

LES CARTES POÈTIQUES DE FRANCESC FONTANELLA: ESTUDI I EDICIÓ CRÍTICA

Marc Sogues

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/10803/674607>

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.



Universitat de Girona

Tesi doctoral

**Les cartes poètiques de Francesc Fontanella:
estudi i edició crítica**

Marc Sogues Marco

2018



Universitat de Girona

TESI DOCTORAL

**Les cartes poètiques de Francesc Fontanella:
estudi i edició crítica**

Marc Sogues Marco

2018

Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura
Dirigida per: Pep Valsalobre (Universitat de Girona)
i Eulàlia Miralles (Universitat de València)

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

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi doctoral es el resultat de la recerca realitzada amb l'ajuda d'una beca predoctoral de la Universitat de Girona (juliol 2014-setembre 2014) i d'una beca FPU del Ministerio de Educación durant als anys (setembre 2014- juliol 2018).

Vull fer constar aquí el meu agraïment al personal de la Biblioteca de Catalunya, l'Arxiu Municipal de Calella, la Casa de Cultura Lambert Mata de Ripoll, la biblioteca del Museu Episcopal de Vic i la de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, que m'han facilitat la consulta dels manuscrits. També vull manifestar el meu agraïment a l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona, que ha acollit i facilitat la realització de la recerca que aquí es presenta.

L'origen de la present tesi doctoral es troba en un treball de final de carrera de la llicenciatura de Filologia Catalana de la Universitat Oberta de Catalunya realitzat durant el curs 2011-2012. És per això que, abans que cap altra cosa, vull expressar el meu agraïment als professors d'aquesta universitat Josep Camps i Narcís Figueras, que em van acompanyar en les primeres fases del projecte.

L'esmentat treball de final de carrera va ser dirigit per la doctora Eulàlia Miralles i va tenir continuïtat en un treball de final de màster dirigit pel doctor Pep Valsalobre i defensat a la Universitat de Girona el setembre de 2013. Els professors Miralles i Valsalobre han estat els directors d'aquesta tesi i vull manifestar des d'aquestes pàgines el meu sincer agraïment per la seva dedicació, exigència, sentit crític i acompanyament constants, sense els quals m'hauria estat impossible assolir amb els objectius que aquest treball es plantejava.

En un altre ordre de coses, entre els anys 2015-2016, a l'entorn dels seminaris organitzats per la musicòloga Tess Knighton, es va organitzar a Barcelona un petit nucli d'estudiosos de la història de la cultura catalana d'època moderna. Aquest cercle de persones, sota l'incansable impuls de la historiadora Mercè Gras, ha dut a terme trobades periòdiques, fora de qualsevol adscripció institucional o acadèmica, en les quals investigadors procedents de disciplines molt diverses hem trobat un punt d'intercanvi d'idees, dades, opinions i percepcions, i hem compartit projectes i iniciatives encaminades a revertir una visió d'una part de la història cultural del país que totes les dades que hem anat recol·lectant al llarg dels anys demostraven que era severament esbiaixada. L'estímul que ha suposat per a mi el contacte regular amb aquest cercle de persones, no pot quedar prou ben recollit en la bibliografia d'un treball com aquest, però, sens dubte, ha tingut una gran rellevància en la conformació de la meua actitud investigadora, del relat global, de l'enfocament dels temes i, sobretot, de l'obertura del camp de mires de la investigació. El cercle en qüestió és molt ampli, i no voldria fer una enumeració de noms, que sempre seria incompleta, així que és a tots els qui n'han format en algun moment, que vull fer extensiu el meu agraïment.

Durant aquests mateixos anys, a l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona ha cristal·litzat un equip d'investigadors, Nise, del qual he tingut el privilegi de formar part durant la realització de la tesi. Seguint el mestratge del professor Albert Rossich, des d'aquest grup hem treballat en la recuperació de la literatura catalana de l'època moderna i hem dut a terme l'edició de l'obra completa de Francesc Fontanella, projecte en el qual s'insereix aquesta tesi doctoral. En aquest sentit, vull agrair a Albert Rossich, Pep Valsalobre, Eulàlia Miralles, Verònica Zaragoza, Marta Castaño i Anna Garcia Busquets les seves incomptables contribucions bibliogràfiques i documentals, el fet que m'hagin permès de consultar els seus treballs inèdits, el seu punt de vista sempre crític i constructiu, el seu esperit de treball col·laboratiu, la seva pacient i valuósíssima ajuda en la difícil interpretació dels textos, la seva companyonia constant i el seus ànims.

Així mateix, també vull fer constar el meu agraïment als companys de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona: a l'Anna, el Francesc, el Ferran, la Txell, la Maria, la Xènia i l'Annabel, per haver-me permès d'aprendre d'ells i de compartir tant les dificultats del dia a dia del món acadèmic com, sobretot, la passió per la recerca. I, fora de la Universitat de Girona, el meu agraïment a la Cèlia, per les converses sempre estimulants i per un seminari il·luminador sobre la visió de la dona en època moderna, i a ella i al Manuel per una tarda inoblidable a la Galleria Borghese, que em va ajudar molt en la preparació del treball sobre l'estètica de la natura morta en les cartes fontanellanes; al Joan Ramon, per les seves sàvies orientacions filològiques; a la Teresa, per les oportunitats, per la complicitat i la confiança, i per obrir-me sempre horitzons nous; i al Cristian, que em va ajudar a localitzar algunes de les fonts esmentades en la publicació que vaig dedicar als paper dels noms d'origen clàssic en la poesia de Fontanella.

Finalment, i en un pla més personal, vull fer constar, també, el meu agraïment a l'Eulàlia, per haver compartit amb mi tota la seva mitologia, per fer-me riure sempre i per insistir en importància d'escriure uns agraïments com Déu mana; a la Marina i la Cate, pels cels del Baix Camp i pels tres dies més productius i divertits de la recta final de la tesi; a la Laia, l'Òscar, el Gaston, la Mercè, el Lluís i el Josep, per tants moments bonics, per obligar-me a obrir els parèntesis necessaris per oxigenar els durs mesos finals de la tesi i per haver-me ajudat a no perdre la perspectiva d'allò que era important; al Pep, pels esmorzars, per les lectures, pels aeroports, per les ciutats i per les coses que no surten als currículums; i a la Laia, per la confiança, per creure en mi, i per tantes estones valuoses compartides en els moments més importants d'aquests anys, en els bons i en els més difícils.

Al Gerard i la Rosa, al Jaume i la Núria, als Bells Dotze, als meus pares i al Roger, amb una disculpa per tot el temps que la tesi m'ha impedit de compartir amb ells, i amb agraïment, infinit per la seva presència i el seu suport constants. I, finalment, a M., per haver-me escoltat una tarda d'abril de 2011, en una plaça de la Barceloneta, quan encara no sabíem que aquella idea seria una tesi, i per haver-hi estat, malgrat tot, tota l'estona.

A tots i a totes, perquè a més de fer-m'ho més fàcil, heu fet que fos apassionant i divertit, de tot cor, moltes gràcies!

ÍNDIX

| | |
|--|-----|
| AGRAÏMENTS | 7 |
| ÍNDIX..... | 9 |
| Índex de primers versos..... | 13 |
| Índex de taules i figures | 15 |
| Taula de sigles i abreviatures..... | 17 |
| Publicacions derivades de la tesi..... | 19 |
| Participació a congressos i ponències | 20 |
| Resum de la tesi | 23 |
| 1. INTRODUCCIÓ | 25 |
| 1.1. Preàmbul..... | 25 |
| 1.2. Justificació de l'objecte d'estudi..... | 28 |
| 1.3. Hipòtesi i objectius..... | 31 |
| 1.4. Metodologia | 32 |
| 1.5. Estructura d'aquesta tesi..... | 35 |
| 2. PRESENTACIÓ DE L'AUTOR: VIDA I OBRA DE FRANCESC FONTANELLA | 37 |
| 2.1. Biografisme i exegesi literària. Una reflexió abans de començar..... | 37 |
| 2.2. Vida i obra de Francesc Fontanella..... | 42 |
| 3. LA CARTA POÈTICA ALS SEGLES XVI I XVII..... | 63 |
| 3.1. L'epistolaritat com a fenomen social en època moderna..... | 64 |
| 3.2. Missives, cartes, epístoles, bitllets i lletres: aclariments terminològics..... | 70 |
| 3.2.1. L'ús dels termes epistolars en l'àmbit hispànic..... | 70 |
| 3.2.2. L'obra de Fontanella i la terminologia epistolar..... | 73 |
| 3.2.3. Una proposta de denominació..... | 75 |
| 3.3. El gènere epistolar durant el renaixement..... | 76 |
| 3.3.1. Els corrents epistolars al segle XVI..... | 76 |
| 3.3.2. Entre la carta inserida i la carta poètica..... | 78 |
| 3.4. La carta poètica al segle XVII..... | 83 |
| 4. EL CORPUS EPISTOLAR FONTANEL·LÀ: UNA PROPOSTA DE DELIMITACIÓ..... | 89 |
| 4.1. Estat de la qüestió..... | 89 |
| 4.2. Criteris per a la identificació de les cartes poètiques de Fontanella..... | 94 |
| 4.2.1. Les marques epistolars..... | 96 |
| 4.2.2. L'autoidentificació..... | 97 |
| 4.2.3. El context..... | 98 |
| 4.3. Localització i identificació de les cartes..... | 100 |
| 5. LES CARTES POÈTIQUES DE FRANCESC FONTANEL·LÀ: ESTUDI CRÍTIC..... | 109 |
| 5.1. Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem..... | 109 |
| 5.1.1. Presentació..... | 109 |
| 5.1.2. Sobre la transmissió del cicle..... | 112 |
| 5.1.3. Delimitació, estructura i nom del cicle..... | 117 |
| 5.1.3.1. Delimitació externa..... | 117 |
| 5.1.3.2. Estructura interna..... | 118 |

| | |
|--|-----|
| 5.1.3.3. Nom del cicle..... | 118 |
| 5.1.4. Aspectes estròfics i mètrics..... | 120 |
| 5.1.5. Proposta interpretativa..... | 122 |
| 5.1.5.1. El Cicle de Belinda..... | 123 |
| 5.1.5.2. El Cicle del frare blanc..... | 130 |
| 5.1.5.3. Un cicle unitari?..... | 137 |
| 5.1.6. Base històrica i datació dels textos..... | 140 |
| 5.1.6.1. Els convents dels Àngels i Jerusalem..... | 140 |
| 5.1.6.2. Els personatges de les cartes..... | 141 |
| 5.1.6.3. Una proposta de datació..... | 148 |
| 5.2. Cicle dels rams..... | 151 |
| 5.2.1 Presentació..... | 151 |
| 5.2.2. Sobre la transmissió del cicle..... | 152 |
| 5.2.3. Delimitació, estructura i nom del cicle..... | 157 |
| 5.2.3.1. Delimitació externa..... | 157 |
| 5.2.3.2. Estructura interna..... | 159 |
| 5.2.3.3. Nom del cicle..... | 160 |
| 5.2.4. Aspectes estròfics i mètrics..... | 160 |
| 5.2.5. Proposta interpretativa..... | 164 |
| 5.2.5.1. Primera part..... | 164 |
| 5.2.5.2. Segona part..... | 173 |
| 5.2.6. Base històrica i datació dels textos..... | 178 |
| 5.3. El cicle de Münster..... | 182 |
| 5.3.1 Presentació..... | 182 |
| 5.3.2. Delimitació, estructura i nom del cicle..... | 182 |
| 5.3.3. Aspectes estròfics i mètrics..... | 183 |
| 5.3.4. Proposta interpretativa..... | 184 |
| 5.3.5. Base històrica i datació dels textos..... | 189 |
| 5.4. Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores..... | 191 |
| 5.4.1. Presentació..... | 191 |
| 5.4.2. Sobre la transmissió del cicle..... | 192 |
| 5.4.3. Delimitació, estructura i nom del cicle..... | 198 |
| 5.4.3.1. Delimitació externa..... | 198 |
| 5.4.3.2. Delimitació interna..... | 201 |
| 5.4.3.3. Sobre el nom del cicle..... | 203 |
| 5.4.4 Aspectes estròfics i mètrics..... | 204 |
| 5.4.5. Proposa interpretativa..... | 205 |
| 5.4.5.1. Bloc 1: cartes a Fil·lis i Amaril·lis..... | 206 |
| 5.4.5.2. Bloc 2: cartes a diferents dames..... | 217 |
| 5.4.5.3. Bloc 3: altres cartes i altres textos..... | 218 |
| 5.4.5.4. Resum de la proposta de lectura..... | 222 |
| 5.4.6. Base històrica i datació dels textos..... | 223 |
| 5.5. Altres cartes..... | 227 |
| 5.5.1. Les cartes esparses..... | 227 |
| 5.5.2. Les gilettes..... | 237 |
| 5.5.2.1. Presentació..... | 237 |
| 5.5.2.2. Les cartes de les gilettes..... | 239 |

| | | |
|----|--|-----|
| 6. | SOBRE AQUESTA EDICIÓ | 244 |
| | 6.1. Les cartes poètiques de Francesc Fontanella: transmissió i assaig d'edició crítica..... | 244 |
| | 6.1.1. La fortuna editorial de les cartes..... | 244 |
| | 6.1.1. La tradició manuscrita..... | 246 |
| | 6.2. El procés d'edició crítica..... | 248 |
| | 6.3. Descripció dels testimonis..... | 252 |
| | 6.3.1. Descripció dels manuscrits..... | 252 |
| | 6.3.2. Un imprès amb valor ecdòtic..... | 265 |
| | 6.3.3. Un imprès sense valor ecdòtic..... | 265 |
| | 6.4. Selecció del testimoni base..... | 266 |
| | 6.5. Assaig de <i>recensio</i> | 270 |
| | 6.5.1. BO, C, I2, V2..... | 272 |
| | 6.5.2. A, B5, B12, B13 i MA..... | 276 |
| | 6.5.3. B1, B4 i R..... | 279 |
| | 6.5.4. Els manuscrits amb poques composicions..... | 281 |
| | 6.5.4.1. El subgrup de V1..... | 281 |
| | 6.5.5. Altres manuscrits..... | 285 |
| | 6.6. Criteris d'edició..... | 291 |
| | 6.6.1. Criteris per a la regularització ortogràfica..... | 291 |
| | 6.6.2. Presentació del text i dels aparats..... | 294 |
| | 6.6.3. Sobre la procedència dels textos..... | 299 |
| 7. | EDICIÓ CRÍTICA DE LES CARTES POÈTIQUES DE FRANCESC FONTANELLA | 300 |
| | CARTES A LES MONGES DELS ÀNGELS I DE JERUSALEM | 302 |
| | CICLE DELS RAMS (PRIMERA PART) | 370 |
| | CICLE DELS RAMS (SEGONA PART)..... | 418 |
| | CARTES A FIL·LIS, AMARIL·LIS I ALTRES PASTORES | 450 |
| | CICLE DE MÜNSTER | 538 |
| | ALTRES CARTES (I): CARTES ESPARSES..... | 564 |
| | ALTRES CARTES (II): GILETES..... | 590 |
| 8. | CONCLUSIONS | 598 |
| | 8.1. Sobre l'estudi crític..... | 598 |
| | 8.2. Línies de recerca futures..... | 612 |
| 9. | BIBLIOGRAFIA | 614 |

ÍNDIX DE PRIMERS VERSOS

| Primer vers | Pàgina | Cicle / ordre |
|---|---------------|----------------------|
| «A falta de flors...» | 405 | Rams I, XIII |
| «A vós, bellíssima infanta...» | 329 | Ang., V |
| «Adéu, ingrata pastora» | 482 | Fil., VIII |
| «Adora l'abril i l'alba» | 535 | Fil., XXIII |
| «Algunes flors vos envio» | 388 | Rams I, VII |
| «Allà va la lletra...» | 385 | Rams I, VI |
| «Altra vegada senyores» | 360 | Ang., XIV |
| «Amor que sap fer la guerra» | 427 | Rams II, IV |
| «Amorós rossinyol que, ab harmonia» | 338 | Ang., VII |
| «Apesarat que vostre cèlebre favor...» | 347 | Ang., X |
| «Aquell pastor desdixat» | 505 | Fil., XIV |
| «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» | 410 | Rams I, XIV |
| «Camaleó de les flames» | 573 | Esp., III |
| «Com Gileta, ingrata, ordena» | 596 | Gil., III |
| «Conspiren, bella Amaril·lis» | 533 | Fil., XXII |
| «Cor i peix, tot en un ram» | 375 | Rams I, II |
| «Corona, en vostra esfera» | 413 | Rams I, XV |
| «Coronats de llarga boga» | 553 | Münst, III |
| «D'aquest trono circular» | 340 | Ang., VIII |
| «D'un desdeny tant proseguit» | 578 | Esp., IV |
| «De voluntat verdadera» | 437 | Rams II, IX |
| «Del vall del profundo olvit» | 486 | Fil., IX |
| «Del vidre, vui, la puresa» | 429 | Rams II, V |
| «Desalinyada ma ploma» | 372 | Rams I, I |
| «Dessobre la sexta esfera» | 510 | Fil., XV |
| «Divina bellesa» | 528 | Fil., XX |
| «Dono, petita Gileta» | 594 | Gil., II |
| «En ales d'un pelicano» | 439 | Rams II, X |
| «En estes dos flors, senyora» | 584 | Esp., V |
| «En felicitat tan nova» | 463 | Fil., III |
| «En la més nova ventura» | 497 | Fil., XII |
| «En lo bullici inquiet» | 540 | Münst, I |
| «Entre vivent i difunta» | 402 | Rams I, XII |
| «Entresuelos i terrats» | 442 | Rams II, XI |
| «Enviam-vos des d'ací» | 344 | Ang., IX |
| «Es hora ja que l'amor» | 493 | Fil., XI |
| «Est ram tan mal fogotat» | 431 | Rams II, VI |
| «Favor, soberanes muses» | 501 | Fil., XIII |
| «Flor dels hams i ham de les flors...» | 383 | Rams I, V |

| | | |
|---|-----|---------------|
| «Fulminen mos ulls incendis» | 478 | Fil., VII |
| «Ham ab or, enigma clar» | 444 | Rams II, XII |
| «Ham admirable dels cors» | 377 | Rams I, III |
| «Íncrita i soberana princesa...» | 312 | Ang., III |
| «Indivisible de perla» | 446 | Rams II, XIII |
| «Ja cessaran los rigors» | 513 | Fil., XVI |
| «Ja m'aguarda altra ribera» | 545 | Münst, II |
| «Ja que lo rigor fata!» | 452 | Fil., I |
| «Ja que no saps los rigors» | 458 | Fil., II |
| «Ja torna la filomena» | 335 | Ang., VI |
| «Jacinta bella pastora» | 516 | Fil., XVII |
| «Jo, que no sé fer versos...» | 392 | Rams I, IX |
| «La rosa i la castanya» | 422 | Rams II, II |
| «Líquido ja instrument canora» | 566 | Esp., I |
| «Lo color d'una esperança» | 416 | Rams I, XVI |
| «Lo salpasser entre els dos» | 424 | Rams II, III |
| «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» | 399 | Rams I, XI |
| «Missenyora, quan sabés que mon ram...» | 380 | Rams I, IV |
| «Molt alta i serena princesa...» | 304 | Ang., I |
| «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | 307 | Ang., II |
| «No és mal búcaro un tupí» | 351 | Ang., XI |
| «No us envio al frare aquí» | 354 | Ang., XII |
| «Oiu, senyores devotes» | 320 | Ang., IV |
| «Ordenen de cavaller» | 433 | Rams II, VII |
| «Quan del furibundo Marte» | 466 | Fil., IV |
| «Que discrets són los tupins» | 356 | Ang., XIII |
| «Què importa, pastora hermosa» | 489 | Fil., X |
| «Reverencia't ja l'aurora» | 474 | Fil., VI |
| «Si del rigor lo poder» | 470 | Fil., V |
| «Si l'amor, si l'esperança» | 531 | Fil., XXI |
| «Si lo ram no va a cant d'orgue» | 390 | Rams I, VIII |
| «Tant, Terinda, heu castigat» | 525 | Fil., XIX |
| «Terinda bella, singular i hermosa» | 570 | Esp., II |
| «Tots donam flors ben purgades» | 592 | Gil., I |
| «Un paneret fortunat» | 396 | Rams I, X |
| «Una tortoleta sola» | 435 | Rams II, VIII |
| «Versos després de la purga» | 366 | Ang., XV |
| «Volava una àguila altanera» | 520 | Fil., XVIII |
| «Vui se renova la història» | 420 | Rams II, I |

