'aurora,  
4 clarins precursors del Sol.  
En diàfanos jardins  
ramellets de l'alba són  
per competir ab les selves  
8 on la saluden les flors.  
Festivament s'equivoquen  
los elements al candor,  
gosen en nèctar los aires  
12 perles que lo mar enclou,  
quan, per alternar aplausos  
lo fragant i lo sonor,  
ja les fulles, ja les plomes  
16 formen abrils de colors.  
Què molt si Gileta bella,  
en lo terrestre horisont,  
lo dia anticipa al dia  
20 de tantes nits vencedor  
quan les flors i los ocells

---

2- 4 *alats cantors*: els ocells, també anomenats *mariposes de l'aurora* i *clarins precursors del Sol*.

5-8 Els ocells i les flors competeixen en esplendor per saludar i rebre la primavera. Destaca dos elements que formen la primavera: l'aire representat pels *ocells* i la terra representada per les *flors*. Correlació, d'una banda entre les *selves* (v. 7), les *flors* (v. 8, 21, 29 i 32), *fragant*, *fulles* (v. 15), i el *bosc* (v. 30). I de l'altra, correlació entre els *ocells* (v. 2-4, 6, 21, 29 i 32), *sonor*, *plomes* (v. 15), i l'*aire* (v. 30). | *diàfanos*: que deixen passar la llum, que són clars. | *ramellet*: diminutiu de 'ramell', conjunt de flors (DCVB). | *la*: la primavera.

9-12 Els quatre elements es confonen l'ún amb l'altre ('Los aires gosen (gaudeixen) en nèctar [les] perles que lo mar enclou'), perquè, d'una banda, els aires són perfumats pel *nèctar* de les flors que formen part de la terra, i de l'altra, perquè, la humitat de l'aire en el moment de sortir el Sol (*al candor*, v. 10: que representa el foc) que forma la rosada es compara amb les perles del mar que formen part de l'element aquàtic. | *enclou*: amaga.

14 *fragant*: perfumat, efecte olfatiu produït per les plantes. | *sonor*: melodiós, efecte sonor produït pels ocells. Vegeu la nota als v. 5-8.

15 Correlació entre les plantes (*ja les fulles*) i els ocells (*ja les plomes*). Vegeu la nota als v. 5-8.

16 *abrils*: sinècdope per primavera.

18 *terrestre horisont*: en l'àmbit de la Terra.

19-20 Gileta anticipa l'albada al curs propi del dia amb la seva presència, i així aconsegueix superar al vencedor de totes les nits, de manera que es converteix en un nou dia encara més lluminós.



tribut li ofereixen nou  
i enganyats de sa bellesa  
24 la creuen alba i és Sol!  
Oh vencedora Diana,  
més que de feres, de cors,  
fletxes abrasants fulmina  
28 de l'arc nevat de son front.  
Com ocells i flors l'admiren  
reina de l'aire i del bosc,  
de l'error de no adorar-la  
32 s'acusen ocells i flors.  
Oh Venus viu sens Adonis!  
Oh Adonis sens ditxa mor!  
Ni cresca flors ni colore  
36 lo volgut ni lo zelós  
quan un cor sens esperança  
dedico a ses ares jo.  
I si és error adorar-la,  
40 faç vanitat de l'error.

- 
- 24 Els ocells i les flors confonen Gileta amb l'albada, l'arribada del dia, quan de veritat és molt més, és el propi Sol.
- 25-26 Diana és la deessa caçadora, i Gileta és equiparada a ella, però en lloc de vèncer *feres* (bèsties, animals), caça els *cors* de qui la contempla.
- 27-28 Sota el *front* de Gileta, que és blanc com la neu (*arc nevat*), la seva mirada llança *fletxes abrasants*. Es manté la comparació amb Diana, l'*arc* és el seu front i la seva mirada les *fletxes*.
- 29- 30 *admiren*: l'*admiren* com a *reina de l'aire i del bosc*, se sobreentén l'*admiren* 'per' *reina*. Vegeu la nota als v. 5-8.
- 31-32 Malgrat l'admiració que li tributen els ocells i les flors, no és suficient respecte de l'adoració que es mereix Gileta.
- 33-34 'Oh Venus [que] viu sens Adonis! Oh Adonis [que] sens ditxa mor', són dues accions simultànies. La història de l'amor de Venus no correspost per Adonis apareix ja a Ovidi al llibre X de les *Metamorfosis*, on Adonis mor després de refusar la companyia de la deessa per anar de cacera. No obstant aquest relat, en els següents versos els papers s'intercanvien: Gileta és una Venus que no té cap Adonis i Gilet un Adonis sense *ditxa* (perquè la seva *ditxa* és Gileta).
- 35- 36 Demana que els amors tant del *volgut*, equiparat a Adonis, com del *zelós*, equiparat a Venus, no conduixin al mateix final que a l'història mitològica, en què Adonis, ja mort, és convertit en una flor blanca i vermella. Aquest final no és originari de la història d'Ovidi, on Venus converteix Adonis en una anèmone. | *colore*: present de subjuntiu, 'envermellir' (DCVB, s.v. *colorar*).
- 37 *un cor*: el cor de Gilet; igual com Venus respecte d'Adonis, el seu és un amor no correspost (*sense esperança*).
- 38-39 Es barregen les figures de Venus, deessa d'Amor, ja deixant de banda el relat dels seus amor amb Adonis, i de Gileta, perquè *ses ares* són les de Gileta divinitzada i elevada a digna d'adoració per la seva bellesa.
- 40 *faç vanitat*: me'n vanto; s'ha de relacionar amb el vers 31 on l'error és no demostrar-li suficient adoració respecte de la que és mereixedora. | *faç*: faig.

Romanç.

B4 f. 149; L4 p. 221; R p. 477-478.

B4: Canta Gilet y ab Plantes y ocells celebra la bellesa de Gileta, y dedica á ses ares lo cor sens esperansa

L4: 55

R: Canta Gilet y ab Plantes y ocells celebra la bellesa de Gileta bella, y dedica á ses ares lo cor sens esperansa

Edicions anteriors: Bernad (1899: 26-27); Miró (1995: I, 379-380).

1 fragant B4 R] fragrant L4 || 7 per L4 R] en B4 || 8 la B4 R] las L4 || 9 s' B4 R] *om.* L4 || 11 nèctar B4 R] notar L4 || 12 que lo mar B4 R] quel Amor L4 || 14 fragant B4 R] fragrant L4 || 23 i B4 R] *om.* L4; sa B4 R] la L4 || 35 ni cresca B4 R] no seque L4; colore B4 R] colors L4 || 37 esperança B4 L4] esperanca R || 39 adorarla L4 R] adoralá B4

Basem l'edició en el ms. R. Corregim l'error evident del vers 37.

La primavera aglutina el cant dels ocells i la fragància de les flors com a tribut a Gileta. Aquesta esdevé una Diana caçadora dels cors de qui la contempla, mentre que Gilet, rendit a la seva bellesa, compara el seu amor al que sentia Venus per Adonis, que tampoc era correspost i va acabar de manera tràgica. No obstant, encara que prosseguir amb aquesta veneració pugui ser un error, Gilet es vanta d'aquest error i continuarà adorant Gileta.

«Tots donam flors ben purgades»

*Enviant Gilet un ram a Gileta havent pres una purga*

Tots donam flors ben purgades,  
mes són diferents les flors:  
unes pugen als terrats,  
4 altres baixen als talons.  
Encara que, d'envejosa,  
terra voraç les enclou;  
mentres als ulls les usurpa,  
8 negar-les al nas no pot.  
Les flors vergonyants oculta  
envernissada presó,  
tenint per porta la lluna  
12 que ni té llum ni sol,  
quan còncava terra eclipsa  
lluna dividida en dos  
que, de son ponent, los aires  
16 junta, la pluja i los trons.  
Mes les altres flors, Gileta,  
ab disculpada ambició,

---

1 *purgades*: efectes generats d'una purga. D'una banda, es refereix a les flors que envia Gilet (segons la rúbrica), netes de tota impuresa, i de l'altra, el resultat d'un remei antic que feia anar de ventre.

3 *unes*: les flors produïdes per les plantes, com les del ram de Gilet, s'enfilen cap amunt buscant la llum del sol. | *terrats*: metàfora per la part de dalt, el cap, on hi ha els *ulls* (v. 7) es comparen a dos sols (v. 20).

4 *altres*: els efectes de la purga, les flors produïdes per Gileta.

5-8 La terra amaga les flors a la vista (*les usurpa als ulls*), però no pot amagar els efectes odorífers del resultat de la purga. | *d'envejosa*: per envejosa.

9 *flors vergonyants*: els efectes de la purga, les flors produïdes per Gileta.

10 *envernissada presó*: la comuna, que està feta de fusta envernissada, és una presó per les flors que produeix Gileta.

11 *lluna*: per la forma rodona i també pel color blanc de la pell descriu la part inferior i posterior del tronc. La lluna es la porta que condueix a l'*envernissada presó* de la terra.

12 *ni té llum ni sol*: no hi arriba la llum del sol.

13 *còncava terra*: el forat rodó del centre de la comuna i, per això eclipsa la lluna, n'impedeix la vista.

14 *lluna*: vegeu la nota al v. 11. | *dividida en dos*: cadascuna de les natges.

15-16 'la lluna junta los aires de son ponent, la pluja i los trons'. | *ponent*: metàfora per 'la part de darrera'. | *aires*: els gasos evacuats. | *pluja*: micció. | *trons*: soroll sec en evacuar l'aire.

17 *altres flors*: les naturals produïdes per les plantes, que són com les del ram de Gilet.

20 pugen sobre los terrats  
per tornar-se gira-sols.

Romanç.

B4 f. 149-149v; R p. 478.

B4 R: Enviant Gilet un ram a Gileta havent pres una purga

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 381).

11 la R] una B4

Basem l'edició en el ms. R.

Gileta ha pres una purga i Gilet li envia un ram de flors mentre explica, amb un to jocós i escatològic, els efectes d'aquest remei, amb iròniques pinzellades idealitzants, contrastant les flors naturals del ram amb les flors produïdes per Gileta.

---

18 *disculpada ambició*: l'ambició s'entén que és disculpada perquè és contrària i pretén pujar *sobre los terrats*; els gira-sols aspiren a veure la cara de Gileta. | *gira-sols*: per contemplar els ulls de Gileta.

75

«Dono, petita Gileta»

*Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab perles*

4                   Dono, petita Gileta,  
                      ab finesa no petita  
                      un ramet que vos imita  
                      pus sou tota una perleta.  
                      Però com sou tan perfeta,  
                      resta la còpia menor  
                      i així vos dóna l'amor  
8                   perles i flors venturoses,  
                      perquè sou perla entre roses  
                      i entre les perles la flor.

Dècima heptasil·làbica: 7a 7b 7b 7a 7a 7c 7c 7d 7d 7c.

B4 f. 149v; C p. 201; Ga p. 38; I2 f. 188; L4 p. 280-281; MA f. 101; R p. 479; V2 f. 219v-220.

B4: Envia Gilet á sa adorada Gileta altre ram ab perles. Decima

C [sense rúbrica]

Ga: Estant de purga Gileta, li remeté Gilet un ram de flors ab algunas perlas y ab ell esta Décima

I2 [sense rúbrica]

L4: Decima

MA: Estant de Purga Gileta, li remeté Gilet un ram de flors, ab algunas Perlas y ab ell esta Decima

R: Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab Perles

V2: 52

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 314); Miró (1998: 71).

4 pus I2 V2 R] puix C B4 L4, pues Ga MA || 8 venturoses B4 R] oloroses C Ga I2 L4 MA V2 || 10 la B4 C L4 R] *om.* I2 V2, sou Ga MA

Basem l'edició en el ms. R.

Gilet dóna un ram de flors a Gileta mentre la compara amb una flor i amb una perla.

---

6 *la còpia*: el *ramet*.

8 *perles*: de lletovari, medicina usada en les purgues.

## «Com Gileta, ingrata, ordena»

*Enviant altre ram de flors, i en ell un cor ferit*

Com Gileta, ingrata, ordena  
entre les flors lo turment,  
equivoca al sentiment  
4 si és corona o és cadena.  
Mes dolça serà la pena  
si, des de les flors, Amor  
(què és àspid per mon ardor)  
8 vola a vostre cor, abella,  
quan una flor, la més bella,  
és fletxa contra mon cor.

Dècima heptasil·làbica: 7a 7b 7b 7a 7a 7c 7c 7d 7d 7c.

B4 f. 149v; R p. 479.

B4: Enviant altre ram de flors, y en ell un cor ferit. Decima

R: Enviant altre ram de flors, y en ell un cor ferit

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 314); Miró (1998: 71); Coll (2016: 52).

Referències: Coll (2016).

L'Amor, des de l'expressió passional de Gilet, és un *àspid* (un animal perillós), però alhora també és com una *abella* que vola cap a la *flor* que és Gileta. Utilitza tres imatges literàries: la primera, la serp amagada entre les flors que representa el patiment i el perill de l'amor. Prové de Virgili, *Buc.* 3, v. 93: «datet anguis in herba». La segona, que es pròpia dels textos epitalàmics, fa referència al tòpic de la picada, generalment d'una abella (Ponce 2010: 183); a vegades com a representació d'un bes i a vegades com a metàfora per l'acte sexual. La imatge la trobem en Anacreont i Tasso (Coll 2016: 60-61) i s'estén fins i tot a Góngora (Tanabe 2011: 67). I, finalment, la tercera, de caire més mitològic, que són les fletxes de Cupido que fan enamorar els cors.

---

2 Les flors, la part positiva, i el turment, la part negativa, estan junts. | *flors*: correlat real amb el ram de flors (veg. rúbrica).

3 *equivoca*: el porta a dubtar. | *sentiment*: d'amor.

4 *corona* / *cadena*: si és un premi o és un càstig.

5 La pena serà més dolça si és compartida i els dos són ferits per l'amor.

7 L'amor està inflammat per l'ardor de Gilet. | *àspid*: serp.

8 'Amor vola cap a vostre cor com a abella'.

10 Gileta, des de la perspectiva de la veu poètica, actua com una fletxa amorosa, car en comporta l'enamorament.

«Gileta en dulces enojos»

*Encarece con los ecos de las voces la hermosura de Gileta*

4 Gileta en dulces enojos  
ojos basiliscos guarda;  
arda el pecho si respira,  
pira de amor que le abrasa.

8 El color de los cabellos  
bellos al Sol avasalla;  
halla el aire, en su decoro,  
oro en ondas sobre plata.

12 La dulce boca amorosa,  
rosa de Venus, encanta;  
canta y a morir despeña;  
peña de coral si calla.

16 Si su hermosura convida,  
vida ofrece, pero mata;  
ata süave, si fiera,  
era cadena del alma.

Y al tiempo en los desmayos  
mayos tu vista declara;

---

1-2 Quan Gileta s'enutja mostra els ulls d'un *basilisc*, animal fabulós tan verinós que mata amb la mirada. | *dulces enojos*: oxímoron, els enutjos de Gileta no poden deixar de ser dolços per ser d'ella. | *guarda*: amaga.

3-4 Gileta provoca una pira ardent d'amor en el pit de qui estigui viu. | *si respira*: qualsevol ésser vivent (cf. «Esta que veus figura rigorosa»).

7 *en su decoro*: en la seva harmonia.

8 El cabell daurat com l'or sobre la blancor de la pell de Gileta.

9-11 La boca de Gileta, també anomenada *rosa de Venus*, encanta com faria una sirena i pot provocar que l'enamorat arribi a 'despenyar-se' i a morir per al seva causa si canta. | *encanta*: subjecte *La dulce boca amorosa* (v. 9).

12 Si calla Gileta, els llavis estan closos i només es veu la seva vermellor, de manera que resulta inabastable.

13 *Si*: encara que.

14 Reprèn la idea, ja exposada en altres gilettes (Vegeu «Quan és la flama perfeta» o «Sento i no sento, Gileta»), que viure estimant és morir, perquè comporta intrínsecament el patiment.

15-16 Gileta lliga a qui cau rendit davant la seva bellesa, però, tot i que és una *fiera* (veg. v. 2), és una restricció suau perquè és fruit del sentiment amorós. | *süave*: dièresi per obtenir un heptasil·lab.

20 clara envidia que deslucés  
lucés brillantes del alba.

Quartetes heptasil·làbiques en què rimen en assonant els versos parells.

R p. 480.

R: Encarece con los ecos de las voces la Hermosura de Gileta

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 381-382).

Referències: Miralles (2014: 538); Valsalobre (2015b: 142-143); Miralles (2015: 212).

4 de amor] d'amor R

Basem l'edició en el ms. R.

20: en la línia inferior a la banda dreta apareix signat *B. Guarda*. Per tal com és el poema final del manuscrit R, abans de l'índex, podria ser la firma del propietari del manuscrit. Apareix també en l'inici del manuscrit R, al començament de la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia*.

El manuscrit reproduïx les últimes dues síl·labes dels tres primers versos de cada quarteta en el lateral dret, disposició que recorda la dels poemes amb eco.

La veu poètica lloa de forma molt artificiosa la bellesa de Gileta seguint els tòpics amorosos de la *descriptio puellae*. Aquesta composició s'hauria de posar amb relació amb els poemes «Quisiera yo retratarte», «Si vol Amor que retrate» i «Belisa de les Giletas» que se situen a l'inici del manuscrit R i que també descriuen la bellesa de Gileta seguint els canons clàssics.

Noti's com les dues síl·labes finals dels tres primers versos de cada quarteta es reprenen en l'inici del vers següent i també el canvi en els últims quatre versos de tercera a segona persona.

---

17-20 Quan Gileta obre els ulls es produeix la primavera (*mayos*) i la seva mirada brilla tant que desllueix les llums de l'*alba*, perquè la seva brillantor és superior i provoca una clara enveja. | *tiempo en los desmayos*: entre parpalleig.





## CONCLUSIONS



Per tal de fer una valoració final i un resum dels resultats de l'estudi de les *giletas* de Francesc Fontanella, repassaré els objectius inicials (edició, estudi i divulgació) que em vaig marcar i avaluaré i sintetitzaré breument les conclusions que n'he obtingut.

El primer objectiu de la present tesi és l'elaboració d'una edició crítica i completa dels setanta-set poemes que conformen les *giletas*. A més a més, la principal finalitat de l'edició és fer accessible els textos per a tot tipus de públic, un més especialitzat i un més general. Tenint en compte això, es va estructurar el format d'edició de la forma més completa possible. Actualment podeu llegir i descarregar totes les *giletas* en el portal obert de [www.nise.cat](http://www.nise.cat). Convé recalcar que no es tracta només del text solt, sinó que també es pot consultar tots i cadascun dels apartats que són presents en l'edició en paper que conforma la tesi. El punt més avantatjós és que, en tractar-se d'un material digital actualitzable, pot contenir modificacions degudes a investigacions futures.

Durant el procés d'edició es va fer cada vegada més evident que la complexitat de les *giletas* no es corresponia amb les consideracions establertes per la crítica contemporània i, posteriorment, l'anàlisi dels textos (el segon dels objectius marcats) ho va confirmar. Certament, en el conjunt poètic hi ha textos molt diversos, alguns més senzills i d'altres més conceptuals. Per aquest motiu, queda palès que és totalment desaconsellable aplicar les mateixes etiquetes d'ingenuïtat i simplicitat als setanta-set poemes.