ÍNDIX DE TAULES I FIGURES

| | |
|--|-----|
| Taula 1. Les cartes de Fontanella, segons Maria-Mercè Miró | 90 |
| Taula 2 El corpus epistolar complet de Francesc Fontanella en dades. | 103 |
| Taula 3. Comparació dels cicles epistolars i de l'ordenació de les cartes segons l'edició de Miró (1995) i segons el present treball | 104 |
| Taula 4. Corpus epistolar complet de Francesc Fontanella: cartes i cicles epistolars. | 105 |
| Taula 5. Blocs poètics dins el manuscrit de Ripoll | 108 |
| Taula 6. Ditribució de les Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem dins els diferents testimonis (I) | 113 |
| Taula 7. Ditribució de les Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem dins els diferents testimonis (II) | 114 |
| Taula 8. Composició i ordenació de les «Poesia adreçades a les senyores dels Àngels de Barcelona», segons l'edició de Miró (1995) | 117 |
| Taula 9. Aspectes mètrics i estròfics de les Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem | 120 |
| Taula 10. Comparació de les cartes IX, XI i XII del cicle dels Àngels | 122 |
| Taula 11. Ordenació argumental de les Cartes a les monges dels Àngels i Jerusalem | 137 |
| Taula 12. Ditribució de les cartes de la primera part del Cicle dels rams dins els diferents testimonis | 153 |
| Taula 13. Ditribució de les cartes de la segona part del Cicle dels rams dins els diferents testimonis | 154 |
| Taula 14. Aspectes mètrics i estròfics de la primera part del Cicle dels rams | 162 |
| Taula 15 Aspectes mètrics i estròfics de la segona part del Cicle dels rams | 163 |
| Taula 16. Les cartes del Cicle de Münster dins els manuscrits | 183 |
| Taula 17. Aspectes mètrics i estròfics del Cicle de Münster | 184 |
| Taula 18. Ordenació de les Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores al manuscrit VG | 194 |
| Taula 19 . Les Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores dins els testimonis A-C | 196 |
| Taula 20. Les Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores dins els testimonis Ga-V2 | 197 |
| Taula 21. Lletres per a cantar que segueixen la seqüència de romanços en el manuscrit R | 200 |
| Taula 22. Les marques epistolars de les Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i Terinda | 202 |
| Taula 23. Trets mètrics de les composicions de les Cartes a pastores. | 204 |
| Taula 24. Comparació dels poemes «Guardau, gallarda Gileta» i «Conspiren, bella Amaril·lis» | 220 |
| Taula 25. Bloc de poesia miscel·lània de les pàgines 247-265 del manuscrit de Ripoll | 227 |
| Taula 26. Disposició de les Cartes esparses dins els diferents manuscrits que les transmeten | 228 |
| Taula 27. Aspectes mètrics i estròfics de les Cartes esparses | 228 |
| Taula 28. Distribució de les cartes dins els manuscrits que les transcriuen (ms. A-C) | 263 |
| Taula 29. Distribució de les cartes dins els manuscrits que les transcriuen (ms. I2-V2) | 264 |
| Taula 30. Els testimonis del subgrup de V1 | 281 |
| | |
| Figura 1. Esses final de mot en el manuscrit R | 269 |
| Figura 2. Omissió dels barrets de les enes les palatals nasals en el manuscrit R | 269 |

TAULA DE SIGLES I ABREVIATURES

| | |
|---------------|---|
| A | Ms. A-67, Casa de l'Ardiaca-Arxiu Municipal d'Història de Barcelona |
| <i>Ang.</i> | <i>Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem</i> |
| Aut. | 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 |
| C | Ms. 7393, Museu de l'Arxiu Municipal de Calella |
| cor. | Coordinat / coordinador |
| DCVB | Diccionari català-valencià-balear |
| DGC | Dietaris de la Generalitat de Catalunya |
| DIEC2 | Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans |
| DRAE | Diccionari de la Real Academia Española |
| ed. | Editat / editor |
| <i>Esp.</i> | <i>Cartes esparses</i> |
| f. | foli / folis |
| <i>Fil.</i> | <i>Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastors</i> |
| Ga | Grau & Rubió & Ors (1840) |
| <i>Gil.</i> | <i>Giletes</i> |
| 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 |
| MNA | Manual de Novells Ardits (Dietari del Consell de Cent) |
| ms. | manuscrit / manuscrits |
| <i>Münst.</i> | <i>Cicle de Münster</i> |
| n. | nota / notes |
| R | Ms. 68, Biblioteca Lambert Mata de Ripoll |
| s.v. | sub uoce (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 |
| B6 | Ms. 1140, Biblioteca de Catalunya |
| B8 | Ms. 1358, Biblioteca de Catalunya |
| B9 | Ms. 1406, Biblioteca de Catalunya |
| B12 | Ms. 2794, Biblioteca de Catalunya |
| B13 | Ms. 4158 Biblioteca de Catalunya |
| BO | Ms. D 47, Boston Public Library |
| B1 | Ms. 27, Biblioteca de Catalunya |
| J | Ms. 288, Fons Blanxart (Monestir de Sant Joan de les Abadesses) |

| | |
|----------------|--|
| L3 | Ms. 3-I-9, Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona |
| P | Ms. Barberí (sense numeració), Arxiu del Col·legi Notarial de Barcelona |
| <i>Rams I</i> | <i>Cicle dels rams</i> (Primera part) |
| <i>Rams II</i> | <i>Cicle dels rams</i> (Segona part) |
| S | Ms. 111, Biblioteca del Seminari Conciliar de Barcelona |
| VG | Ms. de la Biblioteca particular del Baró de Segur |
| V1 | Ms. 230, Arxiu del Museu Episcopal de Vic |
| V2 | Ms. 261, Arxiu del Museu Episcopal de Vic |

PUBLICACIONS DERIVADES DE LA TESI

«L'estètica de la natura morta a les cartes de Francesc Fontanella», *Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* (en premsa).

«Una pràctica terapèutica como excusa literaria: la purga en la poesia de Francesc Fontanella», *eHumanista*, 39 (2018), 154-167.

«Poesia civil de la baixa edat moderna», Marc Sogues (coord.), monogràfic de *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 10 (desembre 2017), 126-291.

«Proeses que les barceloneses dones han ostentat en este siti de l'any 1706: una aproximació filològica», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 10 (desembre 2017), 191-228.

Marc Sogues i Pep Valsalobre, «Poesía catalana digital: la edició crítica electrònica de la obra de Francesc Fontanella», *Studia Aurea*, 11 (2017), 31-54.

«Les cartes poètiques de Francesc Fontanella», *Actes del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de València, 7-10 de juliol de 2015* [Recurs electrònic] / a cura de Manuel Pérez Saldanya i Rafael Roca i Ricart, 2017, 185-198.

«Noms femenins de la tradició clàssica en la poesia de Francesc Fontanella», dins Eulàlia Miralles i Jordi Malé (ed.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània, II*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017, 15-50.

Pep Valsalobre i Marc Sogues (coord.) (2017). Fontanella, Francesc, *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, a càrrec de Pep Valsalobre, Albert Rossich, Eulàlia Miralles, Marta Castaño, Verònica Zaragoza, Marc Sogues, Anna Garcia Busquets i Narcís Figueras. Servei de Publicacions de la Universitat de Girona. <http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>

Verònica Zaragoza i Marc Sogues (coord.), «Impremta i literatura a la Catalunya del Nord durant l'edat moderna», *Dossier del volum LIV - 2013-2014 de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 2016, 254-452.

«Les transformacions a les cartes poètiques de Francesc Fontanella», dins V. Orazi, S. Grassi, L. Carol Geronès, S. Sari i I. Turull, (eds.), *Linguaggi del metareale nella cultura catalana, Quadri - Quaderni di RiCOGNIZIONI*, 3, 2016, 131-143.

«Veny, Joan-Ramon. Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor. Lleida: Aula Màrius Torres, Pagès Editors, 2015», *Rassegna Iberistica*, vol. 39, n. 106 (Desembre 2016) 413-415 (ressenya).

«La terra que guarda els records...». L'alta Garrotxa com a lloc de memòria a La punyalada de Marià Vayreda», dins Enric Pujol i Queralt Solé (eds.), dins *Una memòria compartida. Els llocs de memòria dels catalans del nord i del sud*, 2016, 165-182.

«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 (juny 2014), 209-238.

PARTICIPACIÓ A CONGRESSOS I PONÈNCIES

«Francesc Fontanella en el marc de les poètiques postgongorines», XVIIIè Col·loqui Internacional de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Bucarest, 2-6 juliol 2018.

«La autofiguración en la poesía de Francesc Fontanella», XVIII Forum for Iberian Studies: Fictitious Realities, Real Fictions, Oxford University, 20-21 juny 2018.

«Models i fonts en la poesia epistolar de Francesc Fontanella», I Congrés Internacional de l'Associació de joves investigadors en Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de València, 27-29 setembre 2017.

«Billetes y cartas en la poesía de Francesc Fontanella», Second Durham–Northumbria Colloquium on Medieval and Golden Age Hispanic Studies, Durham Castle and Hatfield College, 5-6 juliol 2017.

«L'edició crítica electrònica de l'obra completa de Francesc Fontanella» comunicació presentada amb Pep Valsalobre en un dels Seminaris de recerca de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes (Girona, 9 juny 2017).

Membre del comitè organitzador del VII Col·loqui Internacional Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Les confluències artístiques en la literatura barroca», organizado por el Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona (Girona, 2 marzo 2017).

«Presentació de l'edició digital de la poesia de Francesc Fontanella», comunicació presentada amb Pep Valsalobre en el VII Col·loqui Internacional Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Les confluències artístiques en la literatura barroca», organizado por el Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona (Girona, 2 març 2017).

«L'estètica del bodegó a les cartes poètiques de Francesc Fontanella», comunicació presentada en el VII Col·loqui Internacional Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Les confluències artístiques en la literatura barroca», organizado por el Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona (Girona, 2 març 2017).

«Textos per enviar, textos per transcriure: les cartes poètiques de Francesc Fontanella», Un poeta restaurat, un trobador barroc: Francesc Fontanella i la transmissió de la seva lírica, Università Roma Tre, 9-10 febrer 2017.

«Els cicles epistolars en la poesia de Francesc Fontanella», II Jornades Predoctorals en Humanitats de la Universtat de Girona, 1-2 juny 2016.

«Noms femenins de l'antiguitat clàssica en la poesia de Francesc Fontanella», II Simposi Internacional Mites Clàssics en la Literatura Catalana Moderna i Contemporània. In memoriam Carles Miralles. Ponència per invitació. Aula Carles Riba. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1-2 d'octubre de 2015.

«Les transformacions a les epístoles literàries de Francesc Fontanella», XI Congreso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani., Associazione Italiana di Studi Catalani. / Università degli Studi di Torino. Universitat de Torí, 15-18 setembre 2015.

«“Molt alta i serena princesa... / Molt magnífic i esforçat cavaller...”»; la literatura epistolar de Francesc Fontanella», XVIIè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de València, 7-10 juliol 2015.

«L'edició electrònica de l'obra poètica de Francesc Fontanella», ponència per invitació presentada al workshop «Fontanella polièdric», organitzat pel Grup d'Investigació Llengua, literatura i cultura valenciana del Segle d'or a la Renaixença (LLiCVaSOR) de la Universitat de València (Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, 6 de juliol de 2015).

RESUM DE LA TESI

Resum: Malgrat que suposen una quarta part de l'obra poètica de Francesc Fontanella (Barcelona 1622-Perpinyà 1681), fins ara les seves cartes poètiques no havien estat mai objecte d'una aproximació crítica específica. La present tesi doctoral es planteja amb aquesta finalitat i es divideix en dues parts: l'estudi i l'edició crítica dels textos. En primer lloc, l'estudi situa les cartes dins el seu context històric i assenyala les tradicions poètiques i epistolars de les quals provenen. A continuació duu a terme una delimitació precisa i objectiva del corpus epistolar fontanellà, demostra que consta de 78 composicions i que la major part conformen quatre grans cicles, si bé també hi ha algunes cartes esparses. Cadascun d'aquests cicles és objecte d'un estudi monogràfic que inclou l'estudi de la seva transmissió i la realització d'una proposta interpretativa dels textos, individualment i col·lectiva. Finalment es presenta el corpus epistolar complet, en edició crítica, anotada i comentada. Amb aquestes operacions, la tesi visualitza per primera vegada les cartes com objecte d'estudi i vol ser una contribució a la valoració crítica, rigorosa i objectiva, del que és de l'epistolari de ficció més extens i literàriament més ambiciós de la literatura catalana d'època moderna.

Resumen: A pesar de que suponen una cuarta parte de la obra poética de Francesc Fontanella (Barcelona 1622-Perpiñán 1681), hasta ahora sus cartas poéticas nunca habían sido objeto de una aproximación crítica específica. La presente tesis doctoral se plantea con este fin y se divide en dos partes: el estudio y la edición crítica de los textos. En primer lugar, el estudio sitúa las cartas dentro de su contexto histórico y señala las tradiciones poéticas y epistolares de las que provienen. A continuación, lleva a cabo una delimitación precisa y objetiva del corpus epistolar fontanellano, demuestra que consta de 78 composiciones y que la mayor parte conforman cuatro grandes ciclos, si bien también hay algunas cartas sueltas. Cada uno de estos ciclos es objeto de un estudio monográfico que incluye el estudio de su transmisión y la realización de una propuesta interpretativa de los textos, individual y colectiva. Finalmente se presenta el corpus epistolar completo, en edición crítica, anotada y comentada. Con estas operaciones, la tesis visualiza por primera vez las cartas como objeto de estudio y quiere ser una contribución a la valoración crítica, rigurosa y objetiva, del que es del epistolario de ficción más extenso y literariamente más ambicioso de la literatura catalana de época moderna.

Abstract: Although they account for a quarter of Francesc Fontanella's poetic work (Barcelona 1622-Perpignan 1681), his poetic letters had never been the subject of an specific critical approach until now. The present doctoral thesis is considered for this purpose and is divided into two parts: firstly, the analysis and secondly, a critical edition of these letters. First, the analysis places the letters within their historical context and refers to the poetic and epistolary traditions from which they stem. A precise and objective delimitation of the Fontanellian epistolary corpus is then performed, revealing that it entails 78 compositions and most of them make up four literary cycles, with some marginal letters. Each of these cycles is subject to a monographic approach which includes the study of its transmission and the realization of an interpretative proposal of the texts, individually and collectively. Finally, the complete epistolary corpus is presented, in a critical edition, annotated and commented. Through these operations, this thesis approaches the letters for the first time as an object of study and aims to contribute to the critical, rigorous and objective evaluation of what ought to be considered the most extensive and ambitious, from a literary point of view, selection of fiction letters in Catalan literature from the early modern times.

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Preàmbul

Durant la segona meitat del segle XIX, la historiografia catalana va produir un relat que tendia a presentar l'edat moderna com un període de decaïment cultural propiciat per la pèrdua de les institucions polítiques pròpies i l'emmirallament excessiu en la cultura castellana del Siglo de Oro. Aquest relat, gestat en el context cultural de la Renaixença, es consolidà durant el primer terç del segle XX, sota els auspicis dels literats i intel·lectuals noucentistes, i es difongué fins a instal·lar-se en l'imaginari col·lectiu mercès a l'amplificació que permetien les flamants institucions culturals creades durant els anys 1910 i 1920 sota l'impuls de la Mancomunitat. Fou en aquest context que es va generalitzar l'ús del terme *decadència*, que, al llarg de les següents dècades, serviria per a fer referència als segles del renaixement, el barroc i la il·lustració, és a dir, tot el període que en termes historiogràfics solem anomenar l'edat moderna.¹

En la creació del discurs decadentista conflüen arguments programàtics, lingüístics i morals. D'una banda, per promoure el ressorgiment de la cultura catalana, calia poder argumentar que, durant el període precedent, els principals valors i símbols del país havien entrat en decadència per tal de poder elevar una crida d'abast nacional que menés al seu redreçament. La llengua tenia un paper central en aquesta operació, i el català dels segles moderns apareixia com el model a rebutjar, tant en el pla lingüístic –s'hi feia palesa una forta empremta del castellà– com en el funcional –havia perdut part dels seus usos públics, especialment els cultes. A això cal afegir que els escrits d'època moderna, i especialment els del barroc, participaven d'una estètica i un enfocament moral molt allunyat del puritanisme classicitzant de la burgesia industrial del tombant del segle.

El discurs decadentista sorgeix, doncs, com una reacció a aquesta situació i, per tant, s'ha d'entendre com una construcció discursiva pròpia de la seva època; no fou cap endemisme català, sinó que la major part de les cultures europees travessaren processos similars durant la segona meitat del XIX quan, per justificar la reivindicació d'una cultura nacional, pròpia i moderna, hom recorre a l'explicació de la història a través de la metàfora organicista, del naixement-creixement-decadència que, ineluctablement comportava.

No es pot negar que, almenys en el cas català, el relat decadentista va resultar extraordinàriament eficaç, en la mesura que estimulà l'esperit renaixencista i, en fi, la idea – ben aviat incorporada a l'imaginari col·lectiu – que calia treballar per a una prompta i

¹ Per una explicació detallada de la creació, evolució, difusió i revisió del terme *decadència* aplicat a la literatura catalana de l'edat moderna, veg. Rossich & Valsalobre (2011: 11-19).

vigorosa recuperació de la llengua i la literatura catalanes que permetés la seva equiparació amb les llengües i literatures de més prestigi d'Europa. Amb aquest afany treballaren escriptors, intel·lectuals i gran part del sistema literari català durant tot el lapse temporal entre l'arrencada de la Renaixença i l'acabament de la guerra civil espanyola, l'any 1939.

El problema, però, no rau en l'articulació del discurs, sinó en el fet que, al nostre país, per mor de les adversitats històriques propiciades per l'ocupació militar feixista i la conseqüent desarticulació del sistema cultural autòcton, no va ser possible disposar del múscul crític necessari per revisar els postulats afermats abans de la guerra, com sí van fer —amb els seus ritmes i especificitats— la resta de cultures europees. Com a conseqüència d'aquest estat de coses, el discurs decadentista continuà essent generalment acceptat i reproduint-se acríticament fins a les acaballes del segle XX.

Les conseqüències d'aquesta situació foren el descrèdit de la llengua i la literatura catalanes dels segles moderns, el pas cap a l'oblit de noms que, com els de Garcia o Fontanella, havien estat considerats veritables clàssics fins ben entrat el segle XIX,² i, en fi, la creació artificialiosa d'una suposada discontinuïtat en la història de la literatura autòctona que no es corresponia en absolut amb la realitat d'aquests segles.

Aquesta visió de la història literària catalana no va començar a ser qüestionada fins al darrer quart del segle XX, amb els treballs pioners d'investigadors com Antoni Comas, Eulàlia Duran, Max Cahner i Albert Rossich, entre d'altres. Aquest últim ens ha permès de veure que la idea de Decadència és el resultat d'introduir en el procés d'anàlisi de la història literària una sèrie d'«operacions limitatives» que no s'apliquen habitualment en l'anàlisi d'altres períodes de la cultura catalana.³ Segons Rossich, a més, el concepte de Decadència és «tendenciós, confusionari i esterilitzador» (1997: 131); «tendenciós», perquè predisposa a afrontar l'anàlisi del període des d'una òptica negativista; «confusionari», perquè oculta l'existència de fenòmens literaris que, com el barroc literari del Principat o el neoclassicisme menorquí —i malgrat l'etiqueta decadentista— efectivament es produïren i estan ben

² Com ha explicat Víctor Martínez-Gil (2010: 126): «no es podia dubtar, al començament del segle XIX, que l'esclat del barroc literari català havia estat una època d'esplendor, preferible a la medieval, perquè era més propera». Només cal recordar, en aquest sentit i a tall d'exemple, que en una data tan avançada com 1815, Josep Pau Ballot, en la seva *Gramàtica y apologia de la llengua catalana*, encara prenia com a model la llengua del 1600-1702 per considerar aquesta «l'època en què florí més dita llengua» (Segarra 1987: 263).