Així mateix, sempre s'havien considerat les *giletas* com a poemes de joventut, l'escriptura dels quals es concentrava en pocs anys. Tanmateix, la lectura literal de les composicions, juntament amb la identificació de Gileta amb la destinatària de l'antecedent del manuscrit R preparat per Fontanella al final de la seva vida, permet desmentir aquesta hipòtesi.

De fet, recordem que els poemes a Gileta van ser els més copiats i més ben valorats fins al segle XX, en el qual es produeix un canvi de perspectiva. Per il·lustrar el ressò que van tenir aquests poemes només cal observar la transmissió manuscrita i impresa dels textos, però, també hi podem afegir les imitacions específiques de les *giletas*. En el present treball s'editen un total de catorze composicions fontanellistes possiblement escrites al segle XVIII. Precisament en un moment en què el català es veu relegat a textos pràcticament còmics i populars, les *giletas* de Francesc Fontanella generen una tradició pròpia en català que exerceix de sosteniment per a la literatura culta.

Les *giletas* creen un llegat en el territori català que es percep com a no deutor de la literatura barroca castellana. Tanmateix, els poemes de Francesc Fontanella semblen estar relacionats amb la tradició hispànica dels *tonos humanos* que es desenvolupa al segle XVII, sobretot de cara al personatge protagonista femení que dona nom al cicle. En alguns dels poemes espanyols musicats, apareix la pastora Gileta o Gila, a vegades en un context rústic, i d'altres en un context arcàdic. Així mateix, alguns dels textos destaquen pel contingut conceptual o de caire petrarquista. Si bé els poemes en els quals apareix la pastora Gileta són en castellà, cal comentar que hi ha

encara alguns *tonos* en català a la Biblioteca de Catalunya (entre molts altres en castellà) que encara no han estat editats ni estudiats, i que potser també es podrien relacionar amb els poemes fontanellans.

En aquest punt, voldria apuntar la proximitat de les *giletas* amb els romanços bucòlics que va escriure Lope de Vega. En ambdós casos es tracta de poemes breus de llenguatge, en principi, senzill, adreçats a una dama sota la disfressa d'una pastora. Fontanella i Lope no només comparteixen una similitud estilística, sinó que ambdós autors recullen les peripècies d'una relació amorosa que és un reflex de la pròpia biografia. Tanmateix, el conjunt fontanellà és molt més extens i, com a tal, presenta més varietat en les composicions, algunes de les quals es distancien de l'obra del Fènix per l'originalitat o la complexitat.

Cal tenir en compte però, que Fontanella és un autor molt culte que no beu només de les fonts hispàniques, sinó també de les franceses i italianes, com demostra en la seva obra. Justament aquesta amplitud de models i fonts, juntament amb la hiperbolització de l'escriptor com a heroi catalanista, és un dels motius pels quals Bernat i Durand li dedica una antologia, en la qual, l'historiador copia majoritàriament *giletas*.

Per exemple, en l'anàlisi detallat de les *giletas*, he apuntat la relació dels poemes amb el neoplatonisme. La reinterpretació de Plató, a partir de l'anàlisi de Ficino i León Hebreo, impregna la poesia barroca europea. Malgrat això, a dia d'avui encara no s'havia estudiat la influència d'aquest corrent filosòfic en la literatura catalana. Per aquest motiu, espero que amb l'obertura d'aquesta via d'estudi, que ha demostrat ser tan útil en la comprensió de la literatura hispànica, s'aprofundeixi en la lectura d'altres textos moderns catalans, especialment de temàtica amorosa.

S'ha de tenir en compte que la influència del neoplatonisme en la poesia no és una relació trivial, sinó tot el contrari. La filosofia neoplatònica afecta tota l'elaboració i comprensió dels poemes: com es planteja la relació amorosa, l'estructura de l'enamorament, i, així mateix, les imatges i el llenguatge utilitzats.

Específicament en el cas de les *giletas*, Fontanella no sempre reproduïx la doctrina neoplatònica de forma fidel en els poemes, com fan altres autors barrocs. En algunes composicions, l'altera conscientment per donar cabuda al joc poètic i aconseguir, per exemple, que Gileta correspongui als sentiments amorosos. Aquest fet demostra que l'escriptor barceloní no només coneixia els corrents filosòfics en boga en moment, sinó que també hi interactua.

Tenint en compte, doncs, la diversitat i la complexitat dels poemes, les etiquetes d'ingenuïtat i immaduresa que han definit fins ara aquest conjunt poètic deixen de ser vàlides.

Ara bé, la concepció de les *giletas* com a juvenils o senzilles està molt lligada a la consideració dels 77 poemes com a poesia bucòlica, perquè la simplicitat i la candidesa són característiques que la crítica literària uneix al gènere creat per Teòcrit

i Virgili. D'una banda, és cert que en els poemes a Gileta hi ha composicions en què el context bucòlic és explícit. No obstant això, quan analitzem les composicions de forma detallada, veiem que no es tracta de la majoria de textos, ni tan sols de la meitat del conjunt. De l'altra, és evident que en la major part de les poesies només podem identificar el caràcter bucòlic en els sobrenoms de Gilet i Gileta, als quals a vegades acompanya la presència del paisatge. Conseqüentment, el pes del bucolisme en el conjunt poètic s'ha de relativitzar i, sobretot, no pot determinar la comprensió de tot el bloc de les *giletas*. Considerar-les merament com a poesia bucòlica és limitar innecessàriament les possibilitats interpretatives d'un conjunt poètic que va més enllà de la concreció d'aquesta etiqueta que, a més a més, com que està vinculada a tants prejudicis, actua com una cotilla per a la seva valoració literària. Fontanella escriu poesia amorosa on hi cap tot: neoplatonisme, mitologia i també traces bucòliques.

A tall de recapitulació, l'estudi dels textos en totes les vessants que he mencionat m'ha permès aprofundir en l'anotació i la lectura dels textos de manera molt més precisa i completa. Així com també, posar en relació els poemes a Gileta amb la literatura europea i hispànica contemporània i, de manera paral·lela, reivindicar la importància de les *giletas* dins de la pròpia tradició.

Lamentablement, una de les línies d'investigació que ha quedat oberta en la present tesi és la identitat real de la dama a qui es dirigeixen els poemes. Segurament aquesta informació ens podria ajudar a determinar el significat d'algun dels versos. Recordem que les *giletas* estan estretament vinculades amb la biografia de l'autor.

Com he explicat detalladament, el punt de partida és un nom i un cognom que només copia el manuscrit de Ripoll: Maria Teresa Ham. Lamentablement, la investigació d'arxiu no ha permès determinar de qui es tracta. Els principals motius de la manca d'un resultat clar són que, d'una banda, molts documents que haurien estat clau s'han perdut, i de l'altra, la invisibilitat de la dona en la documentació, malgrat tractar-se d'una de les famílies més importants de Perpinyà. Per contra, la investigació m'ha permès plantejar diferents hipòtesis, essent la més plausible la identificació de Gileta amb Maria Magdalena Badaula, que de casada adopta el cognom Ham. Tampoc puc descartar que en un principi Gileta fos un criptònim per a diverses dames, però que en la recopilació final del conjunt poètic feta per Francesc Fontanella al final de la seva vida la identificació de la dama Gileta es correspongui amb Maria Teresa Ham. Potser en un futur surt a la llum nova documentació que em permeti afirmar o descartar aquesta teoria, o bé afinar encara més la cerca.

Per acabar, em vaig fixar com a objectiu final de la tesi la divulgació dels resultats obtinguts. Amb aquesta finalitat, he participat en diversos congressos, nacionals (i internacionals (II Jornades Predoctorals de la UdG, XVII Col·loqui de l'AILLC, XXV Col·loqui Germanocatalà, LXII Anglo-Catalan Annual Conference), seminaris i workshops, en els quals he explicat diversos aspectes de la recerca. A banda d'això, he publicat en les *Actes del XVII Col·loqui de l'AILLC* i en *Redescobrir Fontanella. Poesia*

## CONCLUSIONS

*lírca i transmissió*. Actualment, tinc en premsa dos articles més fruit de la tesi a *Scripta* i a *Catalan Review*.



# ANNEXOS





## RIMARI DE LES *GILETES* EN CATALÀ

S'exclouen les estrofes finals dels poemes núm. 60 («Partiré, bella Gileta»); núm. 65 («Partiu, amable Gileta») i núm. 72 («Mal encoberts los incendis») perquè, tot i que són romanços, van acompanyats d'una estrofa final amb rima consonant. Tampoc hi incloc el poema núm. 37 («Jo us vull bé, Gileta mia») perquè presenta un esquema mètric que no es pot reflectir correctament en el rimari: el tercer vers de cada grup de quatre versos acaba amb la paraula *bé*, així com el quart acaba amb la paraula *mal*.

### 1.1. Rimes assonants

A	mirall 46 16, 52 14	amarga 5 22, 61 26
adorats 28 10, 46 6	miralls 29 20	amenança 58 2, 61 22
alterà 29 22	mortal 25 14	ànsies 51 10, 61 18
amant 25 12	olvidar 28 24, 29 24	aparta 57 8, 61 10
amar 29 4	pagar 52 24	bonança 51 4
ceguetat 28 6, 52 20	passà 28 2, 29 2	borrasca 5 24
clar 28 8, 29 8	pau 28 4	calla 58 16
congelat 46 18	pesar 19 12, 25 4	callen 57 20
constant 52 18	plorar 52 16	cansa 61 8
cristalls 46 8	plorat 28 20	canta 58 14, 61 4
desdixat 25 8, 46 22	raigs 52 10	cara 5 20
desengany 29 12	resterà 46 2	casa 57 12
desenganyys 52 12	serà 29 26	causa 51 28, 61 32
donarà 46 24	sospirats 19 6	causes 58 12, 61 20
enganyys 28 12	suau 25 6	clamen 57 10
estan 52 4	suaus 28 22, 29 18, 46 20	constància 5 40, 61 28
estat 19 2	tirà 28 14, 29 14	desitjada 51 18
forcejà 29 10	tornar 19 4	dorada 5 12
fragants 46 12	ufà 46 14	enfada 58 10
fulminats 52 6	va 25 2	esmalta 5 18
gosat 52 2	vaig 19 20	esperança 5 16, 51 12
igual 19 18	viurà 25 16	falsa 58 6
igualtat 19 10	A-A/E	flama 5 10, 57 16
ingrat 28 28, 29 28	abrasen 57 4	gallarda 51 2
instant 19 14	abrases 61 24	gràcia 58 8
irritat 29 6	acaba 61 30	gràcies 51 20
lleal 25 10	aclama 5 6	guardes 51 14
llibertat 28 16, 29 16	adorada 51 6, 57 2, 61 14	humana 5 8
maig 46 10	alba 5 14, 51 8	idolatren 5 26
mal 19 8, 52 22	alcances 5 2	inflama 5 28
maltractà 28 26	alta 57 6	ingrata 5 36, 61 12
mar 19 16, 28 18, 46 4, 52	amada 5 4, 61 2 34	llarga 51 16, 61 6
8		mata 51 24, 58 4
		mudança 5 38

nevada **5** 30  
obligada **51** 26  
paga **61** 36  
paraula **57** 18  
plantes **61** 16  
tanta **5** 34  
temerària **57** 14  
tirana **51** 22  
venjança **5** 32

## E

adéu **14** 18, **48** 22  
agè **48** 16  
aucells 47 20  
ausent **47** 28, **67** 14  
bé **67** 4  
cabells **10** 6  
Canet **71** 18  
Cel **20** 22, **40** 22, **69** 10, **71**  
12  
cels **48** 6  
clavells **47** 12, **71** 14  
competeix **48** 10  
conec **64** 10  
coneix **31** 16  
content **10** 8, **40** 2 28  
coret **48** 24  
cortès **48** 8  
cruel **10** 26, **40** 14, **67** 12,  
**71** 6  
dents **71** 16  
desdeny **10** 20, **20** 8  
discret **48** 12  
divideix **16** 14  
enter **64** 8  
escarment **20** 20  
extrems **47** 22  
faré **10** 2  
fer **14** 2, **71** 2  
Gilet **16** 2, **31** 4, **47** 2 26  
Gilets **16** 16  
honest **40** 10  
Infern **67** 16  
innocent **40** 24  
jamés **64** 12  
lisonger **10** 18

mateix **40** 18  
mereix **16** 4, **31** 8  
meresc **48** 2  
més **10** 4 24, **31** 6  
meu **14** 10, **40** 12  
meus **10** 16, **48** 18  
Mongibel **20** 2  
neu **20** 4 24, **47** 24  
ocell **20** 14  
parteix **40** 8, **64** 4  
partiré **40** 4  
patesc **14** 16, **67** 6  
pell **71** 10  
perfet **31** 14, **48** 20  
pervens **10** 22  
peu **20** 10  
poder **10** 10  
podré **14** 8  
pogués **14** 4  
prens **69** 4  
pres **71** 20  
present (presència) **40** 6  
present (regal) **69** 14  
remei **10** 28  
rendeix **10** 12  
rompé **40** 16  
sabré **14** 20  
satisfet **40** 26  
sé **64** 6, **69** 6  
segueix **16** 12  
sent **16** 6  
serpent **20** 16  
també **14** 12, **47** 18, **64** 2  
té **71** 4  
Tec **47** 14  
temps **20** 12, **47** 10, **48** 4,  
**64** 16  
tens **69** 8  
teu **14** 14, **47** 4, **48** 14, **69**  
16  
turment **40** 20, **47** 8  
turments **67** 8  
ullets **10** 14, **47** 6, **67** 2  
veig **64** 14  
vent **20** 6  
verdader **16** 10, **47** 16  
veu **20** 18, **31** 10, **71** 8

voler **14** 6, **16** 8, **31** 2, **67**  
10, **69** 2 12

## E A/E

acerta **72** 18  
altera **35** 10  
anega **35** 12  
aneguen 4 24  
ausència **59** 4  
bella **35** 8  
bellesa 4 16  
bena 4 38, **22** 6  
cadenes 4 10  
cega 4 6, **70** 24  
celebren **59** 10, **70** 10  
celles 4 18  
cendra **22** 12  
competència **70** 14  
competències 4 32  
conserva **35** 16  
desgelen **35** 6  
eleva 4 30  
enagena **72** 6  
enveja **70** 12  
esfera 4 14  
fermesa **59** 20  
finesa **22** 10, **70** 22  
fletxa **22** 16, **70** 16  
fletxes 4 20  
fonteta **35** 14  
Gileta 4 2, **22** 2, **35** 2, **59** 2  
18, **70** 2, **72** 10  
idea 4 40  
incerta 4 28  
lisongeen 4 12  
llengua **22** 8, **72** 20  
meravelles 4 22  
ofensa **22** 4, **72** 12  
ostenta 4 34  
pedra **22** 18  
peleen 4 26  
pena **22** 20, **70** 20, **72** 16  
penes 4 8  
penyes **59** 16  
perla **70** 8  
perles 4 36

primavera **59** 12  
queixa **72** 2  
recrea **70** 4  
representa **35** 4  
resta **72** 4  
ribera **70** 6  
selva **59** 14  
sirena **59** 8  
tela **4** 4  
tormenta **59** 6, **72** 8  
tragèdia **22** 14  
tristesa **72** 14  
venera **70** 18

I

afligit **39** 2, **68** 6  
agraït **43** 2  
altius **43** 16  
atrevit **56** 6  
competí **27** 2  
cristal·lins **43** 14, **56** 10,  
**68** 14  
descolorí **23** 14  
dic **1** 4  
divins **39** 22, **53** 16  
estic **23** 22  
excessiu **27** 6  
feliç **23** 2, **39** 10, **43** 12, **56**  
2, **68** 12  
fi **27** 8  
fil **23** 18  
fill **39** 24  
gentil **43** 10, **56** 14  
gentils **23** 10  
gessamins **23** 6  
humil **43** 18  
infeliç **27** 14, **53** 14  
mi **23** 8, **39** 16, **53** 8  
morí **68** 2  
morir **27** 4, **43** 8, **56** 16,  
**68** 8  
nit **23** 12  
obeir **43** 20  
olvit **43** 22  
partit **53** 2  
patir **27** 12, **56** 8, **68** 16

perill **39** 12  
pit **23** 16, **27** 10, **43** 6, **53**  
6  
rendit **53** 10  
repetit **39** 14  
ric (riquesa) **39** 18  
rius **39** 8  
safirs **39** 6  
sentir **56** 4  
sospirs **1** 2, **23** 20, **39** 20,  
**53** 12, **56** 12  
vist **23** 4 24  
viu **27** 16, **39** 4, **53** 4, **68** 4  
vius **43** 4 24, **68** 10

I- A/E

admira **44** 14  
agraïda **42** 6  
alegria **11** 12, **12** 4, **24** 18,  
**42** 8, **44** 16  
alivien **12** 10  
anima **11** 4, **42** 16, **44** 20,  
**63** 12  
antiga **44** 10  
arriba **63** 14  
castiguen **11** 18  
castigues **12** 8  
desdixta **12** 6  
dia **24** 4, **42** 12  
dies **44** 12  
diga **12** 2  
dixta **44** 8, **63** 8  
divina **11** 24  
enclou **73** 12  
enemiga **11** 10, **12** 16, **44**  
18  
envies **11** 8  
estima **24** 22  
eternisa **44** 6  
fabrica **11** 14  
festiva **24** 6  
florida **24** 12  
fulminen **11** 20, **63** 10  
imiten **24** 10  
lindes **24** 14  
petxines **24** 16

propícia **12** 14  
rendides **42** 10  
ressuscita **24** 24, **42** 2  
risa **24** 8, **42** 4  
tirania **63** 2  
venjativa **11** 22  
vida **11** 16, **12** 12, **42** 14,  
**44** 4, **63** 16  
vides **24** 20  
visca **11** 2, **44** 2  
vista **11** 6, **24** 2, **63** 4  
voldria **63** 6

O

afició **2** 30, **20** 14, **36** 10,  
**38** 22, **41** 24, **49** 8  
ambició **74** 18  
Amor **18** 8, **38** 16, **65** 16  
amor **33** 2, **41** 20, **49** 2, **60**  
18, **62** 6  
amorós **9** 6, **30** 8, **41** 6, **54**  
2  
animós **32** 10, **60** 10  
ardor **2** 32, **8** 10, **9** 22, **17**  
2, **18** 14, **33** 16, **41** 10  
ardors **9** 2, **13** 4, **62** 2  
arrebol **18** 6  
borrons **2** 2  
bosc **73** 30  
candor **73** 10  
Canigó **9** 24  
cantors **73** 2  
color **66** 6  
colors **73** 16  
cor **9** 16, **13** 20, **17** 14, **20**  
12, **26** 12, **30** 2, **38** 4  
24, **41** 4, **49** 6, **54** 4, **60**  
4, **62** 10, **65** 12, **66** 16  
corb **55** 8  
cors **32** 16, **73** 26  
correspon **9** 4, **49** 4  
dixós **32** 14, **33** 4  
dolç **13** 16  
dolor **13** 38, **36** 4 24  
dos **2** 22, **8** 12, **36** 2, **74** 14  
enclou **13** 18, **74** 6

enfadós **62** 4  
 enganyés **26** 18  
 error **26** 4, **30** 14, **73** 40  
 esplendor **8** 6  
 favor **2** 14  
 favors **62** 14  
 flor **32** 4  
 flors **13** 12, **18** 4, **26** 20, **32**  
 8, **66** 2, **73** 8 32, **74** 2  
 foc **8** 16, **26** 22  
 fonts **54** 6  
 front **73** 28  
 generós **32** 2, **41** 12  
 gipó **55** 12  
 gira-sols **74** 20  
 horisont **73** 18  
 jo **13** 28 36, **49** 16, **55** 4,  
**60** 14, **62** 16, **65** 4, **66**  
 8, **73** 38  
 major **36** 16  
 majors **30** 10  
 millor **2** 6, **26** 8, **55** 14  
 molts **2** 4  
 món **38** 12  
 mor **18** 20, **33** 8, **73** 34  
 mort **9** 8, **13** 22, **20** 16, **30**  
 16, **32** 12, **41** 2 8, **60** 8  
 no **26** 16, **36** 6, **38** 2, **62** 8,  
**65** 8  
 nom **2** 10, **9** 20, **41** 18  
 nord **17** 12  
 nou **8** 2, **30** 26, **36** 14, **73**  
 22  
 on **26** 2  
 passions **26** 10  
 perfecció **66** 12  
 perfeccions **2** 18, **38** 18  
 plors **13** 8, **18** 10, **54** 8

poc **13** 24, **54** 14  
 port **30** 22  
 pot **38** 14, **65** 14, **74** 8  
 pots **13** 32  
 presó **74** 10  
 propensió **17** 10  
 queixós **13** 2  
 raó **2** 26, **17** 6, **20** 6, **26** 6,  
**30** 6, **38** 6  
 repòs **26** 14, **36** 12, **41** 22,  
**62** 12  
 respon **9** 18, **54** 12  
 rigor **9** 12, **13** 30, **30** 24,  
**41** 14  
 rigorós **13** 14  
 segon **2** 24, **20** 8  
 Sinon **26** 24  
 Sol **2** 28, **18** 16, **60** 6, **73** 4  
 24  
 sol **20** 10, **32** 6, **49** 12, **54**  
 16, **66** 10, **74** 12  
 sol (solitud) **36** 8  
 sols **8** 8, **9** 14, **13** 10, **33** 12  
 són **9** 10, **13** 6, **18** 12, **20**  
 4, **30** 4 20, **36** 18, **66**  
 14, **73** 6  
 sonor **73** 14  
 suspensió **8** 14  
 talons **74** 4  
 temerós **2** 16, **30** 18, **65** 6  
 temor **2** 20, **30** 28, **55** 10  
 temors **60** 12  
 tenebrós **17** 8, **54** 10  
 tot **17** 16, **55** 16  
 traïdor **26** 28  
 trons **74** 16  
 urçol **55** 6  
 valor **17** 18

veloç **18** 2, **49** 10, **60** 16  
 vencedor **38** 10, **73** 20  
 vencedors **33** 10  
 venturós **13** 34, **18** 18, **33**  
 14  
 vol **2** 8, **33** 6, **36** 22  
 vols **13** 26, **17** 4 20  
 vós **2** 12, **8** 4, **21** 2, **26** 26,  
**30** 12, **36** 20, **38** 8 20,  
**41** 16, **49** 14, **55** 2, **60** 2  
 20, **65** 2 10, **66** 4  
 zelós **13** 40, **73** 36

## O - A/E

adora **45** 14  
 adornen **45** 6  
 congoixa **45** 16  
 glòria **45** 8  
 importa **45** 2  
 memòria **45** 20  
 penosa **45** 18  
 plomes **45** 10  
 roses **45** 12  
 vostra **45** 4

## U

confús **15** 6  
 disgust **15** 14  
 pogut **15** 12  
 puc **15** 8  
 tu **15** 2  
 ulls **15** 10  
 volgut **15** 16  
 vull **15** 4

## 1.2. Rimes consonants

*-ABLE*

agradable **34** 21  
 amable **34** 23

*-ADES*

argentades **50** 8

nacarades **50** 10

*-AMA*

ama **6** 12  
 flama **6** 10  
 inflama **6** 14

*-ANÇA*

esperança **34** 13  
 venjança **34** 15

*-ANT*

- amant **34** 22  
constant **34** 24
- ANYA*  
muntanya **50** 14  
campanya **50** 16
- E*  
obeiré **34** 20  
també **34** 18
- EGA*  
cega **34** 19  
nega **34** 17
- ELA*  
estela **50** 1  
vela **50** 3
- ELLA*  
abella **76** 8  
bella **76** 9
- ENA*  
cadena **76** 4  
ordena **76** 1  
pena **76** 5
- ENT*  
sentiment **34** 14, **76** 3  
turment **34** 16, **76** 2
- ETA*  
cometa **6** 5  
Gileta **6** 1, **34** 3, **50** 6  
12 18 24, **75** 1  
perfeta **6** 4, **34** 1, **50** 11  
22, **75** 5  
perleta **75** 4  
planeta **50** 17  
quieta **6** 8, **50** 5
- I*  
mi **34** 4  
morir **34** 8  
perseguir **34** 6  
si **34** 2
- LA*  
alegria **7** 6, **50** 20  
dia **7** 3, **50** 22  
fantasia **7** 2  
gallardia **6** 7, **7** 7  
guia **6** 6  
idolatria **6** 2  
mia **6** 3  
tirania **34** 5  
vivia **34** 7
- IDA*  
homicida **7** 10  
repetida **7** 12  
vida **7** 14
- ITA*  
imita **75** 3  
petita **75** 2
- ONA*  
corona **50** 13  
dóna **50** 15
- ONES*  
corones **34** 9  
dónes **34** 11
- OR*  
Amor **76** 6  
amor **75** 7  
ardor **76** 7  
cor **76** 10  
flor **75** 10  
menor **75** 6
- ORA*  
adora **7** 8  
aurora **7** 4, **50** 7 21  
dora **7** 5, **50** 9  
vencedora **7** 1, **50** 19
- OSA*  
dolorosa **7** 13  
reposa **7** 11  
rigorosa **7** 9
- OSSES*  
espumoses **50** 4  
roses **75** 9  
venturosos **50** 2, **75** 8
- URA*  
hermosura **6** 9  
procura **6** 11  
pura **6** 13

EDICIÓ DE LES IMITACIONS DE LES *GILETES*

## 1

*A una que portava cinta negra en lo pit i cintes verdes en los braços, Gilets a imitació de Fontanella. Gilets*

Forçat, Gileta hermosa,  
 d'aquella ardent passió  
 (caliu que és entre cendres  
 4 mal apagat ardor),  
     per contar-te les queixes,  
 Pasqual, lo teu pastor,  
 pren la flauta que jeia  
 8 polsosa en un racó.  
     Mirant-te ahir estava  
 gustosa l'atenció,  
 copiant en la memòria  
 12 tos delicats primors,  
     quan reparí en tos braços,  
 cintes de verd color,  
 i al pit una de negra,  
 16 mosqueta del candor.  
     Que confús gerolífic,  
 nou enigma d'amor,  
 a qui observa tos rumbos,  
 20 heliotropio del Sol!  
     Dóna la mà esperança,  
 lo pit prevé lo dol:  
 o reuiu mon aliento  
 24 o ma esperança mor.  
     Si ton pit hermosíssim  
 és lamentable golf,

---

12 *primors*: «subtilesa, finors» (DCVB).

13 *reparí*: 'em vaig adonar'.

14-15 S'ha de sobreentendre el verb 'haver-hi'.

17 *gerolífic*: geroglífic.

20 *heliotropio*: heliotropi, s'aplica a les plantes que es giren sempre cap al Sol. En aquest cas és el joc invers, el Sol serà qui es girarà per seguir Gileta.

28 engolfar l'esperança  
és clara traïció.  
Deixa'm córrer tormenta  
sens esperança i nord,  
que és la major desgràcia  
32 pèdrer-se dins del port.  
Llaços en les mans portes  
i, coberts amb verdors,  
portes fàcilment presos  
36 al suplici del cor.  
Muda, Gileta hermosa,  
los llaços, que, si no,  
de nou torno a enllaçar-me,  
40 no obstant que ho estic prou.  
Bella Gileta, a qui adora  
Pasqual, tan respectuós  
que ni Pasqual ni Gileta  
44 los de la cabanya són.  
Gileta bella, no admires  
l'extravagància al nom,  
que pena sent a mon gust,  
48 l'he anat a tallar al bosc.  
No t'anomeno Narcisa,  
Doris, ni Filis; que són  
les Filis totes melindre,  
52 les Narcises, presumpció.  
Lo nom només de Gileta  
pretén Pasqual fer famós;  
bé et pot fer Pasqual famosa  
56 si tu el pots fer venturós.  
Alta serà l'harmonia,  
bella Gileta, si jo,  
l'accent agut dels conceptes  
60 trempo al punt de mon amor.  
Les fineses amoroses  
aviven les expressions,  
que sempre en causa que és pròpria

---

27 *engolfar*: 'aturar, entretenir'.

40 *ho*: d'enllaçat, atrapat pels seus encants.

44 *los de la cabanya*: els que satisfan els desigs carnals?

45 *admires*: admiris.

46 *nom*: el de Gileta.

48 El nom de Gileta es considera més natural respecte dels altres que estan massa connotats.

51 *melindre*: «Que afecta una excessiva delicadesa en paraules o accions» (DCVB, s.b. *melindrós*).

59 Complement directe de *trempo* (v. 60).

- 64 s'aviva més la raó.  
 No canto, bella Gileta,  
 estrangeres afliccions,  
 que qui té el foc dins de casa
- 68 no cuida d'altres ardors.  
 Tes gràcies i ta bellesa,  
 Gileta, m'ocupen tot,  
 ditxós empleo que aspira
- 72 a la major perfecció.  
 En què pensava, Gileta,  
 Pasqual tan afectuós?  
 Celebrava altres belleses
- 76 sens fer de tu menció.  
 Ah, que ignorava, Gileta,  
 Pasqual tes perfeccions  
 i no té lloc lo delicte
- 80 on la ignorància té lloc;  
 que si Pasqual per la vista  
 hagués vegut, venturós,  
 aquells raigs inaccessibles
- 84 de ton hermosíssim sol,  
 ni hauria vist altra llum,  
 ni aplaudit altre primor,  
 ni hauria amat altre objecte,
- 88 ni desitjat millor sort.

Romanç hexasil·làbic (1-40) + romanç heptasil·làbic (41-88).

B7 f. 72-73.

61 fineses amoroses] fineses que amoroses B7 || 62 aviven] que viva! B7 || 67 el] lo B7

Corregim els errors dels versos 61, 62 i 67.

12: *tos* corregit sobre *tot*.

32: mantinc la forma *pèrdrer-se* per preservar el còmput mètric.

El romanç canvia la mètrica a partir del vers 41, passant d'hexasil·làbic a heptasil·làbic.

---

67-68 El vers 67 seria un vers hiper mètric a B7, segurament per un error del copista entre *lo* i *el*. El foc de l'amor se li ha posat al cos i l'ocupa completament.

79-80 Quan Pasqual cantava altres belleses encara no coneixia Gileta i per això no en té culpa.

82 *vegut*: vist.



Pasqual proclama el seu ardorós, però respectuós, amor per Gileta. Descriu la dama en un moment en què portava unes cintes verdes als braços i una de negra al pit i les compara amb els llaços que el retenen per l' enamorament. Segons el poema «Es lo blanco castísima pureza» de Gutierre de Cetina i el *Dechado de colores* de Timoneda, el negre pot representar el dolor i la tristesa, però també la honestetat, que segurament encaixa més amb el sentit del poema i el verd, l'esperança (Lama 2010). Finalment, es disculpa per haver cantat anteriorment altres belleses, si bé s'excusa en el fet que encara no la coneixia.

*Altre 3*

Que prest que abaixes lo cant,  
 Pasqual infeliç! Que poc  
 que ha triunfat l'alegria  
 4 en son miserable cor!  
 Que poc que ha durat la ditxa  
 dins de ta imaginació  
 i ha sustentat l'esperança  
 8 l'immens pes de ton amor!  
 Gileta, no t'ho pensaves,  
 no fa cas de ta aflicció,  
 a gust feia temerari  
 12 volar tan cerca del Sol.  
 Ja m'amenaça Gileta  
 antes de pregar-la jo;  
 qui s'agravia de fineses,  
 16 àvara és de favors.  
 Ab l'amarg del desengany  
 pretén curar mon dolor.  
 Ah!, no té lloc lo remei  
 20 quan no té cura l'amor.  
 Ja cautelosa disposa  
 una inútil prevenció  
 i jo moro a l'amenaça  
 24 antes de sofrir lo colp.  
 Amar vol sense permetre  
 delícia al sentit, i vol  
 ara inventar una nova  
 28 filosofia d'amor.  
 Ah!, infeliç Pasqual, haguesses  
 mirat antes cautelós  
 l'estranyesa de son pit,  
 32 la ceguedat de son cor.  
 Mes ai, Pasqual, que t'enganyes

---

1 *cant*: el cant amorós de Pasqual a Gileta.

9 *t'ho pensaves*: Pasqual es dirigeix a ell mateix.

11-12 Tal i com li succeeix a Ícar, Pasqual de bon grat actuava com un temerari volant tan a prop del Sol, que és Gileta.

15-16 Com que a Gileta li desagraden les fineses de Pasqual, tampoc les hi recompensarà amb cap favor.

25-26 Gileta vol estimar sense fer gaudir els sentits, és a dir, vol un amor pur sense relacions carnals.

29 *haguesses*: haguessis.

no és tibia, Gileta, no,  
que és impossible que falte  
36 en tan viva llum ardor.  
    Ta baixesa té la culpa,  
Pasqual, ta condició,  
o la fortuna enemiga,  
40 oposada a ton amor.  
    Qui et feia atrevir, ah, necio,  
a empresa tan superior  
sens mirar antes a soles  
44 los fondos de ton valor?  
    Plora, Pasqual, ta desditxa  
en lesombres de l'horror  
i anega les esperances  
48 en l'aigua amarga del plor.  
    Deixa tos alts pensaments,  
talla los desigs en flor,  
i aplica a la trista vida  
52 l'últim remei de la mort.  
    Pasqual se'n va, Pasqual mor,  
Pasqual acaba la vida  
al susto de tos rigors.  
56 .....  
    Respira, mes sens aliento,  
que, com tu li tens lo cor,  
si tu pròpria no l'alentes,  
60 viu en tu i en si se mor.  
No em negues, bella Gileta,  
    lo que deus a mon amor  
o alomenos enganya'm,  
64 que és cosa que et costa poc.

Romanç

B7 f. 73-73v.

42 a empresa] empresa B7

---

34-36 Gileta emet una llum tan viva que per força ha de sentir l'ardor de l'amor i no ser tan tèbia com acusa Pasqual. | *falte*: falti.

37-40 Segurament apunta com a principal problema per a la relació amorosa la condició social i el nivell econòmic de Pasqual (v. 44, *los fondos de ton valor*).

50 Abans que creixin.

53 Vegeu el poema de Fontanella «Adéu, amable Gileta», v. 2.

61 *negues*: neguis.

63 *alomenos*: almenys.

Corregim l'error evident del vers 42.

1: *cant* corregit sobre *cap*.

56: falta aquest vers per acabar aquest grup de quatre versos, no és problema de la transmissió, ja que la rima es manté en els versos parells, sinó segurament del moment d'escriptura. Per culpa d'aquest fet el poema des del vers 56 al final està descompensat i acaba en un vers senar quan hauria d'acabar sempre en un de parell.

Pasqual es considera un neci per aspirar a l'amor de Gileta, sobretot sembla apuntar a un problema econòmic, a un rival amorós més ric (*ta condició*, v. 38; *fortuna enemiga*, v. 39 i *fondos de ton valor*, v. 44). En un últim intent desesperat, amenaça amb el remei final de la mort, tot i que en els versos finals retreu a Gileta que li deu cert reconeixement pel seu amor i que li doni, o bé que ho faci veure, ja que enganyar li costa poc.

*Altre 4*

Busca, Gileta, des d'ara  
altra devesa, que vol  
Pasqual, guardant-se a si propi,  
4 ser de si mateix pastor.  
La passió que t'inclina  
avarícia és, no amor,  
8 puis per portar-te'n la llana,  
daràs la carn a tothom.  
Molta llana te m'emportes,  
mes, en pèl te deixo jo;  
si va lo pèl per la llana  
12 no te'n pots burlar del tot.  
Ja de la tua samarra,  
Gileta, estic fastidiós  
i de massa foradat  
16 no m'agrada lo pellot.  
Deixa'm Gileta, no sies  
sombra importuna i no em  
vàgies seguint, puig fugies  
20 quan te seguia jo.  
No fem los dos consonància  
en la música d'amor,  
que al punt de ton tamborino  
24 no es trempa lo meu flaviol.  
Que si fins ara, atentíssim  
a ta veneració,  
és estat anyell Pasqual,  
28 no vol ser Pasqual cabró.  
Busca, Gileta, altre ranxo

---

2 *devesa*: lloc de pastura.

6-8 Gileta no sent amor, sinó avarícia i a canvi dels beneficis (la *llana*) ofereix el seu amor (la *carn*).

9-12 Gileta s'ha aprofitat de Pasqual, però ara és ell qui la deixa al descobert, i per això no se'n pot burlar del tot.

15-16 Aquests versos es poden entendre com una metàfora que expressa la llibertat sexual de Gileta. | *de*: per. | *pellot*: parrac o tros de pell d'animal (DCVB).

17 *sies*: siguis.

19 *vàgies*: vagis.

20 Vers hipomètric.

23-24 Metàfora sexual? | *tamborino*: un tamborí, també significa 'anques'.

27-28 Si abans Pasqual havia estat com un *anyell* perseguint l'amor de Gileta, fent el paral·lelisme amb el mascle de la cabra, ara tampoc vol ser un *cabró*, és a dir, un cornut (cf. v. 15-16).

on acollir-te, que jo  
 per aquesta t'asseguro,  
 32 Gileta, no vaig ranxós.  
     Dóna la llet i el formatge,  
 Gileta, a qui sàpia bo  
 i a tots molt bon prou los faça  
 36 que, si els ne fa, farà prou.  
     Mes, guarda també, Gileta,  
 no pares en mans d'un llop  
 que faça lladrar los gossos  
 40 a l'estruendo dels udols.

Romanç.

B7 f. 73v.

10 deixo] dixo B7 || 13 samarra] zamara || 20 seguia] sigüia B7 || 40 udols] ulols B7

Corregim els errors evidents dels versos 10, 13, 20 i 40.

13: *zamara* corregit sobre *samarra*.

En tot el poema predomina una metàfora rústica i bestial utilitzada per expressar que Pasqual acusa Gileta de llibertinatge i que en el moment actual rebutja el seu amor i li desitja que trobi algun altre pretendent, tot alertant-la dels possibles llops que la poden assaltar.

---

29 *ranxo*: granja o explotació amb molt bestiar.

32 *ranxós*: no acabem d'entendre el significat d'aquest mot.

34 *sàpia*: 'a qui li sàpiga bo', del verb saber (tenir gust).

35 *prou*: profit. | *faça*: faci.

36 *prou*: suficient.

38 *pares*: paris, que no vagis a parar.