³ Rossich identifica sis limitacions que s'apliquen a la cultura catalana d'època moderna i no a la d'altres èpoques. Són les següents: reduccionisme lingüístic (no es considera la literatura feta en altres llengües); limitació de l'anàlisi a la literatura de creació (oblidant d'altres gèneres com la historiografia o la literatura moral); introducció de prejudicis estètics i morals (menyspreu de l'estètica barroca i del tractament de temes considerats «massa lliures o degradants»); utilització d'arguments negativistes igualment aplicables a altres èpoques (trobaríem símptomes de pobresa literària també abans i després de la decadència); reduccionisme geogràfic (només es pren en consideració la cultura feta al Principat); i, finalment, elecció dels punts de comparació més desfavorables possibles (especialment, pel fet d'establir la comparació amb la potent cultura castellana d'època barroca). veg. Rossich (1997: 129-130).

documentats; i «esterilitzador» perquè ha dissuadit molts investigadors d'interessar-se per l'estudi d'aquest període de la cultura catalana.

El cas del poeta i dramaturg Francesc Fontanella (Barcelona 1622 – Perpinyà, 1681) és un exemple palmari, en aquest sentit. L'estigma decadentista va fer que restés fonamentalment al marge de l'atenció de la crítica i de la historiografia literària fins ben entrat el segle XX; va caldre esperar fins les primeres aproximacions de Rubió i Balaguer (1956) i Comas (1978 i 1985) i, sobretot, fins que, ja entre la dècada de 1980 i 1990, els treballs de la filòloga osonenca Maria-Mercè Miró van fer possible, per primer cop, el pas per la impremta de l'obra completa de l'escriptor barceloní.⁴

Aquesta edició va encetar una nova etapa en la recepció de l'obra del nostre poeta en època contemporània, ja que va permetre que, per primera vegada, es pogués llegir impresa i no calgués anar-la a cercar als manuscrits. D'aquesta manera, aviat començarien a arribar noves aportacions de la crítica –Rossich (1997b) i Valsalobre & Rossich (2007)– que aplanarien el camí per a un nou punt de gir en el procés de restabliment de l'autor, que tindria lloc mitjan dels 2000: l'any 2006, quan el Grup de recerca en Literatura Catalana Moderna de la Universitat de Girona va endegar la celebració d'un congrés entorn de la vida i l'obra de Fontanella, els resultats del qual donaren lloc a dues publicacions, les *fontanellanes* (Valsalobre & Sansano coord., 2006; Sansano & Valsalobre coord., 2009), confeïdes a partir de les aportacions d'estudiosos de diversos camps, uns treballs que evidenciaven la vàlua literària de Fontanella, alhora que servien per il·luminar noves àrees de recerca sobre la seva obra i el seu context cultural.

Les fontanellanes també varen servir per començar a fer paleses les mancances de l'edició de Miró (Miralles 2009; Rossich 2011: 368). La constatació d'aquestes carències va fer que, a partir de l'any 2012, el Grup de Recerca en Literatura Catalana Moderna de la Universitat de Girona comencés a treballar en una edició crítica de l'obra completa de Fontanella, una iniciativa que va rebre el suport del Ministerio de Economía y Competitividad per als períodes 2013-2016 i 2016-2018.⁵ És en el marc d'aquesta empresa, d'un abast evidentment molt més ampli, que cal situar la tesi doctoral que el lector té ara a les mans, l'objectiu principal de la qual és, precisament, realitzar l'edició crítica i l'estudi d'una parcel·la concreta del corpus fontanella: les seves cartes poètiques.

⁴ Miró edità el teatre complet de Fontanella l'any 1988 (Miró 1988) i la poesia completa el 1995 (Miró 1995). Cal precisar que l'edició del *Panegíric* és posterior, i feta en col·laboració (Clarasó & Miró 2008). També cal dir que durant aquests anys, altres crítics com Torrent (1980) i Rossich (1987) van contribuir, també, a la divulgació de l'obra de Fontanella, especialment del teatre. Amb tot, cap d'ells emprengué l'edició de Fontanella d'una forma tan sistemàtica i completa com Miró.

⁵ Aquests projectes són: «Obra poètica de Francesc Fontanella (1622-1682/83). Edición crítica» (2013-2016) i «Teatro y obra poética completa (II) de Francesc Fontanella. Edición crítica (2016-2018)». Per a una explicació detallada dels objectius d'aquests projectes, veg. Valsalobre (2015a).

1.2. Justificació de l'objecte d'estudi

El present treball parteix de la constatació que l'edició existent de la poesia de Fontanella, realitzada per Maria-Mercè Miró, malgrat que meritíssima pel fet de ser obra d'una sola editora, pel moment en què aparegué i pels mitjans amb què es dugué a terme, ja no és, a dia d'avui, una bona eina per afrontar amb mínimes garanties d'èxit el procés d'estudi i valoració crítica de la poesia de Francesc Fontanella. Fonament a aquesta afirmació en cinc arguments:

1. L'edició presenta importants mancances ecdòtiques: conté errors manifestos en l'establiment del text, no es fan explícites les raons de moltes de les solucions més qüestionables i es fa palesa una certa tendència, per part de l'editora, a preferenciar –sense justificació– les lliçons del manuscrit 261 de la Biblioteca del Museu Episcopal de Vic.
2. Presenta problemes severs de puntuació que «en ocasions pertorba la lectura correcta d'un passatge» (Rossich 2011: 368).
3. D'ençà de la publicació de l'edició de Miró, l'any 1995, s'han trobat composicions de Fontanella en 9 manuscrits que l'estudiosa osonenca no coneixia i, que per tant, no va poder tenir presents a l'hora de fer la *collatio*.⁶ (Sis d'aquests testimonis, per cert, transmeten alguna de les composicions editades en el present treball).
4. Miró ordena les composicions per blocs temàtics (poesia civil, amorosa, religiosa, jocosa) i, dins de cada un d'ells, per formes estròfiques. Aquesta opció no reflecteix l'existència d'ordenacions preferents dels textos dins els manuscrits, la qual ha quedat ampliament demostrada en els darrers anys (Miralles 2015; Valsalobre 2015a). Això significa que l'edició de Miró impedeix llegir els textos en l'ordre que seria desitjable, la qual cosa fa que sigui pràcticament impossible de copsar les unitats de sentit que conformen determinades seqüències de textos.
5. Tal com s'ha demostrat en els darrers anys, l'edició conté vint-i-cinc composicions que no són de Fontanella, i una que s'ha de considerar d'atribució dubtosa (Valsalobre 2015b).

A aquestes mancances cal afegir que l'edició presenta dues característiques que, si bé, no són objectables en elles mateixes, la fan participar d'un model editorial que, des del meu punt de vista, allunya el text de les necessitats del lector mitjà actual.

⁶ Albert Rossich (2006: 161-164) presenta una llista exhaustiva i actualitzada dels manuscrits amb obra de Fontanella i fa notar que els nou que Miró desconeixia són: el manuscrit Blanxart del Monestir de Sant Joan de les Abadesses; el 2238 i el 4158 de la Biblioteca de Catalunya, i el lligall XXXV de l'Arxiu Renart, custodiat a la mateixa biblioteca; el 111 de la Biblioteca del Seminari Conciliar de Barcelona; el 7393 del Museu Arxiu Municipal de Calella; i els manuscrits 3-I-4, 3-I-6 i 3-I-9 de la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

La primera d'aquestes característiques és el seguiment dels criteris editorials de Els Nostres Clàssics, que implica oferir uns textos que no s'ajusten a la normativa ortogràfica vigent. L'opció podia ser comprensible en el seu moment, però, segons el meu parer, va quedar desfasada després de l'establiment de criteris per a la regularització de textos moderns realitzada per Albert Rossich (2006).

En segon lloc, Miró pràcticament no inclou notes explicatives que facilitin la comprensió i la interpretació dels textos. De fet, les notes que presenta són escasses, apareixen de forma esparsa, sense cap sistematicitat, i, sovint, no es fa constar en quines evidències documentals es basen les afirmacions que contenen. Malauradament, a més, aquesta darrera observació es pot fer extensiva a diversos passatges del pròleg a l'edició.

Els arguments presentats fins aquí justifiquen sobradament la realització d'una nova edició crítica dels textos fontanellans. Però potser una de les lliçons que calia aprendre de l'examen crític de l'edició de Miró és que una tal empresa, per la dedicació i dificultats que suposa, no havia de tornar a ser obra d'una sola persona. Partint d'aquesta premissa, vaig tenir clar des del primer moment que calia centrar la meua tasca investigadora i editora en una parcel·la concreta de la poesia fontanellana.

En aquest punt, va resultar d'una gran utilitat la lectura d'un treball d'Albert Rossich i Eulàlia Miralles (Rossich & Miralles 2014) en el qual es presentaven proves feaents que la composició i l'ordenació d'un dels testimonis més importants de tots els que ens han transmès l'obra de Fontanella, el manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, eren imputables, de forma més o menys directa, al mateix Fontanella.

La lectura de la poesia fontanellana en l'ordre donat per aquest testimoni em va permetre copsar l'existència de seqüències temàtiques, i fins i tot argumentals, que, en l'edició de Miró, per causa de l'ordenació imposada, en el millor dels casos, només eren intuïbles de forma fragmentària. Més encara: una lectura reposada del còdex ripollenc permetia entreveure l'existència de diferents blocs poètics que poc després confirmaria Miralles (2015) amb la seva lectura de conjunt d'aquest volum a partir de l'estudi de les seves rúbriques.

Poc abans del descobriment de Rossich & Miralles, jo havia començat a estudiar un epistolari jocós que Fontanella havia dedicat a les monges dels Àngels i de Jerusalem durant la dècada de 1640 (Sogues 2012, 2013, 2014). Però la lectura de la poesia fontanellana seguint l'ordenació del manuscrit de Ripoll em va portar a observar que les composicions epistolars de Fontanella no quedaven circumscrites a aquest primer epistolari, ans al contrari: eren molt més nombroses que no em pensava i fins i tot n'hi havia algunes la condició epistolar de les quals no resultava del tot evident d'entrada i només podia inferir-se pel context en què apareixien dins aquell manuscrit. Al mateix temps, vaig començar a observar que la major part d'aquestes composicions semblaven agrupar-se en cicles poètics, més o menys ben delimitats dins el manuscrit.

Totes aquestes remarques eren impossibles de realitzar llegint de l'edició de Miró, perquè com ja he apuntat abans, aquesta disposava les composicions en un ordre impropï. I, al mateix temps –i tal vegada com a conseqüència lògica d'això últim–, l'examen de la bibliografia precedent em revelava que les cartes no havien estat fins al moment objecte d'una atenció crítica específica i rigorosa, que permetés entendre'n el sentit i l'interès, i arribar a escatir la seva valor literària.

Els factors exposats fins aquí em van fer veure la necessitat de realitzar una aproximació filològica exhaustiva i rigorosa a una de les parcel·les fins aleshores més oblidades de la producció de Fontanella, i em portà, doncs, a dedicar la present tesi doctoral a l'edició crítica i l'estudi de les seves cartes poètiques.

1.3. Hipòtesi i objectius

La recerca que aquí presento parteix d'una hipòtesi de recerca tripartida, i que es pot enunciar en els termes següents: les cartes poètiques de Fontanella 1) tenen un paper més rellevant dins la configuració del corpus poètic de l'autor del que els ha estat reconegut fins ara; 2) no han estat objecte d'una recepció crítica rigorosa i exhaustiva; i 3) conformen un corpus poètic que no té parangó en la literatura catalana de l'edat moderna.

Per tal de donar resposta a aquesta hipòtesi i a les seves premisses fonamentals, la present tesi es planteja els següents objectius: 1) Elaborar un cens complet de les composicions poètiques de Fontanella que han de ser llegides com a cartes; 2) realitzar una edició crítica del corpus resultant d'aquest cens; i 3) presentar al lector les consideracions i dades necessàries que permetin una valoració crítica sòlida, rigorosa i objectiva del mèrit literari d'aquests textos.

Aquests objectius es concreten en un de més general, que és aquell que dona títol a la present tesi: dur a terme l'edició crítica i l'estudi de les cartes poètiques de Fontanella.

1.4. Metodologia

A l'hora de dissenyar la metodologia d'aquesta tesi m'ha calgut partir d'una evidència: qualsevol carta és, al mateix temps, objecte, canal de comunicació i discurs. És un objecte perquè la comunicació escrita que conté –el text– viatja necessàriament sobre d'un suport material, habitualment el paper. És un canal de comunicació perquè posa en contacte un emissor amb un receptor a través d'uns mitjans que conformen un sistema –el correu– dissenyat amb aquesta finalitat. I és, també, un discurs perquè, en tant que comunicació escrita, conté pensament articulat verbalment amb la intenció de codificar informació.

Per aquesta condició triple, objectual, comunicativa i discursiva, l'estudi de la carta pot ser abordat des d'un ventall molt ampli d'enfocaments metodològics, que van des d'aquells que posen l'èmfasi en la seva dimensió material (la paleografia, la història de l'escriptura, la història del correu, etc.) fins als que situen el centre d'atenció en la seva vessant comunicativa i discursiva (la psicologia, l'antropologia, la història de la cultura, la història de les idees, els estudis lingüístics, la filologia, l'espistolografia, els estudis literaris, etc.).

L'enfocament d'aquesta tesi doctoral se situa dins aquest segon grup i combina l'utilatge conceptual i metodològic de la filologia, la història literària i la teoria de la literatura. Essencialment, podem dir que la primera part de la tesi, l'estudi crític (capítols 2, 3, 4 i 5), és fruit de la recerca bibliogràfica i, en menor mesura, documental, i és allà on les aportacions de la història i la teoria de la literatura han tingut un major pes en la construcció del discurs propi. En canvi, la segona part, és a dir la constitució i edició dels textos (capítols 6 i 7) se situa ja pròpiament dins l'àmbit de la crítica textual i l'edició filològica i és, en definitiva, el resultat de l'aplicació de l'anomenat mètode neolachmannià, d'una banda –la constitució dels textos- i d'uns determinats criteris editorials, de l'altra (sobre totes dues coses, veg. el capítol 6).

Dit això, voldria fer, també, algunes apreciacions de caràcter general referides al procés d'estudi i edició dels textos que aquí ens ocupen. En primer lloc, entenc que, tant l'edició crítica com l'exegesi literària, són procediments que, més enllà d'una certa destresa, requereixen, sobretot, de la màxima transparència per part de la persona que les duu a terme. Això vol dir que l'editor ha de ser clar i sistemàtic, tant a l'hora de deixar constància de les solucions adoptades en la constitució del text, com a l'hora d'indicar els elements que ha tingut presents i els raonaments que ha aplicat en la construcció d'una determinada hipòtesi interpretativa. Una de les meves principals preocupacions, en aquest sentit, ha estat mirar de servir fins al nivell més alt possible aquesta claredat, assumint, com a punt de partida, la plena consciència de les pròpies mancances, la provisionalitat de tota dada i hipòtesi, però també l'esperança que aquesta manera de procedir pugui facilitar al màxim la tasca de continuar aprofundint en la recerca del tema aquí explorat a investigadors futurs eventualment interessats a fer-ho.

Qualsevol edició crítica és, per definició, una proposta de lectura. La que aquí presento ha procurat cenyir-se sempre a la literarietat del text, sense renunciar a il·luminar-lo, allà on fos possible, amb tota dada extratextual que pugués resultar d'utilitat. En aquest sentit, he considerat que tant valuoses eren les dades de tipus lingüístic, com les literàries, les històriques, les culturals o les pertanyents a la biografia de l'autor.

Tot amb tot, m'ha calgut assumir, també, que un treball com aquest requereix d'un bon grapat d'intuïcions, algunes de les quals poden ésser més o menys sòlidament fundades sobre evidències documentals, i altres no. Tot i considerar preferibles les del primer tipus, no he volgut renunciar a les del segon, per la senzilla raó que em semblen igual de lícites que les altres, sempre que s'exposin de tal manera que el lector pugui copsar fins a quin punt poden o no ésser portades més enllà del (lícit, però sempre més qüestionable) terreny de la hipòtesi. La meua intenció, en suma, ha estat de presentar la lectura dels textos a partir dels mateixos textos i mirant d'aprofitar al màxim tots els indicis que ens proporcionen, sobretot, per posar de manifest les intertextualitats i connexions existents dins la pròpia obra de Fontanella, les quals, em sembla, palesen la robustesa i la coherència (i, de retruc, la singularitat, com a mínim, dins el context català) de tot el seu corpus poètic.

Vull acabar aquest apartat amb algunes observacions sobre la naturalesa dels textos estudiats. En primer lloc, cal entendre que les cartes, com qualsevol artefacte literari, són el producte d'un context històric molt determinat. I no només això, sinó que, en diferents moments, la simbiosi que semblen assolir amb la realitat material d'aquest context fa que el descabdellament del seu sentit resulti difícil -de vegades impossible- per a un lector actual, per la senzilla raó que els referents últims d'alguns dels ressorts emocionals, reflexius o jocosos dels textos es troben en elements, indrets, circumstàncies i persones que ens són poc o mal coneguts.

En altres paraules: més enllà de les possibles -i, de fet, probables- limitacions d'aquest editor a l'hora d'il·luminar els passatges més opacs d'algunes de les composicions, és necessari assumir que, en molts moments, ens trobarem davant de passatges la interpretació exacta dels quals ens restarà vedada, perquè, segurament, ja en el seu moment, només va estar a l'abast d'un cercle més o menys restringit de lectors, ja que certes composicions semblen tenir una clara vocació, sinó de text privat, si de text pensat per a un cercle de lectors força específic. No és el cas del gruix principal del corpus epistolar fontanellà, afortunadament, però sí que es un tret característic d'algunes composicions que la present edició no només no ha sabut superar sinó que ha acabat per assumir com a constitutius i, de fet, característics dels textos en què es manifesten.

Una darrera a cosa a remarcar aquí és que l'objectiu prioritari de la meua edició ha estat restituir els textos i proporcionar al lector totes les eines possibles per a facilitar-ne la lectura i, eventualment, la interpretació. No m'ha estat possible de dedicar-me com hagués volgut -és a dir, d'una forma més aprofundida i sistemàtica- a realitzar un estudi comparatiu que

permetés, d'una banda, identificar amb una major claredat els models i les fonts de què parteix Fontanella a l'hora de compondre les seves cartes, i, de l'altra, les formes com es relaciona amb aquestes fonts. M'ha semblat que els objectius primordials de la tesi havien de ser uns altres, però, tanmateix, el lector interessat trobarà alguns apunts d'aquest tipus en algunes de les anotacions dels textos, així com també en algunes de les propostes de lectura del capítol cinquè, això com en les aportacions que he fet en forma d'articles especialitzats i de les quals he donat compte en els preliminars d'aquest treball.. En tot cas, és clar que la preparació de l'edició crítica del text ha de facilitar, en un futur, la tasca comparatista i, d'altra banda, els resultats obtinguts en aquest sentit seran recollits a les conclusions, on serviran per apuntar algunes de les línies de recerca futures de les quals considero que, si més no, aquest treball haurà permès d'assentar les bases.

1.5. Estructura d'aquesta tesi

La present tesi s'estructura en nou capítols. El primer és la introducció de la qual aquest apartat forma part. El segon està dedicat a proporcionar al lector una visió panoràmica, el més exhaustiva i actualitzada que ha estat possible, de la vida i l'obra de Francesc Fontanella, amb un triple objectiu: 1) situar l'autor dins el seu context històric; 2) permetre al lector de familiaritzar-se amb la trajectòria literària de Fontanella, i apuntar ja els moments aproximats en els quals cal suposar que corresponen els diferents blocs de composicions epistolars; i 3) apuntar els possibles encreuaments entre la vida i l'obra de l'autor, allà on les evidències documentals i/o textuals ho permeten.

El tercer capítol és una aproximació a la realitat de la carta en el temps de Fontanella, apreheua tant en termes de fenomen de comunicació de masses (3.1) com en termes de gènere literari. En aquest sentit, després de presentar alguns aclariments relatius a la terminologia emprada per a designar les distintes realitats epistolars del període (3.2), procedeixo a analitzar la realitat del gènere epistolar durant el segle XVI (3.3) amb l'objectiu de cercar els espais de l'epistolaritat literària que configuren la tradició dins la qual, ja durant el segle XVII, penso que cal incardinar les cartes poètiques de Fontanella (3.4). Clou el capítol una reflexió sobre la forma com la proposta fontanellana dialoga amb aquesta tradició, analitzant alguns dels aspectes en què se n'acosta o se n'allunya, i presentant, en fi, una primera proposta de caracterització de les cartes, que serà ampliada en els capítols posteriors.