*Altre 5. Soneto*

Arranca d'una volta, cruel Amor,  
puix baix tes plantes me mires ja postrat,  
de la flaca defensa del costat  
4 lo ferro de la fletxa del meu cor.  
Mes ai, no me l'arrenques que tinc por  
que em faries més ample lo forat;  
mes sí, Amor, arranca'l, que, finat,  
8 poc sentiré la força del dolor.  
Mes no, que bé pot ser que revivís;  
mes sí, Amor, que ja estic desahuciat;  
mes no, que als impossibles amors vens;  
12 mes sí, perquè jo sempre só infeliç;  
mes no, que la bellesa té pietat.  
Ai, Gileta, en què estat me tens!

Sonet ABBA ABBA CBD CBD

B7 f. 73v-74.

10 sí] no B7

10: probablement és un error produït pel seguit d'expressions similars.

Pasqual es debat entre demanar al déu Amor que li arrenqui la fletxa del seu cor o no, perquè si bé li causa dolor, encara té esperança que el que sembla un amor impossible mostri pietat.

---

1-4 Pasqual, postrat als peus del déu *Amor*, li demana que arranqui la *fletxa* de *ferro* del seu cor, que és la causant del seu dolor. | El v. 2 és hipermètric. | *mires*: veus.

5 *arrenques*: arrenquis.

7-8 Un cop mort, ja no sentirà el dolor de l'amor.

10 *desahuciat*: treure a algú tota l'esperança d'aconseguir el que desitja (DRAE), 'desnonat'.

11 *vens*: respons, ajudes.

*A una dama que li picà un mosquit sobre del llavi. Soneto*

Mes degué ser, Gileta, bon mosquit  
 lo qui sobre del llavi t'ha picat;  
 ell per ser atrevit és arribat  
 4 a on jo no he arribat per no atrevit.  
 Sobre el llistó del llavi un pic petit,  
 gloriós i superbo, t'ha pintat  
 per deixar un senyal sa vanitat  
 8 en lo lloc on lo triunfo ha aconseguit.  
 Si aquell que era un grandíssim borinot  
 i que la sang més pura t'ha begut,  
 dient que era cosí, t'ha satisfet,  
 12 jo et juro que, sens fer gens d'avalot,  
 comunicant-te tota ma virtut,  
 seré un marit segur com un mosquet.

Sonet ABBA ABBA CDE CDE.

B7 f. 84v.

1 Mes] Me B7

Corregim l'error evident del vers 1.

Totes les rimes presenten la mateixa estructura: totes cinc vocals i final en oclusiva dental sorda. Quant al contingut, fa un paral·lelisme entre dos pretendents de Gileta i un mosquit i una mosca respectivament. Mentre que el primer ha estat més atrevit i

---

1-2 Especialment en els poemes epitalàmics hi és molt present el tòpic de la picada (Ponce 2010: 183), a vegades com a representació d'un bes i a vegades com a metàfora per l'acte sexual. La imatge la trobem en Anacreont i Tasso (Coll 2016: 60-61) i s'estén fins i tot a Góngora (Tanabe 2011: 67). Curiosament, en la majoria de poemes, qui realitza la picada és una abella, precisament pel costum de libar les flors; però en aquest poema, en canvi, es tracta d'un mosquit.

4 S'ha de sobreentendre el verb 'ser': 'per no ser atrevit'.

8 *lloc*: el *llavi* (v. 2) de Gileta. | *triunfo*: la picada del mosquit, una metàfora pel bes del pretendent.

9 *grandíssim borinot*: com el *mosquit* del v. 1, es refereix al pretendent que ha estat massa atrevit.

11 *cosí*: potser al·ludeix a la proximitat pròpia dels parents que la veu poètica enveja. En tot cas, es refereix al pretendent representat per un *mosquit* (v. 1). | *t'ha satisfet*: ha compensat el fet de picar-te / besar-te.

12 *avalot*: «Crits o sorolls molt forts, com de gent irada o fortament excitada» (DCVB).

14 *mosquet*: diminutiu de mosca. A diferència del *mosquit* (v. 1), no pica i, per tant, seria respectuós amb Gileta i un *marit segur* (v. 14).



L'ha picat al llavi, el segon, que pren la veu poètica, es presenta com a virtuós i bon marit, ja que com a mosca, no pica.

*Demana Fileno a Gileta, que no desdènyia l'acceptació de les expressions de son afecte, en los romances que se segueixen. Soneto*

Amoroses, atentes, persuasives,  
 tes ares, sempre ardents, mes veus freqüenten,  
 on, Gileta, sutils te representen  
 4 morts pensaments entre tragèdies tristes.  
 Humils, senzilles, dolces i expressives  
 s'expliquen, t'aplaudeixen i, lleals, senten,  
 i, ab lo propri dolor, fines, s'alenten,  
 8 constants, ditxoses, tímides i actives.  
 Benigna les admet, enamorades,  
 puix amen sens l'error de desitjoses,  
 pretenen sens perill d'interessades,  
 12 i sufren sens la infàmia de queixoses,  
 que no poden ofendre declarades,  
 ni poden agraviar per llastimoses.

Sonet ABBA ABBA CDC DCD.

L4 p. 435-436.

*Rúbrica:* desdènyia] dedenyia L4

*Rúbrica:* *acceptacio* corregit sobre *acceptis*.

4: tot el poema manté una rima consonant excepte en aquest vers que és assonant.

5: *dolces* en el manuscrit *dolsas* repetit, la segona ratllada.

Fileno descriu les ares de Gileta que reflecteixen les característiques de l'amor que ell sent per ella, un amor que equilibra, d'una banda, la lleialtat i la finesa i, de l'altra, el desig i la queixa.

---

2-3 *ares*: altars. | *mes veus*: subjecte de *representen* (v. 3) també. | *or*: tes ares. | *sutils*: subtilment. | *te*: Gileta.

6 *lleals*: sinèresi per preservar la mètrica.

7 *s'alenten*: s'animen.

9 *Benigna*: Gileta. | *les admet*: entenem l'imperatiu 'admet-les'.

12 *sufren*: sofreixen.

14 *agraviar*: ofendre.

*Romanç*

D'un amor tan ben sentit,  
com igualment mal premiat,  
les ànsies que el pit respira  
4        traslada ansiosa la mà.  
      Gileta, aquesta pastora,  
per qui sols se pot comptar  
dixós aquell que en les penes  
8        lo bé coneix de son mal;  
      Gileta, donosa enveja  
de les nimfes d'esta vall,  
que, sutils, per a aplaudir-la  
12       fins a l'error discret fan;  
      esta serrana que unir,  
airosa i modesta, sap  
als rigors, visos d'humana,  
16       als premis, de celestial;  
      esta confusió perfeta  
de l'agrado i de l'ingrat  
que, ignorant lo que és cuidado,  
20       los perills no els pot dubtar,  
      tiranament apacible  
i dolçament sens pietat,  
ha robat a mes potències  
24       la llibertat natural.  
      De mos sentits l'exercici  
ab tal glòria ha conquistat  
que en les províncies del gust  
28       afins lo llanto és esclau.  
      Ab guerra tan rigorosa  
sols de ma part han quedat  
los vestigis d'una vida  
32       que fan més patent lo dany.  
      Mes, què importa si la ditxa  
oculta en la pèrdua està,

---

4 *traslada*: les (*ànsies*, v. 3) escriu.

8 Recorda el poema 37 «Jo us vull bé, Gileta mia», en què, a partir de l'alternança entre els mots bé i mal, la veu poètica reconeix el bé (l'amor) que comporta el seu mal (el patiment).

13-16 Hipèrbaton: 'Esta serrana que sap unir, airosa i modesta, visos d'humana als rigors i [visos] de celestial als premis'. | *serrana*: que ha nascut a la serra, en aquest cas s'utilitza com a sinònim de pastora. | *visos*: «Apariencia de las cosas» (DRAE).

27 *províncies del gust*: no acabem d'entendre el significat d'aquesta expressió.

28 *afins*: preposició *fins* (DCVB).

36           pues logro, quan escarmento,  
               l'hassanya d'haver peleat?  
               Oh onerosa llei d'amor,  
               que disposa en sos combats  
 40           per empresa més gloriosa  
               ser presoner que triomfant!  
               Destrossades les banderes  
               de ma alegre llibertat,  
 44           un temor tot valentia  
               la resistència estorbà.  
               Puig, convocant los sentits  
               a tots los demés aliats,  
 48           resolgueren que en rendir-se  
               feien més que en opugnar;  
               i, apel·lant a la clemència  
               de Gileta, senyalà  
 52           no sa victòria, la mia,  
               quedant-se ab ma voluntat.  
               I units aixís dos alientos,  
               que mai foren oposats,  
 56           lo punt que anhela ma fe  
               ma esclavitud confirmà.  
               Mes, oh amor sempre enganyós!,  
               oh monarca deslleal,  
 60           puix ab la pau que em proposes  
               es força guerra més gran.  
               Si, tiranament, consents  
               una traidora llibertat,  
 64           permet, no tan rigorós,  
               una falsedat lleal.  
               No ton imperi dilaten  
               sempre les ires i enganys;  
 68           no sempre los plors i queixes  
               assistesquen tos altars.  
               Assegura tos dominis  
               justicier, sí; no tirà;  
               faça tos decrets gustosos  
 72           lo modo de castigar.

---

36 *peleat*: sinèresi.

37 *onerosa*: «Carregós, que imposa càrrega o despesa» (DCVB).

58 *deslleal*: sinèresi per preservar la mètrica.

62 *traidora*: mot comptat com a trisíl·lab.

63 *rigorós*: rigorosament.

65 *dilaten*: dilatin.

68 *assistesquen*: assisteixin.

Fulminades, ardents ires,  
cautelós o moderat,  
i atribuesques tot l'incendi  
76 al dolç impuls d'altra mà.  
Si sufro guerra violenta  
quan me brindes ab la pau,  
què sentiré en la batalla  
80 quan ta quietud és combat?  
Mes aí, que em queixo ab tu, amor,  
i ab tu veig que em queixo en va,  
puix la causa de mes penes  
84 no és efecte de ton arc.  
Superior estrella mana  
a mon cor apassionat  
i, sent ditxós lo destino,  
88 són los influxos fatals.  
Oh Gileta, per qui alegre  
desprecio tots estos camps,  
menos lo lloc on ta planta  
92 no es dubta en lo trepitjar;  
on estes veus d'un pastor,  
tan trist com enamorat,  
que sent tan humils com sues  
96 les eleves tu, a qui van.

Romanç.

L4 p. 436-437

2 premiat] primiat || 60 força] forçats L4 || 73 Fulminades] Fulminatas L4

Corregim els errors evidents dels versos 2, 60 i 73.

23: *-s* de *mas* tatxada i després afegida de nou a la dreta.

37: *onerosa* corregit sobre *merosa*.

44: *estorvá* paraula subratllada.

60: afegit *-ts* a *força* en el ms., sembla que amb la mateixa mà.

62: vers hipermètric.

72: un fragment de mot ratllat il·legible entre *de* i *castigar*.

La veu poètica ha quedat captivada per les virtuts de Gileta fins al punt que ha anul·lat la pròpia voluntat. Els dos pastors exemplifiquen la metàfora de l'amor

---

71-72 Hipèrbaton: 'faça lo modo de castigar tos decrets gustosos'.

73-74 No acabem d'entendre el significat d'aquests versos.

75 *atribuesques*: atribueixis.

95-96 Es refereixen a les *veus* del pastor del vers 93. | *com*: com a per tal com són. | *tu*: Gileta, la destinatària de les *veus* (v. 93).

constant com una batalla, en la qual l'amada sempre és la que guanya i ell es rendeix a les seves virtuts. I encara que Gileta sigui la destinatària de les queixes amoroses, la veu poètica reconeix el destí amorós com el culpable de la situació.

*Altre*

Ja Fileno, al dolç impuls  
de son afecte amorós,  
torna, gustós, a aplaudir  
4 les ditxes de son dolor.  
Del carinyo a les instàncies,  
com nos nega sa passió,  
les frases del sentiment  
8 publica parlar lo cor.  
Ja inflammat son esperit  
d'una hermosa inspiració,  
suavisen ecos amants  
12 les ronques veus d'ingrats plors.  
Ja repeteix sa harmonia  
los màrgens del caudalós  
Llobregat, que ab ses corrents  
16 fa admirables los contorns.  
Ja olvidant de sa cabanya  
la humil vasta habitació,  
pelegrina alegre, errant  
20 en les selves de l'amor.  
Ja, en fi, despreciant content  
la rústica professió,  
busca regirat la causa  
24 que l'atrau per superior.  
I arribant al feliç puesto  
en què sa justa atenció  
fabricà l'ídol, que cerca  
28 temple com ell tan hermós;  
a on per a son adorno  
consignà sa admiració,  
per fer etern son aplauso,  
32 infinits trionfants records;  
a on sempre se permeten  
rendides deprecacions

---

3 *gustós*: gustosament.

5-8 Hipèrbaton: 'Com nos nega sa passió, lo cor parlar publica les frases del sentiment, del carinyo a les instàncies'. | *nos nega*: no acabem d'entendre'n el significat.

11-12 El fet d'amar suavitza el plor causat per la ingritud.

19 *pelegrina*: el subjecte és Fileno.

22 *rústica professió*: la de pastor.

27 *ídol*: «Imatge d'una divinitat» (DCVB).

34 *deprecacions*: «Acte de pregar que sigui allunyat un mal» (DCVB).

i arriben a la deidat  
 36 mesclats pensaments i olors;  
     aquí, puix, Fileno arriba,  
 tan amant com respectuós,  
 i, a l'expressar son obsequi,  
 40 sols articula el temor.  
     A l'ídol que fi venera,  
 al declarar-se amorós,  
 locures parlà de savi,  
 44 conceptes digué de boig.  
     Lo desig que al trono excelso  
 volgué elevar-se animós,  
 al retirar-se canvia  
 48 la covardia en valor.  
     A què lo discurs i vista  
 se equivocaren los dos:  
 l'enteniment tot en ulls,  
 52 la vista tota en raons.  
     Lo cor, que de sos sentits  
 volgué ostentar-se senyor,  
 quant més s'esforçava al mando  
 més sentia la presó.  
 56  
     I veent esclau son poder  
 de poder més superior,  
 ab la vanitat del duenyo  
 60 enganyava les passions:  
     «Què pretens, voluntat?» - deia-  
 «si ta fortuna ha dispost  
 que desmentesca de cega  
 64 la ditxa d'esta elecció?  
     Acàs vols, interessada  
 ab indigne rebel·lió,  
 convocant desigs inútils  
 68 infamar nobles accions?  
     Acàs intentes, tirana,  
 per aspirar a un favor,  
 confundir passions villanes

---

35 *deidat*: sinèresi.

41 *fí*: Fileno venera l'ídol finament, mostrant la seva finesa.

49 *A què*: no acabem d'entendre el significat d'aquesta estructura.

57 *veent*: veient.

61-80 Parla en estil directe el cor de Fileno, presoner del poder superior de Gila, i es dirigeix a la seva pròpia voluntat perquè se sotmeti de bon grat.

63 *desmentesca*: desmenteixi. | *de cega*: per cega.

64 *elecció*: Fileno escull lliurement sotmetre's a Gila.

65, 68 *Acàs*: tal volta, potser.



- 72 ab mes atentes passions?  
Repara, si a la ganància  
anheles, que és la major  
arrastrar ta indignitat
- 76 la cadena dels rigors;  
celebra ton cautiveri»  
- repeteix discret lo cor-  
«i a l'acert que adora a Gila,
- 80 no el profanen tos errors».  
I tu, causa soberana  
de totes mes atencions  
i de mon atreviment
- 84 hermosa satisfació,  
no desprecies lo lleal culto  
que et consagra ma afició,  
puix, ab una elecció libre
- 88 cautiva vui ses accions.

Romanç.

L4 p. 437-439.

3 a] *om.* L4 || 32 trionfants] triunfunts L4

Corregim els errors evidents dels versos 3 i 32.

71: el mot *confundir* està subratllat.

Fileno, totalment captivat per Gila (Gileta), elegeix per decisió pròpia esdevenir-ne captiu; prefereix arrossegar la dignitat per l'enorme *ganància* que representa l'amor d'ella. Així doncs, li entrega el seu amor, reafirmant la puresa d'aquest, perquè no sigui depreciat.

---

80 *profanen*: profanin.

81 *tr*: Gila.

85 *desprecies*: menyspreis.

88 *vui*: avui. | *ses*: les de l'afició.

*Altre*

Mut, l'afecte s'humilia  
vui a tes plantes, Gileta,  
que sols ab veus tan callades  
4 pot, explicant-se, no ofendre.  
No mon amor, ma passió;  
ma passió tampoc, ma pena;  
ma pena no, lo destino,  
8 que el cel i mon cor governen,  
de nou consagro a tes ares,  
perquè, acrisolat en elles,  
puga, ab resplendor més pur,  
12 no agraviar tan clara esfera.  
Aquell desig que, impacient  
sempre, tos sagrats penetra  
és una ànsia que la informa  
la més tímida supèrbia.  
16 Aquell anheló contínuo  
elevat sempre en tes prendes  
és una acció que executa  
lo atent de la reverència.  
20 Aquell que, en frase d'amor,  
humil ton altar venera  
és un respecte que es val  
24 d'esta permesa cautela.  
Aquell callat rendiment  
que habilita mes ofertes  
és un obsequi que estila  
28 l'admiració més discreta.  
Aquest dolor que, aparent,  
mon semblant sempre atormenta  
no és sentir mon mal, mes sí  
32 lo mal que sento ma pena.

---

2 *vui*: avui.

3 *veus tan callades*: paradoxa. L'*afecte* és *mut* (v. 1) i per això s'expressa amb una veu callada que no pot ofendre Gileta.

8 *governen*: el subjecte és *ma passió* i *lo destino*.

9 *ares*: altars.

10 *acrisolat*: depurat o purificat (DRAE). | *elles*: tes ares (v. 9).

12 *agraviar*: ofendre.

15 *informa*: verb, «dotar de forma» (DCVB).

18 *prendes*: «qualitat, bona condició d'una persona» (DCVB).

29 *aparent*: aparentment.

Qui increpa un rigor suposa  
poder al favor menester  
i en la justícia, que acusa,  
36        sos creguts mèrits lamenta;  
          no aixís, Gileta, profanen  
ta hermosa deidat mes queixes,  
40        que mal plorarà tes ires  
          qui es queixa sols d'apariències.  
          Aquest sentiment, que apar  
que motiva ma tristesa,  
44        és un efecte forçós  
          de la causa que m'alegra,  
          perquè pensar que el carinyo  
ab lo rendiment se mescla  
és culpa que imaginada  
48        més entristeix que comesa.  
          Tant com l'empleo gloriós  
d'estar a tos peus eleva,  
melancoliza la infàmia  
52        d'atrevir-se allí l'efecte.  
          Ditxós jo, que estes accions les  
miro en mi més perfetes,  
puix voluntat i memòria,  
56        tot enteniment, no ofenen.

Romanç.

L4 p. 439.

8: el mot *cel*, repetit al ms.

L'enamorat expressa, d'una banda, el seu afecte en silenci, de manera que aquest no pot resultar ofensiu per la dama; i, de l'altra, és conscient que la tristesa provocada pel desdeny també és fruit de l'amor que sent i com a tal és benvinguda i alegre. Així

---

31-32 *Mon mal* és el mal de la veu poètica, el de l'amor, però no és mal perquè no és perjudicial, com sí que ho és la *pena* que sent. Hipèrbaton: 'mes lo mal que sento sí és ma pena'.

37 *profanen*: profanin.

38 *deidat*: sinèresi per mantenir el còmput mètric.