El capítol quart té com a únic objectiu la delimitació precisa del corpus epistolar fontanellà. Per a assolir aquest objectiu, després de repassar les propostes precedents (o millor dit: després de constatar la seva ineficàcia o inexistència), en primer lloc, plantejo una sèrie de criteris que permetin la identificació d'un text epistolar dins el corpus poètic fontanellà (4.2) i, tot seguit, en base a aquests criteris, presento una identificació exhaustiva de tots els textos de Fontanella que poden ser llegits pròpiament com a cartes i que, per tant, seran l'objecte d'estudi i d'edició crítica en aquesta tesi (4.3).

La identificació de totes les composicions epistolars revela el fet que aquestes composicions conformen quatre grans cicles poètics, i un petit conjunt de composicions esparses. El cinquè capítol analitza separatament cadascun d'aquests cicles i ho fa, aplicant, en cada cas, un mateix esquema d'aproximació al conjunt: en primer lloc, es presenta breument el cicle i el context biogràfic, històric i cultural dins el qual semblen emmarcar-se. A continuació s'analitza la transmissió de què han estat objecte tots els textos del cicle en els diferents testimonis que les han fer pervenir fins als nostres dies. En base a aquesta anàlisi i a les consideracions presentades dins el capítol quart, procedeixo a continuació a detallar la delimitació i l'estructura del cicle que ens ocupa, i a proposar un títol que l'hi sigui escaient i que ens permeti de fer-hi referència d'una forma el més precisa possible. Un cop fet això, detallo els aspectes mètrics i estròfics dels diferents textos per passar, a continuació, a oferir

una proposta interpretativa amb la qual, a més d'aportar alguns elements d'interès per a la comprensió del text que he considerat massa extensos o inapropiats de consignar dins l'edició, construeixo una mirada global que permet comprendre el cicle com una unitat de sentit. A més a més, allà on em sembla que hi ha base per a fer-ho, assenyalo els lligams entre els diferents textos del cicle o bé entre aquests i els d'altres parts del corpus poètic fontanellà (epistolar o no). Clou cada un dels apartats dedicats específicament a un dels cicles, un subapartat destinat a proporcionar un seguit de dades històriques, literàries i culturals (en un sentit ampli) que serveixin per a la datació o, si més no, la contextualització la composició del cicle.

El capítol sisè està íntegrament dedicat a explicar com s'ha dut a terme l'edició crítica de les cartes: després d'un breu repàs a la transmissió impresa i manuscrita de les cartes, s'explica en què consisteix el procés d'edició crítica, i es procedeix a realitzar les parts preceptives d'aquest procés: la descripció dels testimonis (6.3), la selecció del testimoni base (6.4) i la *recensio* (6.5). No es dedica un apartat de l'*stemma codicum*, com hauria estat desitjable, per la senzilla raó que, amb les dades disponibles, no ha estat possible de confeccionar-lo. A l'últim es presenten els criteris que s'han seguit a l'hora d'editar els textos (6.6).

El capítol 7 està íntegrament destinat a presentar els textos editats, que apareixen ordenats d'acord amb les conclusions del capítol 4 i, com ja s'ha dit, conformen quatre grans cicles, més un cinquè que recull les cartes que no conformen cicles.

El capítol 8 està dedicat a oferir les conclusions del treball, que s'estructuren en dos grans apartats, un destinat a sintetitzar els principals resultats obtinguts i un altre a apuntar noves línies de recerca que podrien ser desenvolupades en el futur. Finalment, clou el document la relació de les fonts bibliogràfiques utilitzades, que conforma el capítol 9.

2. PRESENTACIÓ DE L'AUTOR: VIDA I OBRA DE FRANCESC FONTANELLA

2.1. Biografisme i exegesi literària. Una reflexió abans de començar

Existeix una certa tendència a infravalorar l'interès que pot tenir per a la interpretació d'un text literari el coneixement de la biografia del seu autor, com si aquest coneixement esgotés les possibilitats interpretatives de l'obra, i com si obra i autor fossin dues entitats independents i desconnectades. És important aclarir, abans de començar, que el present treball no comparteix aquest enfocament sinó que, de fet, es fonamenta en una premissa diametralment oposada: recerca històrica i biogràfica d'una banda, i exegesi literària, de l'altra, no només són compatibles, sinó que haurien de poder ser sempre complementàries. Més encara: hi ha casos, com el que aquí ens ocupa, en què la seva conjuminació resulta quasi una exigència metodològica. A continuació miraré d'explicar breument per què.

En la mentalitat estètica del barroc, una de les qüestions més freqüentment problematitzades és la del límit entre la realitat i la ficció. En el context d'aquest debat, el jo poètic adquireix una rellevància sense precedents per un motiu que resulta fàcil d'entendre: la seva aparició permet projectar dins el text dades que pertanyen a la realitat del context històric i biogràfic de l'autor. La incorporació d'aquest tipus de dades confereix als textos uns nivells de versemblança insòlits en èpoques anteriors, la qual cosa, al seu torn, constitueix una de les principals estratègies -tot i que no pas l'única- de què disposen els escriptors per assolir, amb l'obra literària, l'esmentat propòsit de (con)fusió entre la realitat i la ficció.

Que els textos ens expliquin fets versemblants i aparentment reals, però, no significa que aquests fets efectivament s'esdevinguessin o que ho fessin exactament de la forma com l'autor ens els explica, perquè no podem perdre de vista que parlem de textos que responen a uns objectius retòrics, estètics i comunicatius molt concrets i molt allunyats de la idea de l'escriptura com a representació directa i fefaent de la realitat. Són per dir-ho clarament, i malgrat els suposats paral·lelismes amb la realitat, textos de ficció. I és com a tals que els hem de saber valorar.

En aquest punt, cal aplicar certes prevencions, perquè és evident que una excessiva fixació en les dades històriques ens podria menar a un biografisme mal entès, és a dir, a un tipus d'aproximació que no pretengués anar més enllà de la posada en relació d'un text amb una anècdota històrica o biogràfica concreta. Vull deixar ben clar, d'entrada, que aquest no és el propòsit d'aquestes pàgines: aquí parteixo de la idea que les dades biogràfiques tenen sempre un cert valor, que pot anar des del més senzill de permetre'ns la datació del text, fins a un de més complex, com és el de permetre'ns accedir a capes d'informació de l'obra que, altrament, ens restarien vedades.

Si m'ha interessat començar per aclarir aquests aspectes de caire general és perquè en l'obra del poeta i dramaturg Francesc Fontanella (Barcelona, 1622 – Perpinyà 1681), la voluntat de l'autor d'identificar-se amb el seu alter ego poètic es pot considerar pràcticament una

constant. Es fa palesa, d'entrada, en el pla retòric, ja que ens trobem, gairebé sempre, davant d'un jo poètic que s'expressa en primera persona. També es fa evident en les al·lusions a persones i llocs reals, els quals poden ser identificats -amb major o menor dificultat, segons el cas- dins l'entorn de l'autor i/o posats en relació amb episodis molt concrets de la seva biografia. Però, sobretot, es cospa en la freqüent utilització d'un pseudònim tan poc críptic com el de Fontano, que amb prou feines si dissimulava el propi cognom i que, per tant, convidava el lector de l'època a identificar l'autor amb el seu jo literari.

Tot això significa que ens trobem davant d'una obra de caràcter estrictament autobiogràfic? Rotundament no. Dins la poesia de Fontanella, com dins la de qualsevol autor de certa envergadura, afortunadament, hi ha espai per a tot, i una anàlisi individualitzada dels seus textos permetria observar que el ventall de possibilitats -és a dir: els graus de distanciament entre el jo real i el jo poètic i les formes de relació entre ambdós- arriba a ser extraordinàriament ample i divers. En aquest sentit, cal tenir en compte que Fontanella és un autor prou dotat i amb un bagatge literari prou sòlid com per escriure partint de referents exclusivament literaris i sense cap necessitat de recórrer a la pròpia biografia ni de referir-se a una realitat biogràfica concreta. De fet, sense sortir del corpus objecte d'estudi d'aquest treball, veurem tres exemples palmaris de composicions d'aquesta mena (*Rams II*, XIII; *Fil.*, XXIII; *Esp.*, V), i d'altres que potser ho siguin menys, però que probablement responguin a idèntiques circumstàncies.

La meva impressió, però, és que, com a mínim dins el corpus que aquí ens ocupa, el de les cartes poètiques, aquest tipus de composicions són més l'excepció que no pas la regla, ja que la major part dels textos semblen emanar de la necessitat de poetitzar situacions viscudes per l'autor. Tot amb tot, el fet que moltes de les composicions de Fontanella puguin partir d'anècdotes o situacions més o menys concretes i contenir traces biogràfiques no significa que l'objectiu del corpus fontanellà sigui reconstruir o fixar la pròpia experiència biogràfica a través de la literatura; no confonguem la pretensió de versemblança derivada de la inclusió de referents de la vida de l'autor, que certament palparem en alguns textos, amb una suposada vocació dietarística que, fins i tot si hagués existit, no podríem arribar a demostrar i que segurament, comptat i debatut, tindria un interès molt relatiu.

Tanmateix, em sembla que val la pena dedicar unes línies a reflexionar sobre els motius que porten Fontanella a incloure referents biogràfics en els propis textos. Ja he parlat de la pretensió de versemblança, que és comuna en tants autors barrocs. Però en el cas fontanellà hi ha, encara, un altre factor afegit, que no dic que sigui exclusiu de Fontanella (també el trobaríem en d'altres poetes hispànics), però que penso que faríem bé de tenir present. I és que, a diferència del que succeeix amb l'obra de Lope, o de Góngora (i de part de la de Quevedo), i, esclar, de tot l'univers d'autors de romanços que circulen en tota mena d'edicions per la península durant el XVI i el XVII, l'obra de Fontanella no està pensada per a tenir una difusió massiva. Aquesta afirmació, esclar, mereixeria alguns matisos, que ens portarien a parlar del *Panegíric*, el *Vexamen*, potser també del teatre i de bona part de la poesia religiosa i la de certamen. Però, fins i tot, en aquests casos, tampoc podem parlar,

veritablement, d'una difusió massiva, sinó, més aviat, d'un grau de publicitat més ampli i obert.

En canvi, molta de l'obra del poeta barceloní -i, el que és més important aquí: bona part de les cartes poètiques-, està pensada, sobretot, per al que podríem anomenar una «sociabilitat tancada» (Bouza 2001: 21), és a dir, per circular dins un cercle de lectors relativament restringit. Això no vol dir que, eventualment -i sobretot després de la mort de l'autor- aquest cercle no fos desbordat, però entendre que, en origen, l'autor pensa en aquest tipus de distribució és fonamental per entendre (o, de vegades, per resignar-nos a acceptar que no podem entendre) algunes de les referències incloses en els textos, que semblen al·ludir a fets, circumstàncies i persones amb els quals és evident que l'autor manté un tipus de proximitat que al lector d'avui li resulta molt difícil de reconstruir.

Les al·lusions a llocs, persones i situacions concretes, en aquests contextos, tenen, segons el meu parer, dues funcions principals: d'una banda, emfasitzen la vocació privada o semiprivada dels textos (només aquells lectors familiaritzats amb els referents i amb la relació que el poeta hi manté arribaran a copsar el sentit últim del text), i d'aquesta manera, generen en el lector coetani una certa consciència d'exclusivitat i d'identificació amb un cercle social determinat. D'altra banda, constitueixen un dels ressorts més efectius de què l'autor disposa per captar l'interès i l'empatia del lector. Només és una impressió, però em fa l'efecte que Fontanella no només n'era plenament conscient, sinó que aprofitava aquests mecanismes d'una forma deliberada; l'objectiu era aconseguir uns efectes que varien molt en cada cicle poètic, i que poden anar des de la voluntat de divertir el lector, entretenir-lo amb passatemps amables i enginyosos o commoure'l convidant-lo a compartir les afliccions d'un jo poètic que mai és del tot clar com d'allunyat es troba de la persona real.

Fet aquest petit excurs, i mirant de recapitular una mica totes les reflexions esbossades aquí sobre la importància del factor biogràfic, potser podem resumir la situació d'una forma prou entenedora i senzilla: per a Fontanella –i per a qualsevol poeta barroca– la pròpia biografia és una més de les múltiples fonts disponibles a l'hora de compondre el text poètic. Una font que és (o pot arribar a ser, si convé) tan important com els tòpics literaris i els referents mitològics, religiosos, pictòrics o culturals (en el sentit més ampli del terme), i que cada autor utilitza, en cada moment, de la manera que li sembla més apropiada. Vegem-ho, ja per acabar aquest apartat, amb dos exemples concrets referits a l'obra del poeta barceloní.

Fontanella participa d'un estil literari, el del conceptisme, que es fonamenta en la constatació que la paraula és un mitjà de comunicació imperfecte. Per això juga, constantment, a portar els textos cap a punts crítics en els quals aquesta imperfecció és posada de manifest, principalment, incorrent en les dilogies i els dobles sentits. El conceptisme és, en aquest sentit, un estil que pot arribar a ser molt difícil, però que al mateix temps resulta molt clar: el quid de l'expressió poètica es troba en l'ambigüitat, però en una ambigüitat limitada. El lector s'haurà d'esforçar a escatir els significats que l'enginy de l'autor ha estat capaç de mobilitzar en un vers o una paraula, però la quantitat d'aquests significats, al capdavall, serà sempre limitada, i el número de possibilitats, tancat.

En algunes ocasions, disposar o no disposar d'una dada de la biografia i/o del context històric de l'autor pot marcar la diferència entre entendre o no entendre el sentit d'un vers o d'un passatge sencer, si no totalment, sí, almenys, de forma parcial. Per portar-ho a un grau de concreció encara major i que ens acosti a l'obra del poeta barceloní, basta treure a col·lació els passatges de les cartes III i V enviades a les monges dels Àngels en els quals el jo poètic es vincula amb el món de l'artilleria, arribant a dir:

No podrà acertar jamás
l'artiller que més presum;
que el que era foc ara és fum
i el que era fum és no-res.
(*Ang.*: V, v. 37-40)

Tot i que les metàfores artilleres són habituals en la literatura eròtica del barroc, en aquest passatge, saber que Fontanella, en el context de la Guerra dels Segadors (1640-1652), va participar en la defensa de Barcelona dins el cos d'artillers, ajuda a comprendre que aquest «artiller que més presum» és una expressió autoparòdica amb la qual l'autor es refereix a ell mateix.

Aquest primer exemple evidencia les possibilitats que ens ofereix la dada biogràfica en la interpretació de textos o passatges concrets, però voldria mostrar, encara, fins a quin punt aquesta mena d'informació ens pot arribar a ser útil, també en un nivell d'anàlisi més ampli, és a dir, aquell que arriba a englobar tota una seqüència de textos.

Segurament, el millor exemple en aquest sentit el trobarem en l'enrevessat debat sobre les identitats de les dames (suposadament reals) a les quals Francesc va dedicar la major part de la seva lírica amorosa. A grans trets, aquest debat es pot resumir en els termes següents: una part molt important d'aquesta poesia sembla haver estat adreçada a una dama rossellonesa anomenada Maria Teresa Ham. Això no és cap hipòtesi, sinó quelcom que el mateix autor revela en, almenys, dues ocasions: el primer poema de les gilettes i tercer de la primera part del *Cicle dels rams*. A partir d'aquí hi ha indicis que apunten al fet que aquesta mateixa dama podria ser la que es trobés, també, al darrere d'altres criptònims com els d'Amaril·lis, Terinda o Talestris.

La identitat de la dama oculta darrere d'un criptònim és una dada que no té cap valor en ella mateixa. Podria no haver-hi cap dama real –i estic segur que, en alguns casos, encara que siguin la minoria, no n'hi ha cap– i això no tindria cap incidència sobre el mèrit literari del poema. Ara bé, la dada en qüestió adquireix un valor diferent quan passem de la petita escala d'un text concret, a la gran escala de tot un cicle poètic. Perquè, si efectivament Fontanella va utilitzar diversos criptònims per a Maria Teresa –i els resultats obtinguts en el present treball semblen apuntar en aquesta direcció–, aleshores la identificació de la dama permet entendre que, a desgrat de la diversitat de noms que rep, el corpus poètic que li és dedicat resulta ser més gran que no semblava d'entrada. D'aquesta manera, la dada biogràfica, aparentment anecdòtica, resulta ser de gran utilitat en la delimitació de cicles poètics i ens ajuda a trobar relacions entre composicions entre les quals, altrament, potser seríem incapaços de detectar-les.

L'operació no és banal, perquè permet fer aflorar alguns aspectes dels textos altrament imperceptibles. Penso, sobretot, en la probable existència del fil narratiu que els relliguen, i de la qual, el present treball dona algunes proves. I penso, també, que, en aquest punt, potser hauríem d'haver superat ja –en cas que algú encara el conservi–, el prejudici en contra de la utilització de la biografia en l'exegesi literària, perquè, al capdavall, si hem acceptat l'existència d'aquest component narratiu en la poesia lírica d'autors com March, Petrarca o Lope, no veig per quin motiu no hauríem d'estar disposats, com a mínim, a estudiar si és present, també, en una obra com la de Fontanella, que revela –i això resulta evident als ulls de qualsevol lector que llegeixi els textos en l'ordre correcte– un clar propòsit unitari.

En resum: no es tracta d'anar a buscar l'anècdota biogràfica per pura tiferania o curiositat, però tampoc podem renunciar a veure allò que és evident, és a dir, que la de Fontanella és una poesia que aprofita, de forma conscient i deliberada, i amb uns objectius molt concrets, els materials de la pròpia biografia i de la pròpia realitat històrica. I que la comprensió de la seva biografia ens pot portar a una millor comprensió crítica de la seva obra, sempre i quan no reduïm la interpretació dels textos a la seva identificació amb anècdotes biogràfiques concretes.

2.2. Vida i obra de Francesc Fontanella⁷

Francesc Fontanella i Garraver va néixer a Barcelona l'any 1622 i fou el menor dels vuit fills d'una de les famílies de l'elit política i econòmica de la Barcelona de la primera meitat del segle XVII.

La mare, Margarida Garraver (? - 1658), era filla d'una important família perpinyanenca, la qual cosa explica, en bona mesura, els lligams que el nostre poeta va mantenir amb el Rosselló al llarg de tota la seva vida. Fora d'aquest detall, i d'algunes dades puntuals dels darrers anys de la seva vida –que esmentaré més endavant, allà on pertoqui– el cert és que no disposem de gaires dades per reconstruir la seva biografia ni la relació que pogué tenir amb el seu fill Francesc.

El pare, Joan Pere Fontanella (1575–1649), fou una persona d'una gran projecció pública, amb una dilatada i eminent trajectòria dins els àmbits de l'advocacia i la política. Fill d'una de les famílies principals d'Olot, s'instal·là a Barcelona poc després d'esposar Margarida, l'any 1597, i poc a poc s'anà consolidant com un dels juristes més prestigiosos del país. A banda de la seva activitat per a particulars, i de fer importants aportacions teòriques al dret matrimonial (*De pactis nuptialibus*, 1612) i el dret civil català (*Cathaloniae Decisiones*, 1639–1645), va representar els interessos de la vila d'Olot al Cap i Casal, i fou lletrat d'algunes de les principals institucions del país, principalment, del Consell de Cent i de la Diputació del General.

Joan Pere desenvolupà la seva activitat en el context de tensió creixent entre les institucions catalanes i la monarquia hispànica, durant les dècades de 1620 i 1630, una escalada que culminaria en la revolta de 1640 i en l'esclat de la Guerra de Separació. En aquest context, no resulta difícil d'entendre que l'exercici com a lletrat l'acabés menant a la implicació política directa, que el convertí en una de les persones del cercle de confiança de Pau Claris i que el va portar a sortir elegit Conseller en Cap de Barcelona en el difícil mandat que va seguir a la revolta dels Segadors, el 1640–1641; un mandat en el qual, entre d'altres situacions d'extrema

⁷ Les línies que presento a continuació constitueixen el resum biogràfic més complet i actualitzat de què disposem fins avui sobre la vida i l'obra de Francesc Fontanella. No contenen cap aportació documental inèdita, fora de la data del decés de Fontanella, la qual, tanmateix, serà divulgada, amb més detalls del que proporciono jo aquí, en un article de propera aparició escrit pel professor Pep Vasalobre (Vasalobre, en premsa, a). Tota la biografia està confegida en base a les aportacions realitzades per diversos investigadors al llarg dels darrers anys, unes aportacions que han qüestionat, revisat, corregit i ampliat moltes de les dades que la tradició havia donat per bones -sovint sense base documental- fins als primers anys del present segle. A tot arreu on ha estat possible, les dades biogràfiques es posen en relació amb la producció literària de l'autor, amb la intenció d'oferir al lector un panorama general que li permeti de familiaritzar-se amb la trajectòria vital i literària de Fontanella i situar-hi els diferents moments en què és versemblant pensar que el poeta barceloní va dedicar-se a la composició de la part del seu corpus que aquí ens interessa: les seves cartes poètiques.

complexitat, hagué de fer front a l'intent d'invasió de la ciutat que culminà amb la desfeta castellana de la Batalla de Montjuïc, el 16 de gener de 1641.⁸

Disposem de ben poques dades relatives als primers anys de la vida de Francesc. Ignorem la data exacta del seu natalici, tot i que és segur que devia esdevenir-se poc abans del dia de Nadal de 1622, ja que hi ha constància del seu bateig el dia 24 de desembre a la Catedral de Barcelona.⁹ Sabem, també, que als dinou anys ja era doctor en Dret civil i Dret canònic, títols que probablement obtingué a l'Estudi General de Barcelona.¹⁰ Durant aquest període, és a dir, el de la darrerria de la dècada de 1630, el nostre poeta devia alternar la vida d'estudiant a la seva ciutat natal amb les estades al Rosselló. D'això últim no en tenim cap constància documental, però sembla testimoniar-ho en algunes de les poesies que, amb els anys, anirien confegint les seves gilettes, un cicle de poesia amorosa ambientada en territori nord-català i dedicat íntegrament a una dama anomenada Maria Teresa Ham.¹¹ En aquestes mateixes dates, l'any 1639, apareix publicat el seu primer poema amb data segura, «De la que el Llobregat verda rivera», una lloança de la figura del seu pare inclosa dins el pròleg del primer volum de les *Cathaloniae Decisiones* de Joan Pere (Fontanella 1639: 25).

A desgrat de les afirmacions de Miró (2001: 29), és dubtós que Francesc arribés a participar directament en la batalla de Montjuïc. De fet, les investigacions més recents demostren que no existeix cap rastre documental que confirmi la presència del nostre poeta en la batalla (Torres 2009: 165). Això no obstant, Fontanella va prendre part activa en l'escenari bèl·lic que s'obria amb l'inici de la guerra, i ho va fer tant des de la literatura, com des de la participació directa en el conflicte.

En el primer dels àmbits, l'any 1641 veu la llum el seu panegíric dedicat a la mort de Pau Claris, l'única obra pròpia, completa i acabada, que Francesc veurà passar per impremta al llarg de la seva vida. Deixant de banda la qüestió de les motivacions i les circumstàncies d'aquesta publicació,¹² i de la circulació que devia tenir en el seu moment (probablement,

⁸ Tal com consta a Costa & Quintana & Serra (1991: 258), l'elecció de Joan Pere com a conseller en Cap s'esdevingué el novembre de 1640. Per a una aproximació més detallada al seu paper com a jurista i polític, veg. la tesi doctoral de Josep Capdeferro (Capdeferro 2010).

⁹ Valsalobre (2010: 73) apunta el dia 23 de desembre com a data més probable. Aquesta dada, però, és una conjectura realitzada en base al fet que Saderra (1975: 10) apunta -en base a una prova documental avui perduda- el 24 de desembre com a data del bateig.

¹⁰ Tot i que no s'han conservat proves documentals de la mateixa universitat que ho demostrin, així es desprèn del testament de Joan Pere Fontanella, tal com han fet constar Valsalobre (2008: 73-74; 2010: 56-60) i Capdeferro (2009: 155).

¹¹ Miró, sense cap prova documental, afirmava que «Les poesies a Gileta foren escrites segurament entre el 1639 i el 1641, quan el poeta tenia aproximadament divuit anys» (Miró 1995: 73). Més recentment, però, en una tesi doctoral dedicada específicament a l'estudi i edició crítica de les gilettes, Castaño (2017: 139-140) ha presentat evidències que matisen aquesta datació tan acotada: sense negar que una part important de les composicions devien ser escrites, efectivament, durant aquesta etapa tan primerenca. Seguint la via encetada per Rossich & Miralles (2014), Castaño argumenta fefaentment que les gilettes deuen ser el resultat d'un procés de redacció més dilatada, que té lloc en diferents moments de la vida de Fontanella.

¹² Sobre aquesta qüestió veg. Grilli (2006: 227-228) i Valsalobre (2010: 64-65). Ambdós apunten que, en certa mesura, la publicació es deu a l'avinentesa de trobar-se en aquells moments el pare de Francesc, Joan Pere, ocupant el càrrec de Conseller en Cap de Barcelona.

força limitada), el cert és que aquest obra –un llarg prosímetre compost a mode de monument literari en memòria del president traspasat– s'erigeix com una de les creacions més ambicioses i valuoses de tot el corpus fontanellà. La prosa matriu, que constitueix probablement la mostra més reeixida de prosa cultista en llengua catalana, s'alterna amb composicions en vers en llengua pròpia, llatí i francès. Per les seves característiques, doncs, ha de ser tinguda, amb justícia, per una de les fites de la nostra literatura de tota l'època moderna.¹³

Poc temps després, l'any 1642, Fontanella veu publicat el seu madrigal «Per coronar d'estivals espigues», que apareix dins els preliminars del *Breu tractat d'artilleria* de Francesc Barra. El rubrica com a «sobrintendent d'artilleria de l'ínclita ciutat de Barcelona», la qual cosa palesa la seva implicació en la contesa bèl·lica, fins i tot si, almenys en aquests primers compassos de la guerra, aquesta degué ser més literària i administrativa que no pas directament militar.¹⁴

L'esment d'aquestes tres publicacions (el poema inclòs als liminars del llibre de Joan Pere, el panegíric i el madrigal) poden fer pensar que Fontanella tingué certa facilitat per fer arribar la seva obra a la impremta, però la realitat és tota una altra: després del llibre de Barra, l'única vegada que una composició del nostre autor tornarà a passar per l'estampa serà amb motiu de la publicació, l'any 1645, del segon volum les *Cathaloniae Decisiones* del seu pare (Fontanella 1645: 34), als liminars de la qual podem llegir el poema «La pau de l'abundància acompanyada».¹⁵ Fora d'aquests casos, tota la resta de l'obra del poeta barceloní es transmetrà de forma exclusivament manuscrita, com a mínim, fins ben entrat el segle XIX.¹⁶

Sense anar gaire més lluny, no passaren per impremta els tres poemes del *Cicle de Montjuïc*, els quals, malgrat no estar datats, podem deduir, pel tema que tracten, que no deuen ser gaire posteriors a la batalla que tingué lloc en aquest muntanya el gener de 1641, un esdeveniment que quedaria gravat per molts anys en l'imaginari col·lectiu com una de les grans proeses militars de la ciutat de Barcelona.¹⁷ Es tracta de tres gloses que, molt probablement, degueren suposar la contribució de Fontanella a algun certamen poètic celebrat per aquestes dates, si bé encara no hem pogut determinar en quin.¹⁸ En la darrera d'aquestes composicions, «Ve la

¹³ Per a l'edició i estudi d'aquesta obra, veg. Clarasó & Miró ed. (2008). Per un comentari resumit, però complet i actualitzat, veg. Solervicens (2016: 403-406).

¹⁴ Tal com explica Valsalobre resumint les aportacions de Torres (2009) sobre aquesta qüestió, «l'historiador modernista ens ha revelat que la sobreintendència d'artilleria no era pròpiament un grau en l'escalafó militar, sinó que més aviat sembla un encàrrec de la Vint-i-Quatre de Guerra, depenent del Consell de Cent, per tal d'avaluar la situació de l'artilleria de la ciutat i presentar-ne l'informe corresponent» (Valsalobre 2010: 61).

¹⁵ Sobre els poemes laudatoris de Fontanella als liminars d'obres d'altres autors, veg. Garcia Busquets (2015).

¹⁶ Per un repàs de la fortuna editorial de Fontanella des de les darreries del XIX fins als primers 2000, veg. Rossich (2006: 166-170).

¹⁷ Conformen el *Cicle de Montjuïc* les composicions «Excelsíssima muntanya», «Astre que en la nit opaca» i «Ve la nit i de bayeta» (Miró 1995: II, 246-253).

¹⁸ Sobre les composicions en glosa de Fontanella, veg. n. 202. Que aquestes composicions degueren constituir l'aportació del nostre poeta a algun certamen m'ho fa pensar el fet que són algunes de les poques composicions en glosa que trobem dins la poesia fontanellana, i el fet que la composició a partir d'un fragment per glosar era

nit i de baieta», hi veiem aparèixer –probablement per primera vegada– el nom de Fil·lis, una de les pastores a les quals, potser per aquelles mateixes dates o una mica més endavant, Fontanella començarà a adreçar algunes de les seves cartes en vers, incloses dins l'edició presentada en aquesta tesi (veg. 5.4.5).

En aquests primers compassos de la guerra, Fontanella deu viure principalment a Barcelona; les obligacions amb la defensa de la ciutat durant el 1642 i la seva participació, a principis de 1643, en les festes dedicades a Sant Tomàs d'Aquino (a la qual em referiré més endavant), semblen assegurar-ho. Es troba, per tant, allunyat del Rosselló, si no permanentment, sí la major part del temps. Si la meua lectura dels textos és correcta, aquesta circumstància és la que devia motivar la composició d'un seguit d'extensos romanços epistolars de temàtica amorosa, la major part d'absència i gelosia. Van adreçats a una dama de la qual, segons es desprèn dels mateixos textos, trobant-se ell a Barcelona, sembla haver-se hagut de separar per les seves obligacions militars. Aquesta dama, que és potser Fil·lis, i, amb tota seguretat, Amaril·lis, és versemblantment, la mateixa Maria Teresa Ham que ja havia començat a inspirar-li les gilettes pocs anys abans. Els romanços que li són adreçats durant aquest període –d'una cronologia, tanmateix, difícil de concretar perquè els textos no contenen cap tipus d'ancoratge temporal– conformen el conjunt de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*, un dels cicles epistolars objecte d'edició crítica en la present tesi doctoral (veg. 5.4 i 7).

Ja fos per alguna d'aquestes composicions, o per les que havia anat donant a conèixer durant aquests primers anys de la seva vida literària (i també, no ens enganyem, el cognom hi devia ajudar...), el fet és que, a desgrat de la seva curta edat, Fontanella va anar assolint prestigi i autoritat dins els cercles intel·lectuals de la ciutat. Fins a tal punt que el febrer de 1643 li fou encarregat de compondre i llegir el vexamen –és a dir, la sentència– del certamen poètic celebrat amb motiu de l'arribada d'una relíquia de Sant Tomàs d'Aquino a la ciutat de Barcelona, un esdeveniment que tingué lloc al convent de frares dominics de Santa Caterina de la capital catalana a les primeries de març de 1643.¹⁹ Es tracta d'un extens poema polimètric (1215 versos) que, com era preceptiu en aquest tipus de textos, repassa de forma jocosa –per moments, clarament burlesca– les composicions i els autors que han pres part en el certamen.

una pràctica molt habitual en la poesia de certamen. Sigui com sigui, en el moment de donar per tancada aquesta tesi, la investigadora i companya al Grup de Recerca en Literatura Catalana Moderna de la Universitat de Girona Anna García Busquets m'informa que prepara una comunicació intitolada «Consideracions sobre el Cicle de Montjuïc de Francesc Fontanella» per al XII Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani que tindrà lloc del 29 de novembre a l'1 de desembre de 2018 a la ciutat de Siena. Per a un estudi aprofundit dels textos del *Cicle de Montjuïc*, emplaço, doncs, el lector a consultar els resultats assolits per l'esmentada investigadora en la publicació que es derivi d'aquesta intervenció.

¹⁹ En el moment d'escriure aquestes línies, el professor Albert Rossich prepara l'edició crítica actualitzada que, possiblement en el moment que el lector les llegeixi, es trobarà ja disponible dins l'edició crítica electrònica de la poesia completa de Fontanella realitzada pel grup Nise (<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>). Mentre no es publiqui, però, cal anar a cercar el text en les edicions de Brown (1987: 207-247) i Miró (1995: 131-164).

El *Vexamen* és, també, la primera composició datable en què Fontanella adopta el que serà, a partir d'aleshores, el seu renom més recurrent: Fontano. Es tracta d'un renom de filiació clarament pastoril i que, de fet, en moltes de les composicions que rubricarà amb aquest pseudònim, l'identificarà com a pastor. Millor dit: com a pastor de Barcelona, perquè per al seu paper de pastor rossellonès ja disposava del pseudònim de Gilet.

L'adopció del nou pseudònim, però, té, en la meua opinió, un abast més ampli i persegueix uns objectius diferents. Perquè, malgrat que probablement els lectors barcelonins sabien que Fontanella s'identificava en alguna mesura amb Gilet, l'adopció d'un nou pseudònim tan proper al propi nom evidenciava la que seria una de les constants de la seva obra poètica a partir d'aquell moment: la voluntat de desdibuixar els límits entre la realitat i la ficció, entre la seva vida privada –com a persona més o menys cèlebre en la Barcelona de l'època, hem de pensar que devia ésser més o menys coneguda, com a mínim, entre els membres de la classe dirigent de la ciutat– i la pública. Aquest és, sens dubte, un dels aspectes més interessants de la seva obra literària, però també un dels que caldrà aprehendre, sovint, amb més cautela; perquè, malgrat les traces històriques i contextuals que els poemes contenen –i que, sempre que es pugui, farem bé d'intentar descodificar, perquè solen aportar informació valuosa per a comprendre els textos–, parlem de textos literaris i d'un autor que controla de forma absoluta els ressorts de la literarietat i de la ficció, i que és perfectament conscient d'estar-se construint una imatge pública a través del seu personatge. No sempre ens dirà, doncs, tota la veritat, ni, malgrat els elements d'intertextualitat que presenten moltes de les seves peces, no sempre caldrà esperar trobar entre elles una coherència absoluta.

Deixem, però, momentàniament de banda la faceta literària de Fontanella, perquè, durant aquests primers anys de la dècada de 1640 no tot en la seva vida foren penars amorosos i gestes poètiques: amb els vint anys acabats de fer, ben aviat, les vicissituds de la guerra el portaran a emprendre un viatge sens dubte extraordinari per a algú de la seva edat. Però, per entendre això, primer ens caldrà fer una marrada que ens portarà a recordar la situació política de la Barcelona de l'època, en la qual, com de seguida veurem, la seva família movia fils importants.

Ja des del trencament amb la monarquia hispànica i l'esclat de la guerra, els Fontanella, juntament amb els Martí, els Margarit i els Segarra, integren el nucli dirigent del bàndol profrancès, que aposta decididament per la separació de la corona castellana i l'annexió a França. Ja m'he referit anteriorment a la implicació política del pare, Joan Pere, però aquest, molt més moderat que els seus fills i menys entusiasta de l'opció francesa,²⁰ abandonarà la primera línia política poc després de la mort de Claris, en pro del seu primogènit, Josep Fontanella (Barcelona, 1606 - Perpinyà, 1680).²¹

²⁰ Per un bon perfil de la ideologia política de Joan Pere, veg. Capdeferro (2009: 144-146).

²¹ Sobre la composició del bàndol partidari de la secessió i l'adhesió a la causa francesa, i sobre el lideratge de Claris dins aquesta facció veg. Simon (2008).

Ben relacionat amb l'entorn de la cort francesa, Josep esdevé aviat una de les figures prominents del l'escenari polític que es consolida al Principat després de la revolta de 1640. Seguint una trajectòria similar a la del pare, comença exercint de lletrat per al Consell de Cent i la Diputació del General, i acaba esdevenint membre d'aquesta primera institució i regent de l'Audiència Reial francesa al Principat, un dels càrrecs de confiança de la monarquia francesa. L'ocuparà fins a la dissolució de la institució, el 1659, de resultes del Tractat dels Pirineus. Però aleshores, la seva fidelitat al Rei Cristianíssim li valdrà el nomenament com a president del flamant Consell Sobirà del Rosselló, càrrec que ostentarà fins a la seva mort, vint anys més tard, el 1680.

L'any 1643 Josep ja era regent, i un dels principals líders polítics del país i, en aquesta tessitura, és designat assessor català de l'ambaixada de França a la conferència de pau de Münster. Surt de Barcelona el 20 d'agost, i va acompanyat pel seu germà Francesc, el qual cal pensar que devia exercir les funcions de secretari, ajudant i persona de confiança de Josep. El 28 de setembre són a París, on el primogènit dels Fontanella s'entrevista amb Mazzarino. Després, per via fluvial, prossegueixen el seu viatge com a part de l'ambaixada francesa, passant per Charleville, Dordrecht i La Haia, fins arribar, finalment, a Münster el 16 de març del 1644.²²

Com en tantes altres ocasions, Francesc reflectirà en diverses composicions les vivències singulars del seu periple europeu. És probable que el sonet «Aquest fang que Lutècia denomina» fos escrit de París estant, aquell mateix 1643.²³ I, des de Münster, escriu la bellíssima ègloga «De Fontano la queixa llastimosa», en la qual recorda l'enyorada Amaril·lis.²⁴ També, al llarg del trajecte fluvial que l'havia de menar fins a Münster, escriu tres romanços epistolars que envia als seus amics barcelonins, un conjunt de poemes que conforma el denominat *Cicle de Münster* i que és part del corpus estudiat i editat dins el present treball (veg. 5.3 i 7).

Ignorem fins quan devia restar Francesc a Münster exactament; tot el que podem dir és que no devia partir gaire més tard del 21 de gener de 1645, dia en què està datada la darrera carta que envia al Consell de Cent des d'aquesta ciutat (Costa & Quintana & Serra 1991: 293-294). El més lògic és pensar que devia fer el camí de tornada a Barcelona via París, perquè és el mateix que havia fet per arribar fins a Münster i perquè li permetria de reunir-se amb el seu germà Josep, que havia estat anteriorment reclamat a la cort francesa després que la seva

²² El viatge a Münster dels germans Fontanella ha estat àmpliament documentat: veg. Rubió (1956 [1985]: 205-207); Costa, Quintana & Serra (1991: 262); Miró (1995: I, 60 i 62; 2001: 39); Sánchez Marcos (1999: 111); Torres (2006: 226-227); Miralles (2009: 293; 2015a; 2015b); Valsalobre (2010a: 63; 2010b: 282; 2013: 283); Boadas (2012: 154-156); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 21-22).

²³ La datació d'aquest poema, però, no es pot donar per segura, perquè el text no presenta cap ancoratge temporal i perquè avui sabem que Fontanella viatjà a la capital francesa, com a mínim, dues vegades més (el 1654 i el 1656). A més, també és probable que hi tornés a passar, de tornada cap a Barcelona des de Münster, entre el gener i el març de 1645.

²⁴ Per una edició actualitzada i anotada del sonet i l'ègloga veg. Valsalobre & Miralles & Rossich (2015: 88-88-89, 145-153).

presència a Münster el convertís en una figura incòmoda, per la seva determinació a l'hora de reivindicar per al Principat un estatus en les negociacions similar al d'Holanda o Portugal.²⁵ Als DGC (VI, 66) consta que Josep retornaria a Barcelona el 14 de maig de 1645 i, versemblantment, amb ell, degué fer-ho el seu germà. En total, Francesc havia passat un any i vuit mesos fora; qui sap si aquests podrien ser els «dos anys d'ausent» que Gilet lamentarà en la seva gileta 18 «Dos vegades flors i plantes», després dels quals, tanmateix, es continua rendint «constant en son amor, a les ares de l'adorada Gileta».²⁶

Pels volts d'aquestes mateixes dates veia la llum el segon volum de les *Cathaloniae Decisiones* de Joan Pere, que incloïa en els liminars un poema, «La pau de l'abundància acompanyada» que Francesc devia escriure de Münster estant perquè, de fet, és una crida a l'adveniment de la pau i l'apoteosi de les lletres, que potser s'entén, millor que en cap altre context, en el marc de les negociacions en què es trobaven immersos ell i son germà, i més concretament, en algun moment que devia ser anterior a la retirada forçada de Josep de la conferència, ja que el text traspuja esperança i un evident optimisme.²⁷

D'altra banda, el seu retorn a Catalunya va anar seguit del retorn a l'exercici de l'advocacia, ja que, de 1645 a 1649, consta, juntament amb el seu pare, com advocat del Consell d'Olot. No cal pensar, però, que es tractés d'una ocupació gaire absorbent, o, si més no, és segur que en diversos moments, les circumstàncies no degueren afavorir que Francesc s'hi dedicés gaire; sense anar més lluny, el 12 de novembre de 1646, els DGC (VI, 822) situen el nostre poeta com a sergent major al capdavant d'un terç de set-cents soldats que s'encaminava cap a Cervera, acompanyant un tal «moser de Meranuile» per fer front a l'avanç de les tropes castellanes.²⁸

No hi ha indicis que ens permetin datar fefaentment cap de les poesies de Francesc entre la tornada de Münster i el febrer de 1647. Personalment, considero probable que calgui situar en aquesta època alguns dels romanços de la segona part de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* (veg. 5.4), i qui sap si també algunes de les poesies esparses —és a dir, de les que no formen part de cap cicle poètic concret—, com les incloses en el present treball dins l'apart d'*Altres cartes*, entre d'altres.