39 *mal plorarà*: no plorarà.

46 *rendiment*: rendició.

47-48 La culpa *imaginada* entristeix més que si s'hagués comès.

51-52 No acabem d'entendre el significat d'aquests versos.

55-56 La *voluntat*, la *memòria* i l'*enteniment*, són les tres potències de l'ànima. En el poema VI (v. 33-36) es reprèn la idea que l'amor no prové de l'*enteniment*, només acapara l'*atenció* d'aquest.

doncs les queixes no tenen cabuda en aquest amor pur que expressa la veu poètica i que distingeix l'enamorat de la resta d'amants.

*Altre*

Per guanyar una atenció  
perdo, Gileta, ma vida;  
que al perdre ni per guanyar,  
4 Gileta, ja poc ho estilen.  
Morir per més viure és  
guany que avui mon cor practica,  
que, al veure la mort, acaba,  
8 mes no mor la mort que és viva.  
La mort de la vida és certa,  
perquè es mor tot lo que anima;  
mes la vida de la mort  
12 és una mort tota vida.  
D'aquella vida que és mort  
i d'aquesta mort que és vida,  
la mort i vida contempla,  
16 la vida i mort se practica.  
Per posar jo lo que goso  
a lo fal·laç d'una ditxa  
és buscar a la ganància  
20 després d'una pèrdua fixa.  
Mes, si per ganància tal,  
aventuro una precisa

---

1 *atenció*: de Gileta.

3 Encara que ara ja no sigui comú (v.4), la veu poètica és conscient que, en la conquesta amorosa, encara que es perdi es guanya.

4 *estilen*: acostumen.

5-6 Joc d'antítesi i paradoxa entre la *vida* i la *mort* i viure i morir (fins al v. 16). El cor de la veu poètica experimenta una mort constant a causa de l'amor.

7 Al veure la *mort*, el patiment, acaba el *guany* (v. 6) pel cor de l'enamorat.

8 La *mort que és viva* és la que sorgeix del sentiment amorós, perquè és una mor no física, sinó metafòrica i que és constant i cíclica.

9 *mort de la vida*: la mort de tot ésser viu que és *certa*, inevitable.

10 Tot allò que és animat, que té ànima, es mor inevitablement.

11-12 La *vida de la mort* és la vida amorosa, és un joc de semblança fonètica amb la 'vida de l'amor'. Per tant, aquesta vida fruit de l'elecció amorosa és una mort constant pel patiment que en resulta, però, alhora, és també vital, perquè és l'enamorament qui provoca aquesta mort metafòrica.

13-16. La vida d'algú que estima es converteix en una mort constant, però aquesta mort representa també la vida perquè és fruit de l'esdevenir amorós i provoca un renaixement en els amants. | *aquella: la vida de la mort* (v. 11). | *aquesta: una mort tota la vida* (v. 12). | *contempla*: subjecte Gileta.

18 *fal·laç*: «enganyós» (DCVB).

24 pèrdua, no és lo pretès  
de més preu que el que s'arrisca.  
Lo perdre per a guanyar  
és una pèrdua molt xica,  
que qui guanya en lo que perd  
28 quant més perd, més multiplica.  
La fortuna d'adorar-te  
a glòria gran me destina,  
que saber guanyar lo perdre  
32 es ma primera fatiga.  
La ganància de la pèrdua  
és ben segura cobdícia,  
que qui perd per a guanyar  
36 si guanya, què desperdícia?  
En fi, jo em perdo gustós  
perquè aixís més guanyo, Gila,  
que perdre-se en la ganància  
40 és de ganància infinita.

Romanç.

L4 p. 439-440.

15 vida] vidas L4 || 19 buscar] busar L4 || 25 perdre] perder L4 || perdre-se] perder-se  
L4

Corregim els errors evidents dels versos 15, 19, 25 i 39.

En aquest poema es presenta la metàfora de l'amor com a joc on es guanya o es perd, però, tot i perdre, l'enamorat surt guanyant, perquè és en favor de l'estimada i no aspira a res a canvi de la seva entrega. En aquesta mateixa línia, s'estableix un paral·lelisme entre dues antítesis: guanyar / perdre i vida / mort. La vida amorosa representa una mort contínua, però aquesta és també vida perquè està lligada a l'existència amorosa.

---

21-24 La veu poètica és conscient de tot el que perd entregant-se en cos i ànima a l'amor, però el que podria guanyar ho compensa en escriure. | *precisa*: necessària, indispensable (DCVB).

27-28 Fins i tot quan perd i no obté cap recompensa per la seva entrega amorosa, segueix guanyant perquè no aspira a res i reconeix el bé en l'adoració permanent de Gileta.

31 Antítesi entre perdre i guanyar que es reprèn als versos 33-40 afegint els substantius *pèrdua* i *ganància*.

33-34 El que guanya a canvi de la pèrdua de la pròpia vida és una cobdícia assegurada, perquè ho obté segur sense necessitat de reciprocitat.

*Altre*

4 A fora, a fora desigs;  
a fora, a fora passions;  
que no ha de ser mon carinyo,  
per un interès, traidor.

8 No ja memòries del gust  
enganyen més mon dolor,  
que pensaments tan grossers  
infamen nobles amors.

12 Governe l'enteniment  
tan acertada afició  
i lo pràtic amor sia  
especulació pura tot.

16 Avui sí que pots, Gileta,  
fiar-te de mes raons  
i, si et vals d'elles, Fileno,  
gustós perquè el creus, se mor.

20 Imposa avui lo discurs  
lleis tan perfetes al cor,  
que la impressió de mortal  
sols la té per aprensió.

24 No diuen que l'amor és  
tan cautelada invenció  
que fabrica als rendiments  
de segones intencions?

No diuen que és un incendi  
que crema sempre major  
perquè consumia al desdeny

---

4 *traidor*: sinèresi.

5 *memòries del gust*: record dels plaers passats.

6 *enganyen*: enganyin.

9 *Governe*: governi.

11 *pràtic*: pràctic.

13-16 Els primers dos versos estan escrits des de la primera persona (*mes raons*), però els altres dos des de la tercera: *el creus*.

18-20 Les lleis del discurs són tan perfetes que el *discurs* no pot ser mortal, perquè la perfecció implica eternitat. | *té*: subjecte el *discurs* (v. 20). | *aprensió*: concepte fals. La impressió de mortalitat no té un fonament real.

21, 25, 29, 33: anàfora. Encapçalen els versos amb cadascuna de les condicions generals aplicades a l'amor que resulten enganyoses Fileno se'n desvincula.

23 *fabrica*: «imaginar, pensar» (DCVB). L'amor fa veure els *rendiments* (les rendicions) com enganyosos.

- 28 l'activitat dels ardors?  
 No diuen que és aquella ànsia  
 de tan vana condició  
 que procura ab les fineses
- 32 empenyar obligacions?  
 No diuen que és imperfet  
 de les potències compost  
 que no té d'enteniment,
- 36 sinó la part d'atenció?  
 Puig tot contrari, Gileta,  
 s'acredita mon amor,  
 que el que aquell dista de cert
- 40 dista lo meu d'enganyós.  
 Perquè és mon amor maldic,  
 que ni per costum est nom  
 s'ha d'usar, que agravia més
- 44 quan és consentit l'error.  
 És, Gileta, aquest respecte,  
 que et venera temerós,  
 un impuls al qual anima
- 48 una mental afició.  
 De tot lo que és esperit  
 és tan elevada unió  
 que no pot la voluntat
- 52 tiranizar la raó.  
 És discreta, incomprendible,  
 carinyosa perfecció,  
 per la qual gosa divines
- 56 prerrogatives lo cor.  
 És un efecte que, immune  
 d'humanes imperfeccions,  
 antes obra ab lo discurs
- 60 que no contempla ab l'acció.  
 En fin, és, Gila, un obsequi

---

27 *consumia*: consumeixi.

31-32 Es critica l'amor en va que es vesteix de fineses, però en realitat empenya *obligacions*, és a dir, no les compleix.

33-36 Les tres *potències* de l'home són la memòria, l'enteniment i la voluntat. En aquest fragment es critica que diuen que l'amor no prové de l'*enteniment*, només acapara l'*atenció* d'aquest.

39-40 Tant com l'amor (entès com majoritàriament) està allunyat de la veritat, està el de Fileno allunyat de l'engany.

44 L'error consentit és l'amor de Fileno.

48 *mental afició*: respecte d'una afició carnal o material.

50 *és*: subjecte *mon amor* (v. 41).

53-54 La raó que s'imposa a la voluntat de Fileno.



que, ab humil adoració,  
quantes ofertes consagra  
64 repetits rendiments són.  
Estos són de mon carinyo,  
Gileta, los vius colors  
que imprimeix l'enteniment  
68 en la làmina del cor.  
Si no t'enfada la idea,  
podràs, ab tal reflexió,  
alabar-la, que en l'aplauso  
72 mai tinga lloc lo pintor.  
I encara, Gila, a tes soles  
serà aplaudir-la millor,  
que ja afavoreix la mà  
76 lo qui celebra l'acció.  
Al correspondre, Gileta,  
tractaràs ab tal rigor  
que ni d'un descuit se valga  
80 la més atenta ambició.  
Tampoc a l'agraïment  
permetràs una atenció,  
puix l'estimar és la porta  
84 més metzina de l'amor.  
Augmenta ab noves gabelles  
a l'amant tots los rigors  
i ab les ànsies del pagar  
88 olvidarà pretensions.  
Desdenya, Gileta, ab ira,  
tan natural a ton cor  
que desmentisca d'estil,  
92 la ingrata demostració.  
Aixís, única, uniràs  
enteresa i discreció,  
competint-se en tes victòries  
96 lo discurs i lo rigor.

---

61 *obsequi*: l'amor de Fileno és un obsequi per a Gileta. | *Gila*: forma no diminutiva de Gileta per preservar el còmput mètric.

72 *pintor*: no acabem d'entendre aquest mot en aquest context.

75 *mà*: la mà que aplaudeix (v. 74).

76 *acció*: alabar-la i aplaudir-la (v. 71 i 74).

83-84 Versos d'alerta respecte de l'amor desenfrenat, recorden als poemes 26. «Guardau la porta, Gileta» i 32. «Guardau, gallarda Gileta». | *metzina*: substància verinosa.

85-88 Fileno demana a Gileta que augmenti les exigències dels seus pretendents fent un paral·lelisme amb els impostos, així, amb l'ànsia de complir els deures, s'oblidaran de les seves pretensions inicials. | *gabelles*: «Impost que antigament es cobrava damunt la compra o venda de certs articles de primera necessitat» (DCVB).

100 I sempre aixís, en tes ares,  
moguts d'impuls superior,  
ab anheló d'esta glòria,  
buscaran son fi los cors.

Romanç.

L4 p. 440-441.

L4: Altre

Edicions anteriors:

9 Governe] governa L4 || 15 Fileno] Filino L4 || 20 aprensió] apresencio L4 || 84 metzina] vetzina L4 || 85 gabelles] gabelas L4

Corregim els errors dels versos 15, 20, 84 i 85.

9: *Governe* ha de ser en subjuntiu per mantenir la concordança amb el verb *sia* del vers 11.

12: vers hipermètric.

En la primera part del poema (fins al vers 76) Fileno distingeix la puresa del seu amor respecte de l'amor enganyós i fals que poden presentar els altres enamorats i que, en realitat, només busca la satisfacció corporal. En la segona part (del vers 77 al final) s'adverteix Gileta contra aquest amor enganyós i se li aconsella endurir els rigors pels seus pretendents de manera que posi a prova la seva constància.

---

95-96 El discurs, la parla, i el rigor, la rectitud, de Gileta competeixen perquè ambdós se mostren victoriosos en demostrar l'*enteresa* i *discreció* (v. 94) de la dama.

97 *ares*: altars, el lloc on li ofereixen els requeriments amorosos com si fossin una ofrena.

*Altre*

Desmantelat lo discurs  
de les impures passions,  
que observant la voluntat  
4       ensuperbeixen el cor;  
      rendides ja les potències  
als atacs de la raó,  
entregant a l'esperit  
8       externes operacions;  
      millorats tots los designis:  
los ordes ab més rigor,  
la disciplina més pura,  
12       la conducta ab precaució;  
      governa l'Amor discret  
tots los passos de l'amor  
i castiga com és just  
16       licencioses extorsions.  
      No interessos precipiten  
al combat, a l'ambició,  
que l'esperança del triunfo  
20       mal·logra moltes accions;  
      no admet en tot son exèrcit  
vanaglòria ni favor,  
que estos si son fi no alcancen  
24       són ja segurs desertors.  
      Sols al trofeo estimula  
una honrosa emulació  
de què altre, per sos serveis,  
28       meresca més atencions.  
      Mes no atenció que commoga  
memòries de possessió,  
sinó la que aprova sempre  
32       lo crèdit en les accions.  
      Tampoc aquí se contempla

---

4 *ensuperbeixen*: tornen superb.

21 *son exèrcit*: el del Déu de l'Amor. La metàfora de la guerra i el servei amorós es repeteix en els següents versos a través del lèxic marcadament militar: *governe* (v. 13), *combat* (v. 18), *desertors* (v. 24), *arma* (v. 37), *conquista* (v. 39), *blasons* (v. 42).

23 *estos*: la *vanaglòria* i el *favor* (v. 22).

26 *emulació*: superació.

28 *meresca*: mereixi.

29-32 L'objectiu de l'amant no és la *possessió* material, sinó aconseguir el *crèdit*, la confiança de l'estimada a través de les accions. | *commoga*: commogui.

per la fortuna el valor,  
 pués és la ditxa més noble  
 36 obrar ab satisfació.  
 Ni aquí s'estila arma falsa,  
 ni aquí es parla de ficció,  
 que no és conquesta gloriosa  
 40 la que es fia d'invençions.  
 Sols amor ab l'esperit  
 alcança tots los blasons.  
 Mes, què molt si és sols aquest  
 44 esperit pur de l'amor?  
 Esta és la ciència perfeta  
 ab què es governa un fi cor  
 i esta és sols la que em mereix  
 48 cuidadosa aplicació.  
 Gileta, ja mon afecte  
 cessa en ses explicacions,  
 perquè ni mut ni parlar  
 52 pot dir-te quant sent lo cor.  
 Lleal, en va enamorat,  
 ofèn a l'amor lo foc;  
 mes, què importa si fe i flama  
 56 s'augmenten ab tos rigors?  
 No esperen mes rendiments  
 ni mos plors satisfació,  
 que és premi bastant que tu oigues  
 60 repetits sospirs i raons.  
 Tu, que sobre influxos i astros  
 regnes, oh déu de l'Amor,  
 i provens divinament  
 64 successives ocasions,  
 mira, compassiu i atent,  
 l'estat en què visc dubtós  
 e inspira'm lo cert destino  
 68 que es guarda a mes atencions.

---

36 Sense perseguir cap interès personal.

37 *arma falsa*: metàfora de guerra que representa les invencions enganyoses per tal d'aconseguir l'amor d'una dama.

41-44 L'únic amor pur és el que s'experimenta a través de l'esperit i no del cos. | *blasons*: triomfs.

46 *fi cor*: un cor ple de fineses.

54 *lo foc*: la passió.

57 *rendiments*: rendicions.

59 *oigues*: escoltis.

61-68 La veu poètica es dirigeix a l' Amor.

I tu, hermosa Gileta, que adorada  
viuràs sempre, de mi sempre aplaudida,  
accepta últims sospirs que de ma vida  
72 fan eco a la memòria venerada.  
Ta perfeta virtut, sempre admirada,  
durarà eternament més ennoblida;  
domina, regna, triunfa, així enriquida  
76 de gloriosos records de respectada.  
Singular s'acredita ta victòria,  
puix sempre lo valor del que es cautiva  
eleva a grau major tota la glòria.  
80 Sols tu has sabut, oh, acció sutil i altiva,  
conservar a un amor que és sens memòria,  
i, vencent-la, immortal, deixar-la viva.

Romanç (v. 1-68) + Sonet ABBA ABBA CDC DCD (v. 69-82).

L4 p. 441-442; L4' p. 496-497.

Edicions anteriors:

17 precipiten L4] precipisan L4' || 26 emulació L4] estimulacio L4' || 34 el L4] lo L'  
|| 38 ficció L4] ficio L4' || 40 que es fia L4] que fia L4' || 41 Sols amor ab L4] sols ab  
L4' || 42 blasons L4'] llasons L4 || 46 que es governa L4] que governa L4' || 50  
explicacions L4'] expliacions L4 || 55 flama L4] flamas L4' || 63 provens L4] prens  
L4' || 71 accepta L4] acepta L4' || 78 puix L4] puig L4' || 80 altiva L4'] aliva L4 || 81  
que és L4] quens L4' || 82 la immortal L4] lo immortal L4'

Basem l'edició en el ms. L4, únic testimoni complet del poema, corregint els errors evidents dels versos 42, 50 i 80.

Rúbrica: només a L4.

1-13: versos omesos L4'.

1: *desmantelat* paraula subratllada L4.

31: *aproba* corregit sobre un molt il·legible L4.

43: *es* corregit sobre *el* L4.

59: *premi* corregit sobre un mot il·legible L4.

69-82: versos, en lletra més petita i comprida, afegits al final de la pàgina L4; trenca la disposició en dues columnes com una estrofa final L4'.

---

70 *viuràs sempre*: perquè l'adoració de l'enamorat l'ha feta immortal a través de la poesia: *memòria venerada* (v. 72).

75 *domina, regna, triunfa*: el subjecte és *perfeta virtut*.

81 No acabem d'entendre perquè l'amor és *sens memòria*.

82 *vencent-la i deixar-la*: la memòria.

És una descripció moral, abstracta, d'una mena d'amor que admet unes circumstàncies i no altres. En els següents versos la veu poètica es presenta com a seguidor de les correctes normes d'Amor i, com a tal, apel·la al déu perquè li sigui favorable. Finalment, en el sonet, la veu poètica torna a dirigir-se a l'enamorada, Gileta, per oferir-li la seva permanent adoració i fer-la immortal a través de la poesia.

«D'on sou, oh nova Gileta, / prodigi nou de l'amor?»

4 D'on sou, oh nova Gileta,  
prodigi nou de l'amor?  
Sou del Cel, perquè la terra  
no té Giletes com vós;  
ni del cel és la bellesa  
que el venç ab son esplendor;  
8 pus, quant ha tingut lo cel  
per una aurora dos sols?  
Si vostre cor és celeste,  
com tantes gràcies ho són,  
12 com pot la vista d'un àngel  
causar d'un infern lo foc?  
Si los àngels se coneixen,  
per contento o per terror;  
16 ai, que confusos efectes,  
no sé de quin àngel són.  
I sols sé, nova Gileta,  
que per ma nova afició,  
si teniu lo llum d'un àngel,  
20 donau d'un altre lo ardor.

Romanç.

L4 p. 215; V2 f. 218v.

L4: 59

V2: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 366).

Referències: Miralles (2014: 535-536); Valsalobre (2015b: 158-159).

6 ab son esplendor V2] en lo resplendor L4|| 10 ho són V2] un sol L4 || 14 terror V2] temor L4 || 16 no sé de quin àngel son V2] ni se qui so ni qui son L4 || 18 ma V2] una L4 || 19 si teniu lo llum d'un àngel V2] teniu de un angel lo llum L4

Basem l'edició en el ms. V2.

14: "Terror" és més contrari que "temor".

17: L'opció de L4 no té sentit.

20: falta el nexa de l'oració condicional L4.

---

10 *gràcies*: les tres gràcies són d'origen diví com Gileta.

20 *ardor*: Gileta és un àngel que provoca l'ardor d'un dimoni.

Gileta és divinitzada per Gilet, però malgrat ser la imatge d'un àngel, provoca els efectes d'un dimoni.



«Tenim, amable Gileta»

Tenim, amable Gileta,  
a competència los dos:  
vós sens dolor lo remei,  
4 jo sens remei lo dolor.  
Sens remei, sens esperança,  
però sens consuelo no:  
lo consuelo de patir-lo  
8 serà lo patir-lo sol.  
Patir-lo sol és contento  
per una honesta afició,  
que no val tota ma vida  
12 un punt de vostre repòs.  
A tant repòs, mon silenci  
serà sacrifici nou,  
si no puc a vostres ares  
16 donar víctima major;  
major víctima mes penes  
a vostra puresa són,  
no seran penes mies  
20 si no arriben fins a vós.  
Per vós, oh dolça Gileta,  
mon cor canviar no vol  
lo dolor ab lo remei  
24 si ha de costar-vos dolor.

A f. 180v-181; B5 f. 274-274v; Be p. 12-13; C p. 300; I2 f. 174v; L4 p. 264; MA f. 97-97v; V2 f. 201-201v.

A B5 Be C I2 L4 MA V2: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 321).

1 Tenim A Be C I2 L4 MA R V2] teniu B5 || 17 penes B5 Be C I2 L4 MA R V2]  
pena A || 20 vós A B5 Be C I2 L4 R V2] voz MA || 24 si ha A B5 Be I2 L4 MA R  
V2] y s'ha C

Basem l'edició en el ms. V2, coincident amb Be, I2 i L4.

8: entre *patirlo* i *sol*, *lo* ratllat A.

## TRANSCRIPCIÓ DELS *TONOS HUMANOS* A GILETA

Transcripció a continuació els poemes castellans dirigits a Gileta que he mencionat en l'apartat 5.1.

### Libro de tonos humanos (1655-1656)

#### I

«Olvidósele a Gileta»<sup>303</sup>

Olvidósele a Gileta  
en la fuente en el corazón  
y trújose de la fuente,  
en sus ojos, otros dos.

5            *Y todos tres, y todos,  
el uno y los dos,  
Gileta por Bras,  
por Gileta, Antón,  
y el alba, el prado*  
10           *las fuentes y el sol  
pregonan que quedan,  
a una misma voz,  
los unos de celos  
y todos de amor,*  
15           *sin vida y sin alma,  
y sin corazón.*

Lloviendo perlas al prado,  
las flores aljófara son  
que le bebió el sol al alba,  
20           perla a perla y flor a flor.

No está el corazón seguro  
que dicen que Bras le halló,  
y, aunque se muere de celos  
el hallazgo paga en flor.

25           Para volvérselo a Bras,  
no toma resolución:  
Antón replica que sí,  
Gileta dice que no.

<sup>303</sup> Text transcrit de Lambea (2000: 37); podeu consultar la partitura a Lambea (2000: 105-106).

30                    Al fin, Gileta, llorando,  
                         sin corazón se quedó;  
                         Antón, perdido de celos,  
                         y Bras, llorando de amor.

*Y todos tres, y todos...*

## XV

«¡Afuera!, que contra el sol»<sup>304</sup>

¡Afuera!, que contra el sol  
sale un lucero andaluz  
a desafiar rayos  
toda la campaña azul.

5            *¡Ay, Dios, que me mata la niña,  
Cupidillo, y véngame tú!,  
que me tira y clava  
en la vida y el alma,  
con tirana solicitud,*  
10           *flechecitas hasta las plumas,  
puñalitos hasta la cruz.*

Gileta, a quien llama el día  
(pésele al norte o al sur)  
pirata de las estrellas,  
15           bandolera de la luz,

el cabello entrega al aire  
cuya dorada inquietud  
en martinetes tremola  
cuanto recata el Pirú.

20           Mayor salteadora de almas,  
ni Argel de su esclavitud,  
no asombró a Guadalquivir  
en los campos de Adamuz.

25           Que de la Morena Sierra,  
siendo enemigo común,  
apostó con sus peñascos  
a riesgos de ingratitud.

30           Vióla Lauro, y dijo, al son  
de un arroyo que, según  
cantaban con él las aves,  
era del bosque laúd:

*¡Ay, Dios, que me mata la niña...*

Copla

La niña de cuantos

<sup>304</sup> Text transcrit de Lambea (2000: 46); podeu consultar la partitura a Lambea (2000: 171-177).

35           ojos tienen vista,  
              porque el sol y el cielo  
              con los suyos miran,  
                  de los verdes campos  
              del Andalucía,  
40           vino a ser veneno  
              a los de Castilla.  
                  Cuanto encuentra abrasa,  
              que hacen sus dos niñas,  
              baseliscos negros,  
              las almas cenizas.  
45           Pues de almas y vidas  
              es dulce segur.  
              ¡*Cupidillo, y véngame tú!*...

## XIX

«De los ojos de Gileta»<sup>305</sup>

De los ojos de Gileta  
no piense atrevido el sol  
que, por más que se le rinda,  
quede en paz con su esplendor.

5            *Guárdese de Gila,  
aun la adoración  
pues su luz desluzce  
la humildad del sol.*

10          Rendirse a luz tan hermosa  
no es miedo, sino valor,  
pues fue humillarse a sus rayos  
vitoria de la razón.

15          El rendimiento a deidades  
de belleza superior,  
en la humildad que descubre,  
emboza la presunción.

20          Cuando es conveniencia el culto,  
aun del disfraz exterior,  
se advierte de interesada  
soberbia la adoración.

No agradece al sol Gileta  
la atrevida sumisión,  
porque al sol sólo está bien  
lo que a Gileta mejor.

25          Y viéndole con sus ojos  
en hermosa disensión,  
Pascual, que intentó adorarla,  
escarmentado cantó:

*Guárdese de Gila...*

---

<sup>305</sup> Text transcrit de Lambea (2000: 48); podeu consultar la partitura a Lambea (2000: 189-191).

XXXIV

«Que yo te quieto, Gileta»<sup>306</sup>

Que yo te quiero, Gileta,  
de mis finezas lo sabes,  
y a tu condición pregunta  
si hay razón para quejarme.

5           Para amar no son todos,  
Gileta, buenos,  
pero cualquiera basta  
para dar celos.

10           De tus engaños creí  
ser pusible enamorarse:  
engañéme, como todos,  
que es un imposible fácil.

15           No dejar tu amor primero  
ostentas desigualdades,  
que ser de todos, Gileta,  
es ser con todos mudable.

20           Ángel, pirata de amor,  
en tu Argel me cautivaste,  
creyendo de tu hermosura  
más que la traición, ser ángel.

Aseguróme un favor,  
desconfióme un desaire,  
que hay, a un tiempo, con tus rigores,  
quien asegure y quien mate.

25           Amor vive en la fineza,  
y tú has querido matarle,  
porque tenerme quejoso  
no es querer tenerme amante.

30           De otro galán las memorias,  
aunque atenciones las llames,  
que me han de matar es fuerza  
teniéndolas por achaque.

*Para amar no son todos...*

---

<sup>306</sup> Text transcrit de Lambea (2000: 56-57); podeu consultar la partitura a Lambea (2000: 254-257).

## XXXVIII

«Gileta, estímate en mucho»<sup>307</sup>

Gileta, estímate en mucho,  
 pues tan poderosa eres  
 que de bienes de hermosura  
 no sabes lo que tienes.

5            *¡Oh, qué bien haces, niña!*  
*No dejes verte,*  
*guárdate, y vivan todos*  
*que yo quiero esta muerte*  
*para mí solo.*

10           El ser con descuido hermosa  
 nada tu belleza pierde,  
 que serlo, y no presumirlo,  
 es ser hermosa dos veces.

15           Esa beldad con que matas  
 la ignoras o no la crees,  
 o la recatas piadosa  
 por escusar tantas muertes.

20           Desde que te vi, zagala,  
 temí que nadie te viese,  
 que sé que no son dos cosas  
 el desearte y el verte.

25           Ya ambiciosos, mis deseos  
 siempre quisieran que fueses  
 conmigo siempre apacible;  
 con todos, huraña siempre.

Que aunque a mis ojos dichosa  
 alguna vez te concedes,  
 tengo por dicha mayor  
 pensar que a todos te niegues.

*¡Oh, qué bien haces, niña!...*

---

<sup>307</sup> Text transcrit de Lambea (2000: 58-59); podeu consultar la partitura a Lambea (2000: 268-271).



XLIV

«Juráralo yo, Gileta»<sup>308</sup>

Júraralo yo, Gileta,  
cuando anoche me llamaste,  
que no era amor, sino sólo  
a tu desdén acercarme.

5           *Que aunque es el engaño  
desdicha tan grande,  
es mayor desdicha  
el desengañarme.*

10           Si ayer me abrasé tan fino,  
¿por qué hoy desmiente tan fácil  
la ceniza de tu voz,  
la brasa de tu semblante?

15           Sin duda que fue cuidado  
estar sin luz para hablarme,  
porque vieses tus oídos  
y tus ojos escuchasen.

20           Necia prevención, pues era  
preciso, al desengañarme,  
que el ruido de tu hermosura  
la atención me embarazase.

No extrañó que tu fineza  
tan presto se refriase,  
que de todos mis suspiros  
estuvo dándola el aire.

25           Como áspides mis sollozos  
hiriendo están tus piedades,  
que hasta de un aborrecido  
es cada lágrima un áspid.

30           A tu desaire le pido  
remedio para olvidarte,  
pero tus ojos le cierran  
los labios a tu desaire.

No me dejarás siquiera

---

<sup>308</sup> Text transcrit de Lambea (2000: 62-63); podeu consultar la partitura a Lambea (2000: 296-298).

35 con la duda de obligarte,  
porque el lazo de mi aliento  
desatarás sin cortarle.

*Que aunque es el engaño...*

LV

«Por poco menos que celos»<sup>309</sup>

Por poco menos que celos  
riñeron Gila y Pascual,  
y pueden estar seguros  
que no reñirán por más.

5           *Esos celos, niña,*  
              *si le quieres bien*  
              *y le guardas fe,*  
              *o no se los pidas*  
              *o no se los des.*

10           Él dice que lo sospecha  
              y Gila, sin sospechar,  
              por pedir lo que le piden,  
              pidió lo que no le dan.

15           Si hablar la vio con Jacinto,  
              con razón celoso está,  
              porque siempre el mal de olvido  
              comienza por escuchar.

20           Los celos le pone a pleito,  
              y podrá la falsedad  
              tenerla con quien los pida  
              pero no con quien los da.

25           No sé qué tienen los celos  
              que no se encubren jamás,  
              y, sin faltarles disculpa,  
              las más veces son verdad.

              Ayer cantaba Belilla,  
              en el soto del lugar,  
              esta letrilla que, presto,  
              su pueblo la cantará:

30           *Esos celos, niña,...*

---

<sup>309</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2003b: 54); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2003b: 141-143).

## LXXIII

«Por hacer mudanzas, Gila»<sup>310</sup>

Por hacer mudanzas Gila  
quiso bailar otra vez,  
que lo fino en las mudanzas  
está en saberlas hacer.

5            *¡Andar y bailar!,  
hasta que en las mudanzas  
se venga a topar  
con un son que el amor  
me toque donde mudanzas  
10            pueda formar.*

No quiso que Antón tocase  
porque dice Gila (y bien)  
que, si no es otro el que toca,  
cabal mudanza no es.

15            *Por hacer mudanzas Gila...*

El son de la gaita muda,  
que es Gila de parecer  
que no es lo nuevo mudanza  
si algo toca en lo que fue.

20            *Por hacer mudanzas Gila...*

Con la mano se señala  
quien gusto en el son la dé,  
porque ayude en sus mudanzas  
con las manos a los pies.

25            *Por hacer mudanzas Gila...*

Bailar Gila de aire nuevo  
con son y sin son la ven,  
que quien se muda en el aire  
ningún son ha menester.

30            *Por hacer mudanzas Gila...*

Las mudanzas Gila deja  
no porque cansada esté,

---

<sup>310</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2003b: 67-68); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2003b: 213-217).

sino por volver más firme  
a las mudanzas después.

35

*Por hacer mudanzas Gila...*

## LXXVIII

«No sé qué tienes, Gileta»<sup>311</sup>

No sé qué tienes, Gileta,  
que aquel que te llega a ver,  
en mirando que te mira,  
luego siente un no sé qué.

5

*Yo sólo sé que no sé  
quién me mata,  
pero que me muero sé  
por Gileta, que  
mata sin culpa porque  
mata sin querer.*

10

Todos por tu causa penan,  
pero todos penan bien,  
que el cielo de tu belleza  
hace dulce el padecer.

15

A tu voz y tu hermosura  
quien la oye y quien la ve,  
por no saber cuál más rinde  
ama sin saber a quién.

20

Nadie te entiende, Gileta,  
y aún (según llevo a entender)  
tú no te entiendes tampoco,  
pues no sabes conocer.

25

Seguro tengo el partido  
cuando veo tu desdén,  
que matas a letra vista  
a cuantos te quieren ver.

*Yo sólo sé que no sé...*

---

<sup>311</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2003b: 71); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2003b: 233-235).

CXXIX

«Extranjero pastorcillo»<sup>312</sup>

Extranjero pastorcillo  
vino de ajenas montañas,  
rico de guedejas de oro  
y más de venturas blancas.

5            *Las mudanzas que haciéndose van,  
en el baile de toda zagala,  
unas veces son de gala  
y, más veces, de galán.*

10           Su cabello crespo en ondas  
es mar de muchas borrascas  
y es de mis tiernos peligros  
nuevo golfo de las damas.

15           Por velle salen al baile  
las más hermosas zagalas,  
y no por bailar, que todas  
llevan hechas las mudanzas.

20           Más que la Pascua florida,  
más que la aurora nevada  
bailó Gila y dio a Bartolo  
en flores las malas pascuas.

*Las mudanzas que haciéndose van,...*

---

<sup>312</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2005: 103-104); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2005: 295-298).

Manojuelo poético-musical de Nueva York<sup>313</sup>

## XXVII

«A Pascual, Gileta»<sup>314</sup>

*A Pascual, Gileta,  
quieres olvidar,  
y no olvida el querer  
quien quiere olvidar.*

5            Olvidar quieres, Gileta,  
              pero mal olvidarás  
              si quieres, porque ha de ser  
              sin querer el olvidar.

10           Si de querer el olvido  
              no te olvidas, hallarás  
              que se olvida tu memoria  
              de tu misma voluntad.

15           Para olvidar tus memorias,  
              Gila, si en tu acuerdo estás,  
              no acordarte del olvido  
              por acuerdo has de tomar.

20           Si el olvido por bien tienes,  
              nunca de él te has de acordar,  
              que la memoria del bien  
              no será olvido del mal.

              Cuando menos lo imagines,  
              con el olvido darás,  
              que olvidar es una dicha  
              que se encuentra sin pensar.

25           El no querer es olvido,  
              y a menos querer será,  
              y si logras querer menos,  
              Gileta, ¿qué quieres más?

*A Pascual, Gileta,...*

---

<sup>313</sup> Josa & Lambea (2008b).

<sup>314</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2008b); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2008b).



XXVIII

«Son los ojos de Gileta»<sup>315</sup>

Son los ojos de Gileta  
de beldad tan singular  
que, sólo porque son dos,  
tiene su belleza par.

5           Mil muertes hacen mirando,  
pero con descuido tal  
que no miran lo que hacen  
y no hacen más que mirar.

10           Ponerse el sol en sus niñas  
por tener más claridad  
quiso y, al ponerse el sol,  
le dijeron ellas: «¡Sal!».

15           Mas, ¡qué mucho que quisiese!,  
si el lucir y el alumbrar  
que e[s] atributo del sol  
siempre en sus ojos está.

20           Sin compararse con ellas  
quiere el sol, todos dirán  
que el sol, cuando más, es menos  
y ellos, por lo menos, más.

Del mal de estos ojos muero  
y, aunque los quiero obligar,  
con hacer de su mal bien  
lo hacen conmigo bien mal.

25           *Mas, ¡ay, qué crueldad,  
que por querer  
sus ojos, sin querer,  
muerte me dan!*

---

<sup>315</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2008b); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2008b).

***Cancionero Poético-Musical de Lisboa***<sup>316</sup>

## XLV

«Gileta, la de la corte»<sup>317</sup>

Gileta, la de la corte,  
salió ayer al aldigüela,  
tan airosa que dio a todos  
qué entender con su belleza.

5            «*¡Qué arrogante y bizarra  
sale Gileta!  
¡Ay, guárdense las almas  
de la aldigüela!*»

10           Su pelo (golfo de rayos) es,  
—en cuyas ondas crespas,  
si zozobra la esperanza,  
corre el deseo—, tormenta.

15           De su rostro y de sus ojos  
los dos colores se truecan,  
pues el cielo se ve en blanco  
y, azules, sus dos estrellas.

20           En sus hermosas mejillas,  
batalla se vio sangrienta;  
entre cándidos claveles,  
purpúreas azucenas.

Cuantos zagales miraba,  
mató, y la vida reserva  
a Pascual porque sus triunfos  
cante de esta manera:

«*¡Qué arrogante y bizarra...*

---

<sup>316</sup> Josa & Lambea (2004) i Josa & Lambea (2006).

<sup>317</sup> Text transcrit de Josa & Lambea (2006: 73); podeu consultar la partitura a Josa & Lambea (2006: 179-183).

## Poemes d'altres cançoners

«Dejalo Gileta»<sup>318</sup>

4 Dejalo Gileta  
dejalo porq[ue] a mi entender  
q[ue]rer al que es rico  
eso es querer bien

### COPLAS

8 Para q[ue] hermosa Gileta  
dizes que me quieres bien  
si lo q[ue] quieres es oro  
que es el mas fino q[ue]rer

12 Aquilates se acrisola  
lo prezioso de tu fe  
para que es negar q[ue] tienes  
cariño de buena ley

16 Dorar presume a tu afecto  
tu presuntuoso interes  
pero es quando le encaminas  
adorar correrponder

20 Dezir que al q[ue] da desdeñas  
sera mentida esquivez  
q[ue] al que dio fuera posible  
y al que da no puede ser

24 Es fineza tu codizia  
Gileta queiereslo ver  
q[ue]rer no es mas q[ue] un cuydado  
y codiziar otro es

28 No por fies zagaleja  
ni blasones del desden  
q[ue] desprezio interesado  
se está desmintiendo el

---

<sup>318</sup> Transcripció del MC/3880/35 de la BNE procedent de [www.cancioneros.si](http://www.cancioneros.si).

«Válgate amor por Gileta»<sup>319</sup>

COPLAS

Válgate amor por Gileta  
que traidoramente afable  
acreditando finezas  
entregas mi amor al aire

ESTRIBILLO

Y al son de las fuentes  
cantando las aves  
gime y llora  
suspira y arde.  
Y al son de las fuentes  
cantando las aves

---

<sup>319</sup> Transcripció del MC/3881/36 de la BNE procedent de [www.cancioneros.si](http://www.cancioneros.si).