Tampoc sembla desenraonat pensar que el context propiciat per l'intent de conspiració antifrancesa de l'estiu de 1645 i la inestable situació interna que se'n seguí conformi el referent històric d'una de les seves obres de teatre major, la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i*

²⁵ Sobre aquesta qüestió veg. Costa & Quintana & Serra (1991: 268-274) i Boadas (2012: 154-156).

²⁶ Per a l'estudi i edició crítica de les giletetes, veg. Castaño (2017). I per la lectura d'aquesta gileta en concret, Castaño (2017: 325-326).

²⁷ «La pau, de l'abundància acompanyada, / a nostra pàtria tornarà ditxosa / i lo sigle feliç, l'edat dorada, / que Europa sol·licita afectuosa. / Bel·lona, ab tants trofeos fatigada, / deixarà la palestra bel·licosa, / i les armes, o mudes o confuses, / mendigaran aplauso de les Muses» (v. 1-8). Per llegir el text complet i en edició actualitzada i crítica, veg. Sogues & Valsalobre coord. (2017).

²⁸ Es probable que aquest «moser de Meranuile» sigui el marquès de Marcelin, un dels personatges esmentats per Fontanella a la tercera de les cartes dels Àngels (veg. 5.1.6.2).

Porfia, atès que l'obra té un rerefons polític evident, que sembla al·ludir a la rivalitat entre les principals faccions existents dins el bàndol català.²⁹ Tot amb tot, res assegura que, fins i tot si el rerefons històric de la peça fos efectivament aquest, l'escriptura de l'obra no s'hagués produït una mica més endavant, sempre, però, durant l'etapa barcelonina del nostre autor.

Fos com fos, podem afirmar amb certesa que, després de la campanya al front lleidatà del mes de novembre, Fontanella tornava a ser a Barcelona, com a molt tard, a mitjan febrer de 1647. Perquè entre el 24 i el 26 d'aquest mes tingueren lloc unes celebracions carnavalesques destinades a celebrar el bateig del fill del virrei francès, el comte d'Harcourt en les quals ha quedat testimoniada la seva participació, la qual cosa obliga a pensar que devia haver tornat a la ciutat natal amb prou antel·lació per preparar-la, unes setmanes abans.

En relació amb aquestes celebracions, Pep Valsalobre ha parlat d'una participació «documentada», una de «probable» i una d'«hipotètica» de Fontanella. Per la primera es refereix al fet que, tant el Dietari del Consell de Cent i com el dietari de Miquel Parets asseguruen que Fontanella «és autor de 'villancets' cantats a la Seu pel bateig del fill del virrei Harcourt de la mateixa manera que asseguruen la seva presència comandant un dels tres carros de la mascarada així com al torneig final de festa» (Valsalobre 2012: 121). Per participació «probable» Valsalobre fa referència al fet que alguns textos de Fontanella semblen tenir en aquesta festa una part important del context que permet interpretar-los. Concretament, es refereix a les cartes dedicades a la infanta Belinda i a l'*Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia*.³⁰ Finalment, en el pla de la hipòtesi, Valsalobre, seguint Balaguer, suggereix que Fontanella podria haver estat «dissenyador —o un dels dissenyadors— de l'articulació de fons literari i expressió políticocarnavalesca, o si més no, de ser un dels més destacats organitzadors de la festa».³¹

Sembla molt probable que aquell mateix any Fontanella, a part de les cartes a Belinda, compongués tota la resta de textos que conformen les anomenades *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*, un dels cicles epistolar estudiats i editats en el present treball (veg. 5.1). La datació d'aquestes composicions no és del tot segura i, tal com argumenta a 5.1.6.3 podria

²⁹ Sobre l'esmentada conspiració, veg. Testino-Zafiroopoulos (2010). Sobre la *Tragicomèdia*, val la pena tenir presents les següents paraules: «Llegint o presenciant l'obra sembla impossible sobstreure's a la guerra dels Segadors, als enfrontaments interns de la societat catalana i a la voluntat de fer cicatritzar la ferida generada pels enfrontaments, arribar a pactes i aconseguir la pau. (...) els nomenaments partidistes i l'incompliment dels pactes fets amb el nou ordre francòfil -quan no directament francès- accentuen la fractura interna de la noblesa, els ciutadans honrats i l'elit eclesiàstica. El foc creuat entre dirigents del bàndol català, l'aparició de «mal afectes» a la causa oficial i els motins per a confiscar les seves terres i rendes o per assassinar els »traïdors que no van emprendre el camí de l'exili són ben indicatius d'aquesta convulsa situació i expliquen la necessitat de tancar ferides i de trobar vies per a la reconciliació» (Solervicens 2016: 389-390).

³⁰ Es tracta d'un text descobert tardament i que fou editat i donat a conèixer per Miró (2006a) i estudiat per Miralles (2009).

³¹ «Figuraban también en la fiesta representando distintos personajes los señores don Jaime de Magarola, don Francisco de Surià, don Francisco de Ayguaviva [...] y el poeta don Francisco Fontanella, que parece fue el director de la misma» (Balaguer 1866: 150). El fons polític de la festa, segons ha explicat versemblantment el mateix Valsalobre (2012: 124), era recordar a França la indissolubilitat del territori, en un moment en què començava a planar l'ombra del dubte sobre la vinculació dels Comtats amb el Principat.

abarcar un període més o menys dilatat entre les darreries de 1646 i finals de 1647. Una dada és important de retenir, però: en aquests textos, al marge de bromejar amb les monges de totes dues comunitats, Fontano corteja una de les religioses del convent dels Àngels. Aquesta dama, que amb tota seguretat es troba a Barcelona i que, per tant, ja no pot ser Maria Teresa Ham, i que rep els criptònims de Belinda, Elisa i Belisa, que fan pensar que tal vegada, el seu nom –el de naixement o el de religiosa– fos (o inclogués) el d'Isabel.³²

Aquesta dama podria ser la mateixa Elisa a qui el nostre poeta dedicà la composició no epistolar «Era del dia aquella edat primera», la qual, de fet, és un idil·li.³³ No podem datar el text amb precisió, però hi llegim una dada que sembla encaixar amb la datació del cicle dels Àngels, i és que el mateix autor aclareix que va conèixer la dama quan ja havien passat «cinc lustres de l'edat primera» (v. 74), és a dir, quan ell ja tenia vint-i-cinc anys; era, per tant, l'any 1647.³⁴ Em referiré una mica més endavant a les possibles identitats de la dama emmascarada dessota aquest criptònim, però, pel que ara ens interessa, n'hi ha prou de saber que durant els anys 1646–1647 devia trobar-se interna al convent dels Àngels, si bé això no assegura que fos necessàriament una monja, ja que existien situacions (com per exemple les de conflicte bèl·lic) en les quals dames seglars eren acceptades temporalment dins els convents com a mesura per a garantir la seva seguretat.

D'altra banda, avui sabem, mercès a Capdeferro (2009: 159-162) que, entorn d'aquelles mateixes dates Fontanella va tenir una filla natural, que portaria el nom de Josefa. Ignorem, per ara, qui fou la seva mare però sabem que Josefa va ser monja del monestir dels Àngels i que, tal com es desprèn dels onze anys que tenia en la data de la seva vestició, el 27 de juliol de 1658 havia nascut entre el 21 de juliol de 1646 i el 19 de juliol de 1647.

A les darreries de 1647, Francesc degué assistir a la celebració de l'esponsori entre Joan Mora i Magdalena Xammar, celebrat el 8 de desembre. Si més no, això és el que convida a pensar el fet que compongués per a l'esdeveniment l'epitalami «On lo cristal·lí Neptuno»; el poeta devia ser present a les núpcies, ja que diversos passatges del text així semblen donar-ho a entendre.³⁵

En canvi, l'any 1648 no devia començar gaire bé per al nostre poeta; poc més d'un mes després de la boda, i per causes que ens són desconegudes, l'11 de gener de 1648, l'autor «va

³² Veg. 5.1.6.2.

³³ Sobre el sentit d'aquest terme i el pes de la tradició de l'idil·li en aquest poema de Fontanella, veg. Miralles (2017).

³⁴ No podem passar per alt que, en un sentit estricte, Fontanella complí els 25 anys pels volts de Nadal de 1647. Donant per bona aquesta lectura, aleshores hauria d'haver conegut Elisa el 1648. Tanmateix, no podem descartar que, quan utilitza l'expressió «cinc lustres de l'edat primera» compti el primer any de vida, de tal manera que durant el 1647 viuria ja el seu vint-i-cinquè any. La hipòtesi és versemblant per tal, a l'època, els anys naturals es comptaven a partir del dia de Nadal. Podem pensar, doncs, que pel fet d'haver nascut abans d'aquesta data, això afegia un any al còmput de l'edat del poeta, amb la qual cosa, després del nadal de 1646 ja comptaria 25 anys.

³⁵ El poema es pot llegir a Miró (1995: II, 214-216), especialment, v. 65-73. Per a un estudi més aprofundit del poema, però, veg. Miralles (2015).

estar a un pas de la mort», tal i com ho prova el fet que «va rebre una quasiextremunció segons consta a la documentació de la parròquia de Sant Jaume de Barcelona» (Valsalobre 2010: 70-71). Afortunadament, Francesc va poder superar l'adversitat i, un cop restablert, devia reprendre l'ofici familiar, ja que torna a constar com a advocat del Consell d'Olot, conjuntament amb el seu pare durant l'exercici 1648-1649.

També en aquell any de 1648 tenim constància d'un fet presumptament sòrdid en el qual el nostre poeta, d'alguna forma, es va veure involucrat: en una carta del 4 d'agost de 1648 adreçada al cardenal Mazzarino, Josep de Margarit i Biure, membre del partit profrancès, com Fontanella, però fortament enemistat amb l'autor i la seva família, es queixa del comportament de Josep Fontanella i aprofita l'avinentesa per denunciar, també, el comportament del seu germà petit: «Su hermano [Francesc] así mesmo no dudó, poco tiempo ha, de hacer en medio del día una grande susiudad y descortesía a un monasterio de religiosas de las más principales de esta ciudad.» (Jané 2006: 173-174). La carta no permet escatir ni la data en què Fontanella realitzà aquesta «grande susiudad y descortesía» ni tampoc en què consistí exactament aquesta acció. Amb tot, el mateix Margarit assenyalava que els fets s'han produït «poco tiempo ha», per la qual cosa sembla versemblant situar-los durant el mateix any 1648 o, a tot estirar, a les darreries de 1647. Resulta temptador identificar aquest «monasterio de religiosas de las más principales de la ciudad» amb algun dels dos convents als quals Francesc dedicà les seves cartes poètiques i, més versemblantment, amb el dels Àngels, perquè la seva germana Clara –que hi professà amb el nom religiós de Contesina– hi vivia reclosa. Però res ens permet confirmar aquesta suposició, ni tampoc aclarir si el fet reportat per Margarit té alguna relació amb l'intercanvi epistolar del poeta amb les monges del dit convent.

Aquell mateix any de 1648 Fontanella va compondre també un seguit de composicions de caire elegíac dedicades a la mort d'una dama a qui donà el nom poètic de Nise. Es tracta, més concretament, d'un conjunt de set poemes, que consta de cinc sonets, una composició en quartetes i una extensa composició en silves. Diversos manuscrits (i entre ells, els principals cançoners unitaris) consignen explícitament l'any 1648 com a data en què foren escrites les composicions, fet totalment insòlit, ja que, fora d'algunes composicions religioses enviades a certàmens, no hi ha cap altre text en què Fontanella faci constar la data precisa de composició del text. L'acció sembla suggerir que el mateix autor devia voler fer pública aquesta data, encara que no puc explicar per quina raó. La identitat de Nise, si és que fou una dama real, restà oculta i encara avui continua essent desconeguda. Podem afirmar amb certesa que no pot tractar-se –com afirma Miró (1995: I, 75)– de la primera esposa de Fontanella, Helena Serra, perquè sabem positivament que era viva l'any 1648 (Valsalobre 2010: 68). Per la seva banda, enfilant algunes de les dades biogràfiques de què disposem per al temps immediatament anterior a la mort de Nise, Valsalobre raona:

Per als malpensats, els indicis encaminen a identificar Nise amb una monja amb qui Francesc hauria pogut tenir relacions amoroses al 1647 i de les quals hauria nascut una criatura –i, potser, del part se'n va seguir la mort de la mare que no va ser, però, reconeguda pel pare. Tanmateix, no tenim cap prova, ni una sola, d'aquesta hipòtesi o, si volem, suposició o tafaneria-, com era, d'altra banda, d'esperar. (Valsalobre 2015d: 27)

El mateix Valsalobre afegia, en un altre treball: «és temptador d'anar a cercar Nise en l'àmbit conventual de Barcelona. Més concretament al Convent dels Àngels» (Valsalobre 2010: 69). I, efectivament, ho és, sobretot si tenim en compte la presència de la germana i la filla de Fontanella en aquest convent. Tot amb tot, de moment no disposem de cap evidència textual ni documental que permeti validar aquesta hipòtesi. Més encara: fent els comptes que indicava *supra* a partir de les dades del registre dels Àngels que indiquen que el 27 de juliol de 1658 la nena Josefa tenia 11 anys, és impossible que la seva mare morís de part l'any 1648. De fet, va haver de néixer, com deia, abans del 19 de juliol de 1647. Això no permet descartar que la tal Nise sigui la mare de Josefa, esclar, però fa molt improbable la hipòtesi de la mort de part. Tampoc sembla probable que pogués ser filla d'Elisa, o almenys, si prenem per certes les paraules del poeta en què afirma que no va conèixer aquesta dona fins l'any 1647. Per acabar-ho de complicar, a més, tampoc es pot descartar del tot que no es manipulés l'edat de la nena, ja que, com de seguida veurem, Fontanella no trigaria a contraure matrimoni, i el fet d'haver tingut prèviament una filla podria haver resultat un inconvenient per acordar-lo.

Cap a les darreries de 1648, el germà de Francesc, Josep, viatja a París per a ser informat sobre la situació de Catalunya després dels acords de Westfàlia. Tornarà a casa amb el títol de vescomte de Fontanella sota el braç, atorgat per Lluís XIV a Saint-Germain-en-Laye a l'abril de 1649. I sabem que viatjaria de nou a París el 1650 per obtenir més contribució militar per a la causa catalana (Valsalobre 2008: 81). No ens consta que en cap dels dos viatges l'acompanyés Francesc, però tenint en compte que ja ho havia fet anys abans, en el viatge a Münster, és versemblant que hi tornés en alguna d'aquestes dues ocasions. Així mateix, és probable que, en algun d'aquests viatges compongués l'ègloga urbana «Ínclita, excelsa Lise generosa», potser una de les seves composicions més reeixides i originals.³⁶ A desgrat del fet que ha estat datada a 1645 (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 79), les repetides al·lusions a Elisa, a la qual, com ja hem vist, no conegué fins a 1647, conviden a relacionar aquesta ègloga amb algun d'aquests (suposats) viatges a París de Francesc.³⁷

D'altra banda, per l'estil, el grau de maduresa i la temàtica, tot sembla indicar que en un lapse de temps difícil d'acotar però que podem situar entre les cartes a les monges i les lletres del setge (a les quals em referiré *infra*) –això vol dir, entre 1647 i 1652– Fontanella devia escriure la segona de les seves obres de teatre major: *Lo desengany*. Es tracta d'una peça dramàtica d'una notable originalitat, emmirallada en els models del teatre francès del moment més que no pas en els hispànics.³⁸

³⁶ Per a una lectura completa del text, en edició actualitzada i anotada, veg. Sogues & Valsalobre coord. (2017). Per un estudi crític d'aquesta composició, veg. Valsalobre (2014).

³⁷ Personalment, considero més versemblant la hipòtesi del 1650, ja que l'any anterior potser el record de Nise, encara recent, fa semblar una mica inoportú de dedicar una composició amorosa a una altra dama. El cert, però, és que les dades disponibles no em permeten de ser categòric, en aquest punt.

³⁸ En el moment de tancament de la present tesi doctoral, fora dels manuscrits, *Lo desengany* només es podia llegir en l'edició de Maria-Mercè Miró (1995b). Tanmateix, és a punt, ja, una nova edició crítica, anotada i

Recuperava, per a *Lo desengany*, un bagatge dramàtic amb què havia entrat en contacte en el seu pas per París, de camí (d'anada o de tornada) de Münster, uns anys abans? O potser l'influx de la nova dramaturgia gal·la era més recent? Fa un moment apuntava la possibilitat (versemblant, però no confirmada) que Francesc viatgés a París l'any 1650, acompanyant Josep; tal vegada fos d'aquí d'on pugués les idees i els recursos que posa en joc a *Lo desengany*. En tot cas, si aquesta hipòtesi de datació fos certa, la peça hauria d'haver estat composta en un lapse de temps força acotat, entre el sojorn a París (1650) i el final del setge de Barcelona (octubre de 1651), ja que l'única cosa que sembla segura és que es tracta d'una obra pensada per a ser representada en l'entorn cultural de la capital catalana.

Hem fet, però, un petit salt en el temps, i ens cal retornar al punt en què encara no havíem començat a parlar de *Lo desengany*. Som, encara, a l'any 1649, i queda lluny, encara, el (suposat) viatge a París i el fatídic desenllaç d'una guerra que, vista des d'aquell moment, i malgrat que ja havia començat a anar de mal borràs per als interessos catalans, continuava essent un conflicte obert, amb un final incert. De fet, aquell any de 1649 vingué carregat d'esdeveniments importants per a la vida personal del nostre poeta, que va viure dues bodes i un funeral.

La primera de les bodes fou la d'un cert «galant Alba», conegut des de l'edició de Miró però no identificat fins que, en un treball recent, la investigadora gironina Anna Garcia Busquets ha demostrat –penso que de forma plenament fefaent– que els nuvis d'aquesta boda foren Francesc de Sabastida i Ardena (1628-1655) i Maria de Cartellà i d'Erill (1634-1674) (Garcia Busquets 2017: 243).

Fontanella compongué un conjunt de quatre epitalamis per a l'ocasió: «Festiva, la matinada», «Entre lo cel i la terra», «Admira nostra campanya» i «Que bé comença lo dia»), un conjunt que «segueix la tradició del cant nupcial eròtic d'arrels clàssiques destinat a la noblesa i és una mostra única en la literatura catalana, que la col·loca en el panorama europeu del «discurs del llit nupcial» conreat fins la Il·lustració» (Garcia Busquets 2017: 235). Versement, aquests textos foren escrits amb la intenció de ser dits durant les celebracions de les núpcies, que, tal com ha assenyalat la mateixa investigadora seguint Lazerme, tingueren lloc el 16 de febrer de 1649 al castell de Falgons, poble del terme de Sant Miquel de Campmajor, al Pla de l'Estany (Lazerme 1975-1977: I, 81).

Pocs mesos més tard, qui passaria per l'altar seria el nostre poeta: a principis de maig, a la Catedral de Barcelona, Francesc esposà Helena Serra, filla d'una família de mercaders de draps, teles, sedes i altres mercaderies, de Mollet del Vallès (Valsalobre 2010: 71). No ens consta que compongués cap text per a l'ocasió, ni que cap de les seves composicions es faci ressò d'aquest esdeveniment. I tampoc tot serien alegries aquell 1649, ja que, a finals de l'any,

regularitzada a cura de Pep Valsalobre i que serà publicada en format electrònic a la biblioteca del grup Nise durant l'any 2019. Per a aproximacions teòriques a aquesta obra de Fontanella, veg. Valsalobre (2006, 2009), Pòrtulas (2009) i Solervicens (2016: 392-398).

el dia 29 de desembre, el poeta perdia el seu pare, Joan Pere Fontanella, que fou soterrat a l'església de Sant Jaume (Capdeferro 2009: 146).

Possiblement el decaïment de Joan Pere i el seu posterior traspàs expliquen que el curs 1649-1650 sigui l'únic entre 1645 i 1653 en què Francesc no consta com a advocat del Consell d'Olot. Reprèn, però, aquesta activitat l'any 1650, si bé, en absència del seu pare, entre aquest exercici i el de 1652-1653 treballarà conjuntament amb el lletrat Gabriel Antoni Bosser. D'altra banda, en algun moment del mateix any –tot i que no podem precisar en quin–, neix el seu primer fill mascle, Joan, fruit de la unió amb Helena Serra.

Aviat, però, les circumstàncies començaren a tornar-se fortament adverses; la progressiva retirada del suport militar de la corona francesa, envescada en els conflictes de la Fronda, va comportar un seguit de revessos militars per als interessos catalans al Principat i va propiciar l'avenç indeturable de les tropes de Felip IV, que acabarien per posar setge a Barcelona l'estiu de 1651. Tal explica Garcia Busquets (2016: 113), Francesc era a la ciutat en aquell moment i participà activament en la defensa de la capital catalana:

L'11 de juliol de 1651, amb l'enemic a punt d'arribar, Francesc Fontanella fou nomenat pels consellers governador de l'artilleria de la ciutat. L'havia proposat per al càrrec la Vint-i-quatre de Guerra, una comissió temporal de representació estamental estreta del Consell de Cent per tractar els assumptes bèl·lics.³⁹

Al marge de la seva activitat militar, durant els catorze mesos que va durar el setge, Fontanella va tenir temps –i ànims– per perseverar en l'activitat poètica. En aquest sentit, sabem del cert –perquè les rúbriques dels textos ho especifiquen– que escrigué almenys tres composicions en aquest període: «Dolç esperit de la selva», «Tes prendes, Elisa mia» i «La botella s'és morta». En la primera, la veu poètica confessa a un rossinyol la seva tristesa per trobar-se engabiats (de fet, assetjats) i allunyat de la seva estimada. En la segona es lamenta directament pel fet de trobar-se separat d'Elisa. I la tercera és una composició burlesca que ironitza sobre els estralls que el setge està provocant a la capital catalana. Totes tres composicions són lletres per a cantar, cosa que es dedueix de les seves rúbriques.⁴⁰

La bibliografia precedent ha tendit a identificar Elisa amb Estàsia d'Ardena, la segona esposa de Fontanella, a la qual em referiré més endavant. És cert que la unió amb Estàsia va resultar molt convenient en el moment que es produí, i també és cert que les famílies respectives mantenien vincles de forta amistat des de feia molt de temps, que fan versemblant pensar

³⁹ La mateixa investigadora dona algunes notícies sobre de l'activitat burocràtica i de direcció militar del poeta durant els mesos del setge i també aporta alguns dels documents que se'n derivaren. Més encara: considera que sis d'aquests documents són autògrafs fontanellans, una aportació de gran valor ja que, fins aleshores, l'únic autògraf segur del poeta barceloní era una sol·licitud presentada a la Universitat de Perpinya, a la qual em referiré *infra*.

⁴⁰ Respectivament: «Estant Fontano en lo siti de Barcelona, féu esta lletra que canta un amant ses penes», «Al so d'un instrument, canta un amant sos amors estant apartat de sa dama. Lletra que féu Fontano estant assiatat en Barcelona» i «Lletra que féu Fontano en lo últim del siti de 1652». Per a la lectura detallada dels tres textos, em remeto a l'edició i l'afinada anàlisi que n'ofereix Garcia Busquets (2016: 119-120).

que Francesc i Estàsia, malgrat que acabarien casant-se al Rosselló, es devien conèixer ja de ben joves a Barcelona; al capdavant, les seves famílies formaven part del nucli dur del bàndol profrancès i sabem que el germà d'Estàsia, Josep d'Ardena, degué ser una persona molt propera al poeta, ja que Fontano l'esmenta en una de les composicions dels Àngels i, a més, sabem que abandonaren junts el Cap i Casal en el moment de la rendició de la ciutat l'any 1652.

Com deia fa un moment, a més, res impedeix pensar en uns amors de joventut entre Francesc i Estàsia a Barcelona, i qui sap si fins ella podria haver estat la mare de Josefa, perquè ens consta que la filla natural de Francesc acabaria signant documents amb els dos cognoms (Fontanella i Ardena).⁴¹ Més encara: qui sap si Estàsia podria haver estat reclosa temporalment als Àngels, durant els anys més adversos del conflicte, i ser la monja que Fontano festeja al cicle dels Àngels.

Les possibilitats apuntades, encara que versemblants, no poden elevar-se més enllà del rang d'hipòtesis, perquè no disposem de proves que les confirmin. De fet, en realitat, l'únic indici sobre el qual s'ha sostingut durant anys la identificació d'Elisa amb Estàsia es troba a la rúbrica de l'ègloga parisenc «Íncita, excelsa Lise generosa», que sembla situar Elisa a la cort vescomtal d'Illa. Però, personalment, em sembla que es tracta d'una evidència molt feble, més que més, perquè, tal com Eulàlia Miralles va posar de manifest fa uns anys, es tracta d'una rúbrica força dubtosa.⁴²

Si Estàsia no fos Elisa, podria ser que Elisa fos una monja dels Àngels, potser una de la qual ignorem la identitat, o potser la que proposo en l'estudi crític d'aquest cicle epistolar (veg. 5.1.6.2). Al seu torn, aquesta monja podria ser (o no), la mare de Josefa. Però aquesta hipòtesi tampoc acaba de funcionar, perquè, de ser així, no tindria gaire sentit que, trobant-se tots dos a la ciutat, en els poemes del setge Fontanella s'hi referís com a persona absent.

⁴¹ En un plet que podem trobar a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA RA PC 26314), Josefa signa com a «Josefa Fontanella i d'Ardena».

⁴² «La identificació d'Elisa amb Estàsia d'Ardena prové bàsicament de les rúbriques de tres manuscrits que no són precisament claus en la transmissió fontanellana i que consideren destinatària última del poema la vescomtessa d'Illa de Canet, Lluïsa d'Aragó i d'Aybar (la Lise del primer vers), esposa de Josep d'Ardena i, en conseqüència, cunyada d'Estàsia (A, B5 i B12); en els altres testimonis, Lluïsa no hi és esmentada. Certament, el contingut dels v. 1–12 indica que Elisa pot ser Estàsia, però no deixa de sobtar que en els testimonis més complets i fiables s'obviï una referència que sembla important per a la comprensió del text, per conèixer-ne la destinatària. L'explicació podria ser que a R, dedicat a una dona que no era Estàsia, Fontanella no va voler que hi figurés el nom de la cunyada de la seva segona esposa, però tampoc hi consta a V2, un volum també important en la transmissió fontanellana i no controlat per l'autor, copiat l'any 1695 pel fill d'un amic de Fontanella que imaginem sabedor de qui s'amagava rere els noms de Lise i Elisa. En tot cas, el que pot haver passat és que en un determinat moment certes còpies van començar a transmetre el nom de Lluïsa d'Aragó en les rúbriques, per coneixement o intuïció, o per error (cf. Miralles, 2014: 542), o bé que d'altres el van eliminar amb la suposada connivència de l'autor, atès que no és a R. Posat que aquest últim cas sigui l'encertat, ens trobem amb un fenomen que no és estrany en la poesia barroca: un poema que ha estat dedicat a una determinada persona, deixa de ser-ho i canvia el seu sentit quan se n'elimina el nom.» (Miralles 2015b: 200).

Qui és segur que es trobava absent durant el setge és Helena, l'esposa de Fontanella, que es refugià a Olot, amb la mare del poeta. A principis de juny de 1652, però, traspassà, probablement per causa de la pesta, i fou soterrada el 17 d'aquell mes a la capella del Santíssim Sagrament de la parròquia de Sant Esteve, al lloc reservat per a la família Fontanella (recordem que Joan Pere Fontanella era olotí).⁴³ Feia tot just tres anys que Fontanella s'hi havia casat i tot just dos del naixement del seu fill Joan.

La bibliografia precedent no ha trobat evidències que Francesc dedicés cap de les seves composicions a Helena. De fet, Valsalobre, després de demostrar de forma concloent que Helena no podia ser Nise,⁴⁴ constata, amb estranyesa, la total absència d'Helena en els versos fontanellans:

(...) no tenim constància que la relació amb Helena engendrés cap text literari. I el fet ens resulta ben estrany, per tal com per a Fontanella qualsevol episodi biogràfic, més que més si és amorós, constitueix un esperó per a la creació literària. Tret que la vinculació conjugal respongués a altres interessos. (Valsalobre 2015: 32)

Les evidències disponibles no permeten confirmar que Elisa fos Helena, però em sembla que res impedeix de preguntar-nos si no podria ser que Helena, després d'una temporada reclosa als Àngels, i d'haver-ne sortit per casar-se amb Fontanella, hagués marxat de la ciutat, amb la mare del poeta, per tal d'escapar dels rigors del setge, i hagués mort sense arribar a retrobar-se amb el seu marit. Perquè, al capdavant, si, com hem tendit a suposar fins ara, el d'Helena fou un casament que responia a «altres interessos», sembla una mica estrany que, en una situació de risc tan extrem, acabés refugiand-se amb la mare de Fontanella, en lloc de fer-ho amb la pròpia família.

A més a més, també podem plantejar la situació de forma inversa: si la hipòtesi és errònia i Helena no és Elisa, voldria dir que l'interès de Francesc per la seva esposa Helena, devia ser nul, perquè mentre ella es retirava a morir a Olot (i malgrat que ignorem quin grau de coneixement d'aquests fets podia tenir el poeta des de Barcelona), ell es lamentava per l'absència d'una dama que, si era Estàsia, devia trobar-se, força més segura, al Rosselló. Tot és plausible, si bé, personalment, trobo que aquest segon resulta un escenari poc versemblant.

⁴³ Valsalobre (2010: 73-74) proposa: «Potser s'havia refugiat a la vila garrotxina, origen de la família del marit, durant el setge de Barcelona (la seva sogra Margarida Garraver, circulava aquell any per Olot, tal com ho demostra l'existència de dos documents (dues procures) amb data de 14 i 17 d'octubre de 1652). És probable que la mort estigui relacionada amb l'epidèmia de pesta, que el dietari del barceloní Miquel Parets testimonia amb tanta cruesa i que va afectar també ben cruelment Olot (Canal 1987)».

⁴⁴ La percepció del paper d'Helena com a musa poètica de Francesc ha variat ostensiblement al llarg del temps. D'ençà de 1988, Miró va defensar -sense proves documentals- que era la dama oculta darrere del criptònim de Nise, i per tant, que el cicle de poesies *in morte* de l'any 1648 eren dedicats a la seva mort (Miró 1995: I, 75-76). Valsalobre, però, la rectificà, aportant proves documentals que demostraven que Helena i Francesc es casaren el maig de 1649 i que ella morí el juny de 1652 (Valsalobre 2008: 68, 73). I que, per tant, Helena no podia ser Nise. Després d'això, no hi ha hagut cap altra proposta que vinculi Helena amb cap dels poemes del seu marit.

En tot cas, comptat i debatut, i per posar un punt i a part a aquesta qüestió, l'única cosa que podem afirmar amb certesa és que, si posem de costat els set poemes de Fontanella en què s'esmenta Elisa, totes aquestes hipòtesis, sense excepció, troben arguments a favor i a contra. Més encara: ni tan sols podem descartar que hi hagi una Elisa barcelonina (Helena o no) i una de rossellonesa (aquesta, però, amb tota seguretat sí que seria Estàsia).

D'altra banda, i encara en relació amb les composicions del setge, cal fer una breu remarca sobre «La botella s'és morta», el poema burlesc que tanca aquesta breu seqüència poètica. Hi ha un aspecte que Garcia Busquets no esmenta i que, tal vegada, podria ajudar a entendre el perquè d'una composició tan jocosa en una fase tan especialment dramàtica del setge com fou la dels seus darrers dies. La dada és que, segons fa constar Miquel Parets en el seu dietari, el mateix mes d'octubre de 1652 –i això vol dir, escassos dies abans de la rendició de la ciutat– tingué lloc a Barcelona una extemporània celebració del Carnestoltes.⁴⁵ Aquesta possible vinculació amb una festivitat potser explicaria, també, que els tres poemes fossin concebuts com a lletres per a cantar, si bé no ignoro, per ara, en quin context es podrien haver interpretat.

Fos com fos, sabem del cert que Francesc va restar a Barcelona fins a l'acabament del setge: el trobem documentat com a màxima autoritat artillera del Cap i Casal en el moment de la rendició de la ciutat l'any 1652, comandant l'artilleria en l'acte de rendició:

Quant al Señor mariscal de La Motte señors Loctinents generals tant francesos com Cathalans mariscals de camp señors del consell real y Audientia real señors de la Cancelleria y Inquisitio y altres officials reals exiran ab todas las tropas tant francesas com cathalanes suyssos alamanys y altres nacions ab llurs armas y bagatges sens esser reconeguts ni visitats, ço es la Infanteria tambor batent banderes desplegadas bala en boca metxa ensesa per dos caps y amenaran lo cano ques del Rey conduhit per Francisco Fontanella Cathala Comandant nostra artilleria y sos officials ab municions necessaries es a saber dos milles depoluora altre tant plom y quatre milles de metxa.⁴⁶

De Barcelona va passar al Rosselló, on, pel que sabem, s'instal·là definitivament; no tenim constància que retornés mai més al Principat. D'allà estant, a mitjan gener del 1653, tant Francesc com el seu germà Josep foren «jutjats en contumàcia i condemnats, com a reus de crim de lesa majestat, a la confiscació dels béns que haguessin deixat a la Catalunya en mans

⁴⁵ Cito de Garcia Espuche (2010: 62), que és qui reporta l'anècdota, citant ell, al seu torn, l'assaonador barceloní: «Parets es mostra especialment admirat quan es refereix a les «invencions» construïdes a les festes del mes d'octubre de 1652: «mana fer la ciutat dues riques envencions de foch, la una davant del palatio de sa alteza que estava en casa de Bru [al carrer de la Mercè]» amb «rodes de cuets y caxas de coets volado[r]s» davant de la murall de ma; l'altra «vensio se feu a la plaça de Santana davant de la casa de don Pedro Reguer quey posava lo marques de Mortara que estava anomenat per virrey de Catalunya» amb «un gran gegant sobre de un catafal ab una gran actio que feya tot ple de envencions de foch y lo catafal tot rodat de rodes y caxes de cuets volado[r]s». I això que la ciutat havia decidit estalviar, fent festes «de no tant cost», atesa la situació terrible de la qual estava sortint (setge i pesta).»

⁴⁶ MNA (1916: XV, 606). Els textos presos directament d'altres edicions apareixen en aquesta tesi tal com apareixen en aquelles edicions. Si, com és el cas d'aquesta citació, no han estat regularitzades en l'edició de la qual provenen, aquí és reproduïxen igualment, sense regularitzat.

dels Àustria» (Capdeferro 2010: 463). Al mateix temps, però, al Rosselló li eren concedits alguns dels béns confiscats a desafectes al rei francès (Valsalobre 2015c: 35), amb la qual cosa començava a consolidar la seva posició com a membre de la nova oligarquia dels Comtats, composta pels dirigents principatins desplaçats. D'aquesta manera, la monarquia francesa compensava l'elit catalana que havia col·laborat amb ella durant la guerra i, de passada, mantenia un aliat valuós de cara a consolidar el poder reial al Rosselló.⁴⁷

El 12 de juliol de 1654, Francesc va contraure matrimoni per segona vegada. La seva esposa, Estàsia d'Ardena era, com ja s'ha dit, membre d'una de les famílies que, com els Fontanella, més s'havia significat en favor de la causa francesa durant la guerra. Els vincles entre les dues famílies venien de lluny i el matrimoni servia per a consolidar-los en un context en què les famílies nobles principatines maldaven per accedir als principals ressorts del poder del Rosselló a l'empara dels designis de la monarquia francesa. En aquests anys, sabem que Francesc va viatjar a París, com a mínim, en dues ocasions, l'any 1654 i el 1656, principalment, per defensar els interessos del seu cunyat Josep.⁴⁸ L'any 1655, el matrimoni va fruitar un fill, Josep, però la unió tingué una durada molt breu, perquè l'any 1657 Estàsia ja era morta (Valsalobre 2008: 91).

Qui sap si per aquesta raó, per un cert desencantament vital o per voluntat de prosperar dins l'únic àmbit del poder en què li era possible de fer-ho (o potser, de fet, per la suma de tots tres factors), aquell mateix any de 1657 Fontanella ingressà en la vida religiosa dins l'orde dels dominics, al convent de Sant Domènec de Perpinyà.

La relació del poeta amb els dominics no era nova, sinó que es remuntava a l'etapa barcelonina, i tenim mostres que havia estat, ja des d'aleshores, una relació molt propera. Només cal recordar que Francesc havia compost el vexamen del certamen poètic en honor de Sant Tomàs celebrat al convent de predicadors de Santa Caterina de l'any 1643, i que dues de les seves germanes, Francesca i Clara, havien estat monges al convent de dominiques dels Àngels, a Barcelona. Fins i tot, en una de les composicions del cicle dels Àngels, Fontano es permetia de bromejar sobre l'afició dels «gusmans» (nom popular dels dominics) al bon menjar (*Ang.*: XV, 17-20). A més a més, al Rosselló, els dominics eren un orde força oposat a la voluntat assimiladora de la monarquia francesa (Valsalobre 2010b: 284), un aspecte amb el qual els desplaçats catalans congeniaven cada vegada més, a mesura que anaven prenent consciència que els propòsits de Lluís XIV anaven més en la línia d'assimilar el Rosselló que no pas de recuperar el Principat.

⁴⁷ Sobre el procés de consolidació de les elits principatines en les institucions i els ressorts del poder rossellonés, veg. Jané (2006).

⁴⁸ «(...) sabemos que al menos en 1654 y en 1656 Francesc viajó de nuevo a París En una carta de Josep Fontanella desde Canet de Rosellón a Abel Servien, entonces sobreintendente de Finanzas del cardenal Mazarino, Josep pide a este que su hermano Francesc sea bien recibido en la corte, a donde se dirige en relación a asuntos relativos al regimiento del vizconde de Illa, Josep d'Ardena, del que Francesc es capitán. Dos años más tarde, el 5 de abril de 1656, leemos una carta de Mazarino a Josep Fontanella en la que el primer ministro es conocedor que Francesc viaja hacia París por orden del rey.» (Valsalobre, en premsa, b).

El novembre de 1658,⁴⁹ Francesc professa al mateix convent de Sant Domènec i, tal com era habitual quan hom ingressava en la vida religiosa, dicta testament. Fa hereu universal el seu fill petit, Josep Fontanella d'Ardena, i nomena el seu germà Josep Fontanella Garraver tutor i curador dels seus fills (Vila 2007: 345-346). El seu primer fill mascle, Joan, probablement per les dificultats que suposava el fet que continués residint en territori hispànic, quedà clarament relegat; els béns només passarien a ell en cas de morir el seu germanastre Josep. El mateix 1658 moria a Arenys de Mar la mare de Francesc, Margarida, el testament de la qual –datat a 1656– roman, encara avui, l'única prova documental que identifica Josefa Fontanella com a filla natural del poeta. El testament de Francesc, en canvi, no feia cap menció a la nena, que aleshores tenia onze anys i que el 20 de juliol havia vestit el vel blanc al convent dels Àngels de Barcelona.⁵⁰ El mateix Francesc seria ordenat sacerdot poc temps després, l'any 1660.

Entre 1663 i 1770, Fontanella exerceix de professor de Dret canònic a la Universitat de Perpinyà⁵¹ i, paral·lelament, progressa dins el *cursus* religiós de forma prou ràpida; entre 1671 i el 1675 ja era prior del Sant Domènec (Valsalobre 2008: 83) i el seu nom fins i tot apareix dins una llista d'episcopables per al bisbat d'Elna, una situació que va ser probablement propiciada per les influències del seu germà Josep, aleshores Virrei del Rosselló, i que s'explica per un context en el qual, «Al capdavant la tònica general entre els refugiats de l'elit catalana al Rosselló, com arreu, era projectar el clan familiar en els ressorts de poder.» (Valsalobre 2010b: 284). La maniobra dels germans Fontanella, però, arribava tard, ja que va coincidir amb el canvi de rumb de la política eclesiàstica de la monarquia francesa, que ja no permetria el nomenament de bisbes no francesos a partir d'aquell moment.

En el pla personal, el poeta va rebre alguns revessos, com ara la pèrdua del seu primer fill mascle, Joan, fill d'Helena Serra, qui degué restar al Principat i de qui només sabem que l'any 1670 ja era mort «en pupilar edat sens fills alguns» (Valsalobre 2010: 72). Amb tot, la col·locació eclesiàstica també continuava donant fruit i, a banda del càrrec de prior, durant la dècada de 1670 Francesc degué assolir una certa projecció pública a dins la seva ciutat d'acollida, ja que entre els anys 1674-1679 el trobem predicant el sermó de Pàsqua a la catedral de Sant Joan de Perpinyà (Vila 2007: 345; Valsalobre 2010b: 285)

L'etapa rossellonesa del nostre autor és menys fecunda des d'un punt de vista literari, ja que, tot i produir encara més d'un centenar de composicions poètiques, cal tenir en compte que les escriu al llarg de tres dècades. Tal vegada els canvis vitals o una major dedicació a la vida religiosa devien influir en aquest fet. O potser el desmantellament de l'ecosistema cultural

⁴⁹ Pels detalls d'aquesta data, descoberta aquest mateix any 2018, veg. Valsalobre (en premsa, a).

⁵⁰ Per a la transcripció del testament de Francesc veg. Vila (2010: 347-353) i per al de Margarida, Capdeferro (2009: 159-162). La data de vestició de Josefa prové del llibre de vesticions dels Àngels. No és una font accessible al públic general, així que dec la dada a la historiadora Mercè Gras, que va tenir l'ocasió de consultar i fer un buidatge de les dades d'aquest llibre.

⁵¹ De fet, un dels pocs documents autògrafs del poeta que hem conservat és una carta en què sol·licita el certificat de professor a la Universitat de Perpinyà en el període 1663-1670, i que es pot llegir a Miró (1995: 303-306). Sobre aquesta etapa de la vida de Fontanella, veg. també Valsalobre (2010b).

que, durant la dècada de 1640 havia acollit i celebrat el seu geni poètic a la ciutat de Barcelona, i que no sembla haver trobat cap continuïtat en el Perpinyà de la postguerra.⁵²

Tradicionalment s'ha dit que, durant aquests anys, Fontanella compon principalment poesia religiosa, la qual cosa, en essència, és certa, tot i que que requereix, almenys, de dos matisos. El primer és que, tal com ha fet veure Miralles, probablement, de poesia religiosa, Fontanella en devia compondre també durant la seva etapa barcelonina (Miralles 2015: 208-209). I el segon és que cada cop sembla més evident que, malgrat la seva condició de religiós, durant la seva etapa rossellonesa, Fontanella també va compondre una part important de la seva poesia amorosa, probablement motivat per la represa de la relació amb Maria Teresa Ham, el seu amor rossellonès de joventut.

De la poesia religiosa, seguint Miralles, podem dir que s'estructura en dos grans blocs, dels quals només el segon devia ser escrit durant l'etapa rossellonesa:

Hi distingim [dins la poesia religiosa] dos blocs (que anomeno I i II), ordenats aproximadament de la mateixa manera, que responen a un esquema cronològic i temàtic (cicles menors o subcicles). En primer lloc (I), una sèrie de poesies que tenen una transmissió més àmplia que les del segon bloc, que possiblement s'han de datar en la primera etapa de Fontanella com a poeta i que s'ocupen, per aquest ordre, dels següents temes: Santíssim Sacrament, Puríssima Concepció, Magdalena, santa Caterina de Siena i Nativitat (p. 330–348); no hi ha cap composició de totes aquestes que sigui escrita en castellà, una llengua literària que l'autor adoptà, pel que sembla, només de manera puntual al final de la seva vida. Pel que fa al segon (II), són poesies de transmissió més restringida, a R i, eventualment, un parell més de manuscrits (B1 i B4), n'hi ha força que són escrites en castellà i segueixen un ordre temàtic que s'assembla bastant al del bloc I: Santíssim Sacrament, Nativitat i Transfiguració, Maria i la Puríssima Concepció, i sants (p. 349–403). (Miralles 2015: 208)⁵³

És interessant observar que la major part de les composicions religioses inclouen el terme *lletra* en les rúbriques i/o presenten estrofes amb tornada, la qual cosa revela que eren textos pensats per a ser cantats. No sabem si Francesc els devia escriure per encàrrec, primer, i/o com a part de la pròpia activitat litúrgica en l'etapa rossellonesa, però ambdues hipòtesis semblen ben plausibles.⁵⁴ Fos com fos, aquest tret fa pensar que ens trobem davant d'una

⁵² «L'actiu cercle cultural i literari barcelonà que Francesc comandava ha desaparegut i no ens consta que aparegui vinculat a cap altre cercle o activitat cultural de Perpinyà de característiques similars ni aproximades» (Valsalobre 2010b: 283).

⁵³ Sobre l'adscripció a l'etapa barcelonina de la primera part de la poesia religiosa, jo mateix he escrit que la nadala «Hola, pastors de Betlem» (Miro 1995: II, 151-152), que forma part d'aquest bloc, és molt probable que sigui una composició força primerenca, feta a imitació de les *Bucòliques* de Virgili, durant l'època de Fontanella com estudiant Sagues (2017: 42-44). D'altra banda, la mateixa Miralles apunta -penso que molt encertadament- que, al manuscrit de Ripoll però fora d'aquests dos extensos blocs de composicions religioses, també trobem poemes com «Quan, ab astre felix, la bella Astrea» i «Coronades d'esperances» en els quals, darrere del tema religiós, es pot copsar un clar rerefons bèl·lic, que convida a datar-ne la composició durant la dècada de 1640 (Miralles 2015: 204-205, 207). Per a la lectura dels poemes, veg. Miró (1995: II, 27-29 i 33-46).

⁵⁴ «No és gens descabellat pensar que totes aquestes lletres per cantar o vilancets hagin estat musicats per algun mestre de capella; pots ser, com suggereix Maria-Mercè Miró (1995: 78), que fossin encarregades pels superiors dels dominicans o quan Fontanella fou prior al convent de Perpinyà» (Pujol 2017: 172).

poesia pensada per a ser divulgada entre un públic més ampli que el d'altres parcel·les de la producció poètica fontanellana.

La poesia religiosa d'aquests anys també revela la voluntat del nostre poeta de mantenir els lligams amb la seva ciutat natal: sabem que, almenys en tres ocasions, envià poemes a certàmens celebrats a Barcelona, ja que així ho fa constar en les rúbriques dels textos. Es tracta d'emblemes tramesos a les festes celebrades amb motiu de la canonització de Tomàs de Villanueva (1658) i a les beatificacions de Rosa de Lima (1667) i de Joan de la Creu (1676). També, cal esmentar aquí el cas del poema penitencial «Vinc, Jesús meu, per rompre la cadena», el qual, d'acord amb els manuscrits, «envià des de Perpinyà a 26 d'abril de 1660», probablement a Barcelona (tot i que no s'especifica) i no sabem exactament per quin motiu.

Fos com fos, en aquesta etapa, tot i fer-ho en menor mesura que durant els seus anys de joventut, Fontanella sembla haver volgut continuar present en el debat públic en alguna mesura, ja que, més enllà de l'àmbit religiós, li coneixem dues poesies de tipus civil: «Lo primer d'ells és romà», dedicada a l'elecció del papa Alexandre VII, l'any 1655 (Miró 1995: II, 26-27); i «Qui domarà de Maastricht» (Miró 1995: I, 126-127), dedicada a la presa d'aquesta ciutat holandesa per part de les tropes de Lluís XIV, l'any 1673.

Probablement condicionats per les dades biogràfiques de què disposem sobre Fontanella per aquest període, durant anys hem pensat que, en l'etapa rossellonesa, les circumstàncies havien dut el poeta barceloní a circumscriure la seva producció poètica dins la temàtica religiosa i, molt puntualment civil. Aquesta perspectiva, però, ha començat a canviar, de 2014 ençà. En bona mesura, això és degut als treballs de Rossich & Miralles (2014) i Castaño (2017), que han presentat evidències febles que, almenys algunes de les gilettes foren escrites ja en època de maduresa, malgrat que, per ara no se n'ha pogut concretar la datació exacta. La present tesi fa una aportació més en aquest mateix sentit, ja que presenta arguments per situar també durant aquests la composició d'un dels seus cicles poètics més fins ara mes desatesos però també més interessants, el que he denominat *Cicle dels rams* (veg 5.2.6).

Per ara, encara no ha estat possible datar amb exactitud aquesta segona etapa de poesia amorosa, però, tal com explicaré en parlar del *Cicle dels rams*, es pràcticament segur que tingué lloc amb posterioritat a l'ingrés de Fontanella en la vida religiosa –és a dir, després de 1657–, i que estigué directament relacionada amb la recuperació d'algun tipus de relació amb Maria Teresa Ham. De fet, en algun moment indeterminat però presumiblement prou tardà (o, com a mínim, prou proper al cessament de la seva activitat literària, fos quan fos que aquest s'esdevingué), sembla ser que Francesc va voler aplegar tota la seva obra poètica amb l'objectiu d'oferir-lo a aquesta dama, tal com han observat Rossich & Miralles (2014), els primers que tingueren l'encert de parar atenció als dos pròlegs que encapçalen el manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll.

Fins aquest mateix any de 2018, desconeixiem la data exacta de la mort del nostre poeta. Ara, però, mercès a la troballa fortuïta de l'investigador francès Sylvain Chevauché, sabem que Francesc Fontanella morí a Perpinyà el dia 9 d'octubre de 1681, prop de les 5 de la tarda.⁵⁵

El van sobreviure el seu fill petit, Josep Fontanella i d'Ardena, de qui desconeixem la data de defunció, però que, anys a venir, prosperaria dins l'escalafó militar fins convertir-se en capità d'infanteria del regiment reial del Rosselló; i la seva filla, Josefa Fontanella i d'Ardena, que, per les notícies que en tenim, no degué abandonar mai el convent dels Àngels i que va progressar dins la jerarquia del convent fins al punt d'arribar a ser-ne la priora durant els complicadíssims triennis 1702-1705 i 1715-1717.⁵⁶

⁵⁵ Sobre les proves documentals que certifiquen la data de defunció de Fontanella, veg. Valsalobre (en premsa, a)

⁵⁶ Aquestes dates, que consten al priorologia del convent dels Àngels, m'han estat directament propocionades per la historiadora Mercè Gras, a qui les agraeixo públicament des d'aquí.

3. LA CARTA POÈTICA ALS SEGLES XVI I XVII

Per tal de poder assolir una bona comprensió de les cartes de Francesc Fontanella —qüestió a la qual estan dedicats els capítols 4 i 5—, considero oportú tenir en compte els elements necessaris per a comprendre quin és el medi cultural i la tradició literària dins la qual aquestes cartes s'insereixen.

Amb aquest propòsit, el present capítol s'estructura en cinc apartats. El primer està dedicat a explicar el paper que juga la correspondència escrita en la societat d'època moderna, un context que es diferencia notablement del dels segles precedents, perquè la carta passa a adquirir la condició, si no de fenomen de masses, sí de mitjà de comunicació que connecta sectors com més va més majoritaris de la població, incloent franges creixents de les classes urbanes, la qual cosa representa una situació tota diferent a la de l'edat mitjana.

El segon apartat està concebut com un preliminar als tres que segueixen i respon a la necessitat d'aclarir el significat exacte que cal donar a un seguit de termes vinculats amb el fenomen epistolar i que, segons el context, poden semblar sinònims, malgrat que en realitat no ho són.

Aclarides les qüestions terminològiques, els apartats 3.3 i 3.4 s'ocupen d'esbossar el context literari que explica la composició d'un corpus epistolar com el de Fontanella. Per fer-ho, en primer lloc, explicaré quins són els diferents corrents que conformen el gènere epistolar a l'inici de l'edat moderna (3.3.) i identificaré aquells que poden considerar-se com a precursors de l'espai epistolar dins el qual cal situar l'obra de Fontanella. Un cop fet això, acotaré més la recerca de models, circumscriuint l'anàlisi als anys immediatament precedents a l'inici de l'activitat literària del jove Fontanella, és a dir, durant el primer terç del segle XVII, amb l'objectiu, si no de trobar possibles models que puguin haver servit com a referents al poeta barceloní, sí, almenys, d'assenyalar el tipus de materials epistolars que comparteixen punts de contacte amb la seva obra i que podem estar segur que circulaven per la Barcelona dels anys de formació de Fontanella.

3.1. L'epistolaritat com a fenomen social en època moderna

Per definició, l'escriptura ha estat sempre una competència exclusiva de les classes alfabetitzades i això, fins ben entrada l'edat mitjana, equival a dir que era patrimoni del clergat, d'una part de l'aristocràcia, i de la casta funcional formada per a fer possible el funcionament de les incipients protoadministracions i de tota la constel·lació d'institucions que, com les universitats, els hospitals, les taules de canvi, etc., proliferen durant aquest període. Són els temps en què el Principat veurà la creació, entre d'altres, d'institucions tan eminents com la Cancelleria Reial i el Consell de Cent (principis del s. XIII), la Diputació del General (1359), les universitats de Lleida (1300) i Barcelona (1450), les taules de canvi (la de Barcelona, de 1401) o els consolats de mar (creats en diferents punts de la Corona d'Aragó i de les costes mediterrànies durant els segles XIII i XIV).

L'adveniment de l'edat moderna comporta elements de continuïtat i també elements d'innovació respecte les dinàmiques medievals pel que fa al domini de l'escriptura i la pràctica de l'epistolaritat. Pel que fa als elements de continuïtat, el primer, i el més evident, és que els mateixos estaments que havien monopolitzat l'ús de la carta durant els segles precedents, no només mantenen, sinó que, de fet, incrementen notablement la seva activitat. En aquest context, floreixen arreu d'Europa els epistolaris de grans figures públiques, especialment de caire polític i diplomàtic. I és en aquest sentit que Castillo (2005: 849) arriba a parlar d'una veritable «mania epistolar» entre membres de la noblesa castellana de l'entorn de les corts dels Àustries dels segles XVI i el XVII, i esmenta diversos casos de corpus epistolars privats que consten de milers de missives.⁵⁷

També a les terres de parla catalana trobem diverses mostres de com la carta vehicula els intercanvis institucionals, diplomàtics i personals de les classes benestants: més enllà de la profusa correspondència institucional de què donen compte els dietaris de la Generalitat (DGC) i del Consell de Cent (MNA), cal esmentar aquí, a tall d'exemples, els epistolaris de les dones de la família Requesens (Ahumada 2007), o els de Joana Bardagí i Gassol (Serra 2007), que ens serveixen, a més, per constatar l'avenç d'un fenomen que venia produint-se ja des de les darreries de l'edat mitjana: l'alfabetització de les dones.

Un segon element de continuïtat de la carta culta moderna respecte de l'edat mitjana és que un dels papers que havia jugat des de sempre, pren una nova dimensió: el de permetre i estimular els intercanvis intel·lectuals i de coneixement. Aquesta funcionalitat de la carta, molt assentada dins els costums del clergat medieval, adquireix el rang de necessitat entre seglars, en una societat europea que està virant cap a la visió del món que emana de la laïcització del coneixement i l'humanisme que situa l'home i la cultura clàssica en el centre de

⁵⁷ «Todavía más concluyentes son los datos referidos al volumen de la correspondencia escrita, oficial y privada, en dichas centurias. De un lado, es oportuno notar la manía epistolar de algunas personas. Sin ir más lejos basta con recordar las nada despreciables 6000 misivas que el conde de Tendilla escribió en el lapso de doce años, entre 1504 y 1515, bastantes de ellas de tipo personal y muchas otras en su condición de capitán general del reino de Granada; o las 30000 del conde de Gondomar conservadas en la Real Biblioteca.» (Castillo 2005: 849).

totes les coses, fent cristal·litzar l'estètica del renaixement. Són ben coneguts, en aquest sentit, els epistolaris de Petrarca, Erasme o Vives, o dels grans poetes espanyols del Cinccents. També, dins la mateixa lògica, i ja en el segle XVII, podem situar un cas més proper i enormement interessant: el d'extensa xarxa de corresponsals teixida per l'historiador barceloní Jeroni Pujades (1568-1635) per tal d'accedir a tota mena de fonts històriques per a la redacció del seu *Calamicleon* (Miralles 2007).

Ara bé: com avançava fa un moment, l'adveniment de l'edat moderna també suposa alguns elements d'innovació substancials respecte de l'època medieval. La principal novetat és l'extensió de l'ús de la carta a estrats cada vegada més amplis de les societats europees, i especialment de les classes urbanes.

Per entendre això, però, primer cal recordar que, a la tardor de l'edat mitjana es produeixen dos fenòmens de gran importància i que estan estretament relacionats: el creixement de les ciutats i l'increment dels nivells d'alfabetització de la població, un factor que resultava imprescindible per a possibilitar el desenvolupament d'activitats econòmiques cada vegada més complexes. Ho explica de forma molt precisa l'estudi italià Armando Petrucci, quan apunta que, entre les darreries del Quatrecent i l'últim quart del Cinccents:

(...) en el interior de las ciudades europeas (...), el impulso a escribir fue provocado por la difusión cada vez más diversificada de oficios, incluso modestos; y que la exigencia de escribir fue dirigida a un número cada vez mayor de ciudadanos por prácticas administrativas y contables cada vez más complejas. A diferencia de otros períodos, en los que las funciones de la escritura eran social, económica y administrativamente poco útiles, en la sociedad del Renacimiento el uso de la escritura generó un nuevo uso de la misma, apremio a escribir y deseo de escribir se entrelazaron y se influyeron de manera recíproca. (Petrucci 2000: 69-70)

En el cas que aquí més ens interessa, el de la ciutat de Barcelona, tenim prou ben documentat com es produïa l'accés al saber de la petita aristocràcia i els ciutadans honrats de la ciutat, una classe cada cop més amatent als negocis i menys a la guerra.⁵⁸ En canvi, tal com ha fet veure Xavier Torres, resulta força més difícil explicar com es formaven les classes populars: «Els memorialistes menestrals que escriuen –i que a vegades escriuen molt i molt–, com ara l'assaonador i cronista Miquel Parets, no ens diuen pas on ni com han après de lletra» (Torres 2011: 84). I tanmateix, els inventaris *post mortem* de la Barcelona cinccentista deixen constància de la presència de quantitats no gens negligibles de documentació escrita a les llars de mercaders i botiguers, i també, freqüentment, de beceroles i lectures escolars (Torres 2011: 84).

⁵⁸ L'Estudi General preparava els fills de les principals família de l'elit barcelonina, i les biblioteques privades de nobles i professionals lliberals -especialment les de metges i juristes- revelen una gran vitalitat i un accés força immediat a les novetats més recents, tant literàries com d'especialitat. Sobre l'organització i el funcionament de l'Estudi General barceloní durant el segle XVI, veg. Fernández Luzón (2003). I sobre les composicions de les biblioteques barcelonines del XV-XVII, veg. Llanas (2002) i Espino (2006).

La creixent alfabetització de les classes urbanes suposa una extensió de l'ús de la carta a franges cada vegada més àmplies de la societat.

Así, un dato destacable es la extensión social de los autores y autoras de cartas, incluso a pesar de que la gente común no estuviera realmente contemplada en el imaginario social de los tratados epistolares áureos, dirigidos sobre todo a los profesionales de la pluma y a la sociedad de Corte. (Castillo 2011: 22-23)

Els documents que testimonien aquesta extensió, però, són força més difícils de recuperar, ja que, com és habitual, la literatura d'extracció popular, i més encara aquella de caràcter privat, té una posteritat més difícil que la de factura culta. De fet, no puc adduir casos concrets d'epistolaris (o, si més no, de mostres epistolars) d'aquestes característiques en llengua catalana, però cal pensar que la situació al país no devia ser gaire diferent de la que ens dibuixen les fonts centrades en l'estudi del món hispànic. En aquestes, aprenem de seguida que els principals registres de l'epistolaritat popular, malauradament, són sobretot els processos judicials:

Si exceptuamos el caso de algunos archivos patrimoniales de hacendados y burgueses, las epístolas de las clases subalternas, indudablemente menos por su mayor analfabetismo, sólo se han conservado en la medida que fueron esgrimidas como materia de prueba en procesos inquisitoriales, pleitos civiles, expedientes de pasajeros a Indias o en contenciosos eclesiásticos por incumplimientos matrimoniales. (Castillo 2011: 28)

Tot amb tot, i a desgrat dels inconvenients que això suposa, no es pot dir que les mostres recopilades siguin precisament petites, sinó que més aviat dibuixen un escenari en què el fenomen epistolar, especialment a partir del segle XVI, adquireix unes dimensions fins aleshores insòlites entre les classes populars.⁵⁹

Com