## BIBLIOGRAFIA



- ALATORRE 2007: Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance», dins Antonio Alatorre (ed.), *Cuatro ensayos sobre arte poética*, Ciutat de Mèxic: El Colegio de México, 2007.
- ALCINA 1989: Juan Francisco Alcina (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- ALEGRET 2008 / 2009: Joan Alegret, «Fonts italianes de poemes en llengua catalana: Sannazaro/ Fontanella i Parini Tous», dins Costanzo Di Girolamo, Paolo Di Luca i Oriana Scarpati (ed.), *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna: transiti, passaggi, traduzioni. Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14-16 febbraio 2008)*, Venècia: Associazione Italiana di Studi Catalani / Edizioni dell'Orso, 2008-2009, 1-11.  
Edició digital: <<http://www.filmod.unina.it/aisc/attive/Alegret.pdf>> (Data de consulta: 13 de setembre de 2016).
- ALEGRET 2009: Joan Alegret, «Tots els sonets de Francesc Fontanella», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (ed.), *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009, 207-232.
- ALONSO 1956: Narciso Alonso Cortés (ed.), Esteban Manuel de Villegas, *Eróticas o amatorias*, Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- ALONSO 2013: Álvaro Alonso, «La rosa en la poesía de amor del siglo XV», *Creneida*, 1 (2013), 30-46.
- AMADO 1952: Alonso Amado, «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1-2-3 / VIII (1952), 1-24.
- AMASUNO 2012: Marcelino Amasuno, «El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen amor*: “loco amor” y “amor hereos”», Alacant: Biblioteca Virtual Cervantes, 2012, 247-270. Edició digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6q2k4>> (Data de consulta: 16 de febrer de 2016).
- ANDRÈS 1998: Christian Andrès, «El *locus amoenus* en *La Arcadia* (1598 de Lope de Vega: Intertextualidad y sensibilidad artística)», dins María Cruz García de Enterría i Alicia Cordon Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, vol. 1, 1998, 153-162.
- ARIZMENDI 1979: Milagros A. Arizmendi, «Magia neoplatónica y simbolismo en un poema manierista», *Analecta malacitana*, 1/2 (1979), 315-335.
- AZAR 1981: Inés Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la “Égloga Segunda” de Garcilaso*, vol. 5, Amsterdam: John Benjamins, 1981.
- AVALLE-ARCE 1972: Juan Bautista Avalle-Arce, «La sangre acusadora», *Boletín de la Real Academia Española*, 52/197 (1972), 511-518.
- AVALLE-ARCE 1975: Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Ediciones Istmo, 1975.
- BARDON 1972: H. Bardon, «Bucolique et politique», *Rheinisches Museum für Philologie*, 115 (1972), 1-13.
- BATTISTÓN 2007: Dora Battistón, «El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola», *Circe*, 11 (2007), 57-72.

- BAYO 1970: Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- BERNAD 1899: Josep Bernad i Duran, *Obras poéticas del “fénix catalá” Francisco Fontanella*, Barcelona: Imprempta “L’Atlántida”, 1899.
- BERNAT 1916: Josep Bernat i Duran, *Ànima catalana*, Barcelona: Impremta d’Antoni Virgili, 1916.
- BLECUA 1985: José Manuel Blecuca, *Poesía de la Edad de Oro. II Barroco*, Madrid: Castalia, 1985.
- BLECUA 1988: Alberto Blecuca, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1988.
- BLECUA 1992: Aberto Blecuca (ed.), Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Cátedra, 1992.
- BOILET & PONTREMOLI 2007: Danielle Boilet i Alessandro Pontremoli, *Il mito d’Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi, Torino, 14-15 marzo 2005*, Florència: Leo S. Olschki editore, 2007.
- BROWN & MELCHOR 1995: Kenneth Brown i Vicent de Melchor, *Vida i obra de Joan de Gualbes i Copons*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995.
- BURELL 1983: Consuelo Burell (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Madrid: Cátedra, 1983.
- BYRNE 2015: Susan Byrne, *Ficino in Spain*, Toronto / Buffalo / Londres: University of Toronto Press, 2015.
- CAPEILLE 1978: Abbé Jean Capeille, *Dictionnaire de biographies roussillonnaises*, Marsella: Laffitte Reprints, 1978.
- CARREÑO 1979: Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- CARREÑO 2013: Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega, *Poesía selecta*, Madrid: Cátedra, 2013.
- CASTAÑO 2016: Marta Castaño Trias, «“Ninguna fou tan amada”: la poesia amorosa de Francesc Fontanella a Gileta», dins *Actes del XVII Col·loqui de l’Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. (València, 7-10 juliol de 2015)*, [en premsa].
- CASTAÑO 2017a: Marta Castaño Trias, «“I així, vivint en ta idea”: la poesia a Gileta de Francesc Fontanella a la llum del neoplatonisme», *Catalan Review*, [en premsa].
- CASTAÑO 2017b: Marta Castaño Trias, «Les giletas de Francesc Fontanella com a model d’una literatura catalana culta», *Scripta*, [en premsa].
- CERIBELLI 2016: Alessandra Ceribelli, «La violencia del amor en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», dins Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro i Marta Rodríguez Manzano (coord.), *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016, 345-356.
- CHAUCHADIS 2000: Claude Chauchadis, «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», *Criticón*, 80 (2000), 155-168.



- CIORDIA 2004: Martín José Ciordia, *Amar en el Renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Abravanel*, Buenos Aires: Miño y Davila Editores / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- CLARASÓ & MIRÓ 2008: Montserrat Clarasó i Maria-Mercè Miró, «Introducció», dins Montserrat Clarasó i Maria-Mercè Miró (ed.), Francesc Fontanella, *Panegíric a la mort de Pau Claris*, Barcelona: Fundació Pere Corominas, 2008, 9-78.
- CLAVERÍA 1999: Carlos Clavería (ed.), Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid: Cátedra, 1999.
- COLL 2016: Jaume Coll Mariné, «Les confusions de les abelles: Un motiu poètic en Fontanella i Massanés (i també en Carner)», *Els Marges*, 108 (2016), 51-74.
- COMAS 1980: Antoni Comas, *Antologia de la literatura catalana*, Barcelona: Fundació Mediterrània, 1980.
- COMAS 1981: Antoni Comas, *Antologia de la literatura catalana*, Barcelona: Andros, 1981.
- COSTARELLI 2012: Rafael Ernesto Costarelli, «Antroponimia en la antiga lírica popular hispànica (siglos XV a XVII). Notas para un cancionero basado en los nombres», *Lemir*, 16 (2012), 161-270.
- COVARRUBIAS 1611: Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana, de D. Sebastián de Covarrubias, compuesto por él mismo*, Ms. 6159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid: Real Acadèmia Espanyola, 1611. Edició facsímil:  
<<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Diccionario&sec=1.1.0.0.0>> (Data de consulta 21 de juny de 2016).
- CRAWFORD 2004: Katherine Crawford, «Marsilio Ficino, Neoplatonism, and the Problem of Sex», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Reformé*, 40/2 (2004), 3-35.
- CRISTÓBAL 2002: Vicente Cristóbal, «Las églogas de Virgilio como modelo de un género», dins Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla: Grupo PASO / Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, 23-56.
- CUEVAS 1985: Cristóbal Cuevas (ed.), *Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra, 1985.
- DADSON 2011: Trevor J. Dadson, «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 113/ 1 (2011), 13-42.
- D'AMBROSIO 2006: Angelillo D'Ambrosio (ed.), Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, vol. 1, Milano: Acquaviva, 2006.
- DE LA CAMPA 2011: Mariano De la Campa, «Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de Cancioneros y Romanceros de la segunda mitad del siglo XVII», *Criticón*, 119 (2011), 51-65.
- DE LA PEÑA 2010: Javier de la Peña Álvarez, *Flores en la poesía española del renacimiento y barroco*, tesi doctoral dirigida per Álvaro Alonso, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, 2010.
- DE LA VILLA 1994: Rocío de la Villa Ardura (ed. / trad.), Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, Madrid: Editorial Tecnos, 1994.
- DOMÍNGUEZ 1986: José Domínguez Caparros, «Comentario estilístico de un soneto de Quevedo», *Epos*, 2 (1986), 59-74.

- EGIDO 1985: Aurora Egado, «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30 (1985), 43-77.
- ENTRAMBASAGUAS 1951: J. Entrambasaguas, «Estudio preliminar», dins J. Entrambasaguas (ed.), Pedro Láynez, *Obras de Pedro Láynez*, 2 vols, Madrid: CSIC, 1951, 1-364.
- FESTUGIERE 1980: A. J. Festugière, «La doctrine ficinienne de l'amour», dins Étienne Gilson (dir.), *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980, 21-39.
- FINELLO 2014: Dominick Finello, *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- FONOLL 1986: Celdoni Fonoll, *Nou segles de poesia als Països Catalans*, Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
- FOSALBA 2002: Eugenia Fosalba, «Rasgos de bucolismo en la poesía de las Dianas», *Boletín de la Real Academia Española*, 82 (2002), 61-78.
- FOSALBA 2009: Eugenia Fosalba, «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles», *Studia Aurea*, 3 (2009), 39-104.
- FOSALBA 2010: Eugenia Fosalba, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edició digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga-mixta-y-egloga-dramatica-en-la-creacion-de-la-novela-pastoril/>> (Data de consulta: 11 de juliol de 2016).
- FRANCIOSINI 1620: Lorenzo Franciosini Florentín, *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...]. Segunda parte*, Ms. 3 / 73624 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid: Real Acadèmia Espanyola, 1620. Edició facsímil: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Diccionario&sec=1.1.0.0.0>> (Data de consulta: agost de 2016).
- FRÉNICLE 1634: Nicolas Frénicle, *L'Entretien des Illustres Bergers*, Paris: Jacques Dugast, 1634, 31-32. Edició facsímil: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86133580/f7.image>> (Data de consulta: setembre de 2016).
- FRENK 1987: Margit Frenk (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987.
- FRENK 2003: Margit Frenk (ed.), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Mèxic: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FRENK 2006: Margit Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GAMBA 2013: Jimena Gamba Corradine, «Las Cortes de Casto amor de Hurtado de Toledo y la prosificación de la Octava rima de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española», *Studia Aurea*, 7 (2013), 133-166.
- GARCÍA JÁÑEZ 2001: Francisca García Jáñez, «Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*», dins Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del*

- IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1/8 de octubre de 2000)*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, 785-795.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS 1995: Enrique García Santo-Tomás, «Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *El Crítico*, 65 (1995), 55-63.
- GARCÍA TEIJEIRO 1972: Manuel García Teijeiro, «Notas sobre poesía bucólica griega», *Cuadernos de Filología Clásica*, 4 (1972), 403-426.
- GARROTE 2002: Francisco Garrote Pérez, «La fórmula poética petrarquista: resumen ideológico y función lírica», dins Jesús M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (ed.), *Humanismo y tradición clásica en España y América*, Lleó: Universidad de León, 2002, 153-188.
- GASKELL 1999 [1972]: Ph. Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: Trea, 1999.
- GÓMEZ 1991-1992: Jesús Gómez, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10 (1991-1992), 111-125.
- GÓMEZ 1993: Jesús Gómez, «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), 171-195.
- GONZÁLEZ 1999: Francisco J. González, «A la caça de Plató: una alternativa a les interpretacions tradicionals», *Comprendre*, 1 (1999), 127-144.
- GONZÁLEZ 2013: Aurelio González, «El romancero nuevo: tradición e innovación», *Estudios Hispánicos en el siglo XXI. Monografía en conmemoración del 40º aniversario de la creación del Departamento de Lengua Española y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Belgrado*, Belgrad: Universidad de Belgrado. Edició digital: <<http://old.fil.bg.ac.rs/ehes21/#>> (Data de consulta: 25 de maig de 2016).
- GONZÁLEZ QUINTÁS 2001: Elena González Quintás, «La metáfora neoplatónica en la poesía renacentista y barroca española», dins Jesús Ríos Vicente i Mercelino Agís Villaverde (coord.), *Identidad y cultura: reflexiones desde la filosofía. Simposio Internacional de Filosofía, A Coruña / Santiago. Diciembre 1998*, La Corunya: Universidade da Coruña, 2001, 295-318.
- GORLA 1999: Paola Laura Gorla, «Specchi barocchi: la dispersione dell'eterno femminile. Dall'archetipo femminile cinquecentesco alle donne del don Juan», dins *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Siena, 5-7 marzo 1998*, vol. 1, Siena: Associazione Ispanisti Italiani, 1999, 121-130.
- GRAU & RUBIÓ 1840: Josep Maria de Grau i Joaquim Rubió i Ors (ed.), *La Armonia del Parnás, mes numerosa en las Poesias varias del Atlant del Cel Poetic, lo Dr..., Rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*, Barcelona: Rafel Figueró, 1840.
- GRILLI 1997: Grilli Giuseppe, «Materials per a la descripció d'una educació sentimental: Francesc Fontanella 1639/1643», dins *La cultura catalana del Renaixement a la Il·lustració. Cicle de conferències fet al CIC de Terrassa curs 1981/1982*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, 63-71.

- GRILLI 1998: Giuseppe Grilli, *Del segle XVI a Verdaguer* [= *Antologia de poetes catalans. Un mil·leni de literatura*, vol. II], Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 1998.
- HELVIA 2011: Judith Helvia García Martín, *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La Capilla de Música de la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- HERNÁNDEZ GUERRERO 2002: José Antonio Hernández Guerrero, «Los paisajes literarios», *Castilla*, 27 (2002), 73-84.
- HUERTA & URZÁIZ 2002: Javier Huerta i Héctor Urzáiz, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid: Editorial Pliegos, 2002.
- IGLESIAS 1981: Ángel Iglesias Ovejero, «Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado», *Boletín de la Real Academia Española*, 61 (1981), 297-346.
- IGLESIAS 1984: Ángel Iglesias Ovejero, «Figuración proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto», *Crítica*, 28 (1984), 5-95.
- IZQUIERDO 1996: Oriol Izquierdo, «Nans i gegants: síndromes i mites a propòsit de la literatura catalana actual», dins Axel Schönberger i Tíbert Dídac Stegmann (coord.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Frankfurt, 18-25 de setembre de 1994)*, Barcelona: AILLC / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 275-282.
- JANÉ 2006: Oscar Jané, *Catalunya i França al segle XVII. Identitats, contraidentitats i ideologies a l'època moderna (1640-1700)*, Catarroja / Barcelona: Afers, 2006.
- JANÉ 2009: Oscar Jané, *Catalunya sense Espanya. Ramon Trobat. Ideologia i catalanitat a l'empara de França*, Catarroja: Afers, 2009.
- JOSA & LAMBEA 2001: Lola Josa i Mariano Lambea, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», dins Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (ed.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de Julio de 2001)*, vol. 2, Delaware: Juan de la Cuesta / Asociación Internacional de Hispanistas, 2001, 311-326.
- JOSA & LAMBEA 2003a: Lola Josa i Mariano Lambea, «Las “trazas” poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, 22 (2003), 29-78.
- JOSA & LAMBEA 2003b: Lola Josa & Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII IV. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. 2, Madrid / Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2003.
- JOSA & LAMBEA 2004: Lola Josa i Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII III. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, vol. 1, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004.
- JOSA & LAMBEA 2005: Lola Josa i Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII II. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. 3, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2005.

- JOSA & LAMBEA 2006: Lola Josa i Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII V. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, vol. 2, Madrid: Sociedad Española de Musicología / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- JOSA & LAMBEA 2008a: Lola Josa i Mariano Lambea, «Los resortes dramáticos del tono humano barroco», *Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), 159-174.
- JOSA & LAMBEA 2008b: Lola Josa i Mariano Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- JOSA & LAMBEA 2009a: Lola Josa i Mariano Lambea, «Góngora y la música», Digital CSIC, 2009. Edició digital:  
<<http://digital.csic.es/bitstream/10261/54275/1/G%C3%B3ngora%20y%20la%20m%C3%BAsica.pdf>> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).
- JOSA & LAMBEA 2009b: Lola Josa i Mariano Lambea, «Metamorfosis del tono humano barroco: variantes, pervivencias e implicaciones musicales en el teatro del siglo XVII», dins Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán i Carmen Menéndez Onrubia (coord.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Digital CSIC, 2009, 377-388. Edició digital:  
<<http://digital.csic.es/handle/10261/22354>> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).
- JOSA & LAMBEA 2009c: Lola Josa i Mariano Lambea, «“Señas de una belleza superior” o las representaciones del cuerpo en el tono humano barroco», dins *Congreso Internacional “El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias humanas y sociales* (del 28 al 31 de enero 2009), Barcelona: CSIC / Institución Milá y Fontanals, 2009. Edició digital:  
<<http://digital.csic.es/handle/10261/22355>> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).
- JOSA & LAMBEA 2010a: Lola Josa i Mariano Lambea, «Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII», dins *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, del 12 al 15 de noviembre de 2008)*, Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edició digital:  
<<http://digital.csic.es/bitstream/10261/22356/1/J%C3%A1cara%20con%20variedad%20de%20tonos.%20Relaciones%20entre%20tonos%20humanos%20y%20m%C3%BAsica%20teatral%20en%20el%20siglo%20XVII.pdf>> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).
- JOSA & LAMBEA 2010b: Lola Josa i Mariano Lambea, «“Piel d'infinita e nobile meraviglia” o la pervivencia de Petrarca en el tono humano del barroco hispánico», Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edició digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pien-dinfinita-e-nobile-meraviglia-o-la-pervivencia-de-petrarca-en-el-tono-humano-del-barroco-hispanico--0/> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).
- KEIL 1827: Juan Jorge Keil, *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Leipzig: E. Fleischer, 1827.
- LAMA 2010: Víctor de Lama, «Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro», dins José María Díez Borque (dir.),

- Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid: Visor Libros, 2010.
- LAMBEA 2000: Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII I. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. 1, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2000.
- LAMBEA 2006: Mariano Lambea, «Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro», dins Antonio Serrano i Olivia Navarro (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX (Almería, del 5 al 7 de abril de 2002)*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, 125-143.
- LARA 1981: José Lara Garrido (ed.), Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, Madrid: Cátedra, 1981.
- LARA 1985: José Lara Garrido (ed.), Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid: Cátedra, 1985.
- LAZERME 1959: Philippe Lazerme de Regnes, *Les chanoinesses de Saint-Sauveur: un monestère noble a Perpignan*, Barcelona: Stemmató, 1959.
- LAZERME 1975-1977: Philippe Lazerme de Regnes, *Noblesa catalana: cavallers i burgesos honrats de Rosselló i Cerdanya*, 3 vols., La Roche-sur-yon: Impr. centrale de l'ouest, 1975-1977.
- LÓPEZ BUENO 2002: «La égloga, género de géneros», dins Begoña López Bueno (coord.), *La Égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, 9-21.
- LÓPEZ-PELÁEZ 2007: María Paz López-Peláez Casellas, «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *De Arte*, 6 (2007), 139-150.
- LÓPEZ SUÁREZ 2012: Mercedes López Suárez, «Paris: mito de la modernidad», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 2 (2012), 129-138.
- LORENTE 2010: Antonio Lorente Medina, «La “pintura” de damas en la poesía de Juan del Valle y Caviedes», *Calíope*, 1/16 (2010), 141-159.
- MACÉ 2002: Stéphane Macé, *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*, París: Honoré Champion Éditeur, 2002.
- ORÚE 2002: Emilio Orúe Magaña, *La poesía pastoril de Esteban Manuel de Villegas*, Logroño: Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- MAGGIOTTI 2012: Juan Pablo Maggiotti, «Arte, amor y magia en el *De amore* de Marsilio Ficino», dins Scott E. Hendrix i Timothy J. Shannon (ed.), *Magic and the Supernatural*, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2012.
- MANERO 1999: M<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, «El retrato femenino en la poesía medieval castellana: cánones retóricos y rasgos poéticos», *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), 547-559.
- MANERO 2005: M<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinari (2005), 247-260.
- MARCOS-MARÍN 1971: Francisco A. Marcos-Marín, «Algunas notas sobre la prueba de la sangre», *Boletín de la Real Academia Española*, 51/194 (1971), 513-522.
- MARCOS-MARÍN 1999: Francisco A. Marcos-Marín, «Masculine beauty vs. feminine beauty in medieval Iberia», dins Dru Dougherty i Milton M. Azevedo



- (ed.), *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, Berkeley: University of California, 1999, 22-39
- MARIOTTI 1985: S. Mariotti, «Varianti d'autore e varianti di trasmissione», dins Valentina Pollidori (ed.), *La Critica del testo: problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce, 22- 26 ottobre 1984*, Roma: Salerno Editrice, 1985, 97-111.
- MARTÍNEZ-GIL 2002: V. Martínez-Gil (coord.), *L'edició de textos: història i mètode*, Barcelona: UOC, 2002.
- MASSÓ & RUBIÓ 1918-1919: Jaume Massó Torrents i Jordi Rubió i Balaguer, «Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 5 (1918-1919), 149-163.
- MATA 2000: Carlos Mata, «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, 33 (2000), 641-653.
- MATEO 1991a: Ramón Mateo Mateo, «La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista», *Epos: Revista de Filología*, 7 (1991), 313-333.
- MATEO 1991b: Ramón Mateo Mateo, «La preceptiva poética y la pastoral» dins Ramón Mateo Mateo, *La poesía pastoril española del siglo XVI*, tesi doctoral dirigida per José Nicolás Romera Castillo, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.
- MATEO 1993: Ramón Mateo Mateo, «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce*, 9 (1993), 20-43.
- MENÉNDEZ 1907: Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Luis Gálvez de Montalvo, *El Pastor de Fílida*, Madrid: Bailly-Bailliére, 1907.
- MENÉNDEZ 1974: Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC: Madrid, 1974.
- MIRALLES 2014: Eulàlia Miralles, «Un itinerario sentimental de Fontanella (o un desengaño amoroso en boca de Silvano)», *eHumanista IVITRA*, 5 (2014), 533-545. Edició digital: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/eHumanista%20IVITRA/Volume%205/Volum%20Regular/6\\_EMiralles.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/eHumanista%20IVITRA/Volume%205/Volum%20Regular/6_EMiralles.pdf) (Data de consulta: 2014).
- MIRALLES 2015: Eulàlia Miralles, «Per a una lectora. Un llibre-ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), 187-230.
- MIRALLES SOLÀ 2013: Carles Miralles Solà, «Reescriptures d'autor», dins J. Malé i J. R. Veny-Mesquida (ed.), *La filologia d'autor en els estudis literaris catalans*, Lleida: Aula Màrius Torres / Pagès Editors, 2013, 87-103.
- MIRALPEIX 2017: «Lo Desengany de Francesc Fontanella i la pintura a la Catalunya de mitjan segle XVII», comunicació presentada al *VII Col·loqui Internacional Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Les confluències artístiques en la literatura barroca»* (Girona, 1-3 de març del 2017), [en premsa].
- MIRÓ 1981: Maria-Mercè Miró, «El manuscrit Fontanella del museu episcopal de Vic», *AUSA*, 9/ 97 (1981), 211-218.
- MIRÓ 1982: Maria-Mercè Miró, «Francesc Fontanella: Èglogues», *Els Marges*, 25 (1982), 95-107.
- MIRÓ 1984: Maria-Mercè Miró, «Un manuscrit Fontanella a la Casa de l'Ardiaca», *AUSA*, 11 / 110-111 (1984), 251-255.
- MIRÓ 1988: Maria-Mercè Miró, «Estudi crític», dins Maria-Mercè Miró (ed.), Francesc Fontanella, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfía / Lo*

- desengany, poema dramàtic*, Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1988, 9-50.
- MIRÓ 1995: Maria-Mercè Miró (ed.), Francesc Fontanella, *La poesia de Francesc Fontanella*, 2 vols., Barcelona: Curial, 1995.
- MIRÓ 1998: Maria-Mercè Miró (ed.), Francesc Fontanella, *Antologia poètica*, Barcelona: Curial, 1998.
- MIRÓ 2001: Maria-Mercè Miró, «El poeta Francesc Fontanella de la revolta catalana al congrés de Münster (1640-1643)», *Revue d'Études Catalanes*, 4 (2001), 29-41.
- MIRÓ 2006: Maria-Mercè Miró, «Un altre manuscrit de Francesc Fontanella, del segle XVII, al Museu Arxiu de Calella», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, LIII [=Homenatge a Joseph Gulsoy, 1] (2006), 71-83.
- MIRÓ MARTÍ 2006: Oriol Miró Martí, «Sobre la necesidad de una investigación. En torno a la formación de la lengua poética en España y el papel de Pietro Bembo en ella», *Lemir*, 10 (2006), 1-7.
- MIRÓ MARTÍ 2012: Oriol Miró Martí, «Bembo en España», dins *XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas AIH: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, Roma, IT, 19-24 Julio 2010, vol. III (Siglos de Oro)*, Roma: Bagatto libri, 2012, 312-321.
- MONTANER 1951: Joaquim Montaner, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona: Seix y Barral Hnos., 1951, 46.
- MONTERO 2013: Juan Montero, *Antología poética de los siglos XVI e XVII*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2013.
- MONTERO & RHODES 2012: Juan Montero i Elizabeth Rhodes (ed.), Jorge de Montemayor, *Poesía selecta*, Madrid: Clásicos Castalia, 2012.
- MONTESINOS 1967: José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1967.
- MORALES 1983: Francisco José Morales Roca, *Próceres habilitados en las cortes del Principado de Cataluña, siglo XVII (1599-1713)*, vol. 2, Madrid: Hidalguía, 1983.
- MORLEY & TYLER 1961: S. Grisworld Morley i Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, 2 vols., Berkeley: University of California Press, 1961.
- MOURE 1999: José Luis Moure, «El basilisco: mito, folclore y dialecto», *Revista de Filología Española*, 1-2/79 (1999), 191-204.
- MUÑÍZ 2014: María de las Nieves Muñiz Muñiz, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», dins Pedro M. Cátedra (dir.) i Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca: Publicaciones del Semyr, 2014, 151-189.
- NOVO 1996: Yolanda Novo, «Apuntes sobre la elegía poética en el primer tercio del XVII», dins María Cruz García de Enterría i Alicia Cordon Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, vol. 2, Centro Virtual Cervantes, 1996, 1119-1132.
- Ed. digital: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/indice.htm>> (Data de consulta: 4 d'agost de 2016).



- OROZCO 1945: Emilio Orozco Díaz, «De lo humano a lo divino: (del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz)» *Revista de la Universidad de Oviedo*, 6 (1945), 99-123.
- PANOFSKY 1998: Erwin Panofsky, «“Et in arcadia ego”»: Poussin y la tradición elegíaca», dins *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, 323-348.
- PARKER 1986: Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986.
- PASTORE 2010: Maria Pastore Passaro (trans.), Maria Henry i Susette Acocela (ed.), Torquato Tasso, *Rhymes of Love*, Mineola: Legas, 2010.
- PEDROSA 1994-1995: José Manuel Pedrosa, «Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el Cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (BNM Ms. 3736) y otros manuscritos madrileños», *Revista de Filología Románica*, 11-12 (1994-1995), 309-325.
- PÉREZ-ABADÍN 2004: Soledad Pérez-Abadín Barro, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2004.
- PÉREZ BERNÁ 2007: Juan Pérez Berná, *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (1666-1727)*, tesi doctoral dirigida per María Pilar Alén, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- PONCE 2010: Jesús Ponce Cárdenas, «Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea», *eHumanista*, 15 (2010), 176-208.
- PRAT & VILA 1981: Enric Prat i Pep Vila (ed.), «Francesc Fontanella», *L'Estruç*, 8 (1981), [1]-[5].
- PROLOPE 1995: «Criterios de Edición», dins Alberto Blecua (dir.), *PROyecto LOPE Edición*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- PUJOL 2017: «Ressonàncies musicals en l'obra de Francesc Fontanella», comunicació presentada al *VII Col·loqui Internacional Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Les confluències artístiques en la literatura barroca»* (Girona, 1-3 de març del 2017), [en premsa].
- QUONDAM 1991: A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali / Franco Cosimo Panini Editore, 1991.
- RAVASINI 2006: Ines Ravasini, «Lope y la tradición piscatoria», *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), p. 211-232.
- RIBÓ 2006: Ignasi Ribó Labastida, «Galatea o la leche. La descripción de la belleza femenina en Teócrito, Ovidio y Góngora», *Lemir*, 10 (2006). Edició digital:  
<<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Ribo/IgnasiRibo.htm>> (Data de consulta: març de 2017).
- RIQUER & COMAS & MOLAS 1985: Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 4, Barcelona: Editorial Ariel, 1985.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA 1994: Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, «Horacio en la literatura española: el papel de la traducción», *Myrtia*, 9 (1994), 153-184.

- ROGERS 1964: Edith Rogers, «El color en la poesía española del Renacimiento y del Barroco», *Revista de Filología Española*, 1-4/47 (1964), 247-261.
- ROMOJARO 1984: Rosa Romojaro Roncero, «El simbolismo del sol en las *Rimas* de Lope de Vega», *Analecta Malacitana*, 7 (1984), 53-78.
- RONCERO 1992: Victoriano Roncero López (ed.), Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid: Castalia, 1992.
- ROSAL v. 1600, Francisco de Rosal, *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*, copiat per Miguel Zorita, 4 vols., Ms. 6929 de la Biblioteca Nacional de Madrid, v. 1600. Edició digital: <http://www.martinezdecarnero.com/glossword/index.php/term/Francisco+del+Rosal%252C+%3Cem%3EEl+origen+de+los+nombres%3C%252Fem%3E%252C+edici%3%3Bn+de+Sandra+Merafina,Gil.xhtm> (Data de consulta: 18 d'abril de 2016).
- ROSSICH 1984: Albert Rossich, *Francesc Vicent Garcia: assaig d'edició crítica*, vol. 1, tesi doctoral dirigida per Joaquim Molas, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.
- ROSSICH 1997: Albert Rossich, «És vàlid avui el concepte de decadència de la cultura catalana a l'època moderna? Es pot identificar decadència amb castellanització?», *Manuscrits*, 15 (1997), 127-134.
- ROSSICH 2001: Albert Rossich, «La mort de Francesc Fontanella: a propòsit d'una falsa atribució», *Revne d'Études Catalanes*, 4 (2001), 87-100.
- ROSSICH 2006: Albert Rossich, «Notes sobre la transmissió textual de l'obra de Fontanella», dins Pep Valsalobre i Gabriel Sansano (ed.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, 157-174.
- ROSSICH 2016: Albert Rossich, «Albert Rossich, il·luminant les ombres» [entrevista de Miquel·Lluís Muntaner], *Serra d'Or*, 681 (2016), 10-16.
- ROSSICH & MIRALLES 2014: Albert Rossich i Eulàlia Miralles, «Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 102 (2014), 90-102.
- ROSSICH & VALSALOBRE 2006: Albert Rossich i Pep Valsalobre (ed.), *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006.
- RUBIÓ I BALAGUER 1953: Jordi Rubió i Balaguer, «Literatura catalana», dins Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 4, Barcelona: Editorial Barna, 1953.
- RUBIÓ I BALAGUER 1956 [1985]: Jordi Rubió i Balaguer, «Literatura catalana», dins Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. 4/1, Barcelona: Editorial Barna, 1956. [Trad. cat.: *Història de la literatura catalana*, vol. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985].
- RUBIÓ I LLUCH 1901: Antoni Rubió i Lluch, *Sumario de la literatura española*, Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1901, 99-100.
- RUTA 1995: María Caterina Ruta, «Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*», dins Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*, Nàpols: Societá Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, 497-511.
- SALOMON 1985: Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ 2015: Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Lope de Vega, *Romances de juventud*, Madrid: Cátedra, 2015.
- SCHNABEL 1996: Doris R. Schnabel, *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- SERÉS 1996: Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996.
- SERNA 2012: Mercedes Serna Arnaiz, «Los Dialoghi d'amore de León Hebreo, en la traducción del inca Garcilaso de la Vega (1590)», Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Edició digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-dialoghi-damore-de-leon-hebreo-en-la-traduccion-del-inca-garcilaso-de-la-vega-1590/> (Data de consulta: 24 de setembre de 2017).
- SILVA-SANTISTEBAN 2010: Ricardo Silva-Santisteban, «Garcilaso de la Vega Traductor», *Mutatis Mutandis*, 3/2 (2010), 235-248.
- SOGUES 2014: Marc Sogues, «L'erotisme a les Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem, de Francesc Fontanella (XVII)», *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (2014), 209-238.
- SOGUES 2016a: Marc Sogues, «La literatura epistolar de Francesc Fontanella», dins *Actes del XVII Col·loqui de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. (València, 7-10 juliol de 2015)*, [en premsa].
- SOGUES 2016b: Marc Sogues, «Noms femenins de l'antiguitat clàssica en la poesia de Francesc Fontanella», conferència presentada en el *II Simposi Internacional Els mites clàssics de en la literatura catalana moderna i contemporània a l'Institut d'Estudis Catalans (2 d'octubre de 2015)*, [en premsa].
- SORIA 2009: Andrés Soria Olmedo, «León Hebreo, el amor entre dos mundos», Alacant: Biblioteca Virtual Cervantes. Edició digital: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/el-colegio-de-mexico/obra/len-hebreo-el-amor-entre-dos-mundos-0/> (Data de consulta: 25 de febrer 2016).
- SOUVIRON 1997: Begoña Souviron López, *La mujer en la ficción arcádica*, Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1997.
- TANABE 2011: Madoka Tanabe, «Tradición e innovación en el “epitalamio” de la primera Soledad», *AnMal Electrónica*, 30 (2011), 59-89.
- TANABE 2015: Madoka Tanabe, *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las Soledades*, tesi doctoral dirigida per Joaquín Roses Lozano, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2015.
- TEÓCRITO 1986: Manuel García Tejeiro i María Teresa Molinos Tejada (trad.), Teócrito, «Idilios», dins *Bucólicos griegos*, Madrid: Editorial Gredos, 1986, 9-249.
- TODO GÓNGORA 2013: José María Micó (dir.), *Todo Góngora I y II*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013.
- TORRES AMAT 1836: Fèlix Torres Amat, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1836, 262-264.
- TORRES 2013: Ginés Torres Salinas, «Luz no usada y música estremada: poética neoplatónica de la luz en la oda *A Francisco Salinas*, de Fray Luis de León», *Castilla: Estudios de Literatura*, 4 (2013), 93-136.

- VALSALOBRE 2002: Pep Valsalobre, *Agustí Eura. Obra poètica i altres textos*, Barcelona: Fundació Pere Coromines, 2002.
- VALSALOBRE 2008: Pep Valsalobre, «Francesc Fontanella, una biografia excessiva», *Revista de Catalunya*, 239 (2008), 71-98.
- VALSALOBRE 2010a: Pep Valsalobre, «“Mudats tots los perfils”: aportacions a la biografia de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 92 (2010), 54-81.
- VALSALOBRE 2010b: Pep Valsalobre, «L'obra (o la vida) de Francesc Fontanella en l'esquinç de 1652-1659», dins Òscar Jané (ed.), *Actes del Congrés Del Tractat dels Pirineus a l'Europa del segle XXI: un model en construcció? Col·loqui Barcelona-Perpinyà, 17-20 de juny de 2009*, Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2010, 281-290.
- VALSALOBRE 2014: Pep Valsalobre, «L'egloga urbana: un ossimoro fontanelliano», dins Maria Carreras Goicoechea, Núria Puigdevall, Patrizio Rigobon, Valentina Ripa (ed.), *Ciutat de l'amor. Scrivere la città, raccontare i sentimenti*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014, 281-302.
- VALSALOBRE 2015a: Pep Valsalobre, «Per a una edició crítica de la poesia de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 105 (2015), 84-107.
- VALSALOBRE 2015b: Pep Valsalobre, «En els marges de la poesia fontanellana: els textos d'atribució dubtosa o falsa (una aproximació)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4 (2015), 132-166.
- VALSALOBRE 2015c: Pep Valsalobre, «De la vida o l'obra d'un poeta català», dins Pep Valsalobre, Eulàlia Miralles i Albert Rossich (ed.), Francesc Fontanella, «O he de morir o he d'amar». *Antologia poètica de Francesc Fontanella*, Barcelona: Empúries, 2015.
- VALSALOBRE 2017a: Pep Valsalobre, «Lo Desengany de Francesc Fontanella com a obra de màgia», [en premsa].
- VALSALOBRE 2017b: Pep Valsalobre, «Una visió de conjunt de la transmissió de la poesia barroca catalana: el cas de Francesc Fontanella», ponència presentada al workshop internacional: *Un poeta restaurat, un trobador barroc: Francesc Fontanella i la transmissió de la seva lírica (9-10 de febrer de 2017)*, Roma: Università Roma Tre.
- VALSALOBRE & CASTAÑO 2016: «De l'origen central a l'afirmació perifèrica. Estratègies de consolidació d'una literatura barroca culta», comunicació presentada al 25. *Katalanistentags / 25è Col·loqui Germanocatalà (21-24 de setembre del 2016)*, Bamberg: Deutschen Katalanistenverbands (DKV) / Otto-Friedrich-Universität Bamberg.
- VALSALOBRE & MIRALLES & ROSSICH 2015: Pep Valsalobre, Eulàlia Miralles i Albert Rossich (ed.), Francesc Fontanella, «O he de morir o he d'amar». *Antologia poètica de Francesc Fontanella*, Barcelona: Empúries, 2015.
- VALSALOBRE & ROSSICH 2007: Pep Valsalobre i Albert Rossich, *Literatura i cultura catalanes (segle XVII i XVIII)*, Barcelona: Editorial UOC, 2007.
- VÁZQUEZ I ESTÉVEZ 1981: Anna Vázquez i Estévez, *Catàleg de Manuscrits de Teatre en Català de l'Institut del Teatre*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, 1981, 128-129.
- VENY 2014: Joan R. Veny-Mesquida, «Variants d'autor: una tipologia de tipologies», dins Montserrat Jufresa, Carles Garriga i Eulàlia Miralles (ed.), *Som per*

*mirar* (II). *Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, 25-55.

VILA 1981: Pep Vila, «Un manuscrit de Fontanella», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, III [=Miscel·lània Pere Bohigas, 1] (1981), 139-159.

VILA 2007: Pep Vila, «Un testament de Francesc Fontanella de 1658», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 48 (2007), 343-353.

VIRGILIO 1990: Tomás de la Ascensión Recio García i Arturo Soler Ruiz (trad.), Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid: Editorial Gredos, 1990.

ZARAGOZA 2013: Verònica Zaragoza, «Perpetuació del passat al convent de Santa Clara de Perpinyà a través del seu llibre de memòries (1549-1842)», dins Òscar Jané, Eulàlia Miralles, Ignasi Fernández (ed.), *Memòria personal Una altra manera de llegir la història*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, 35-48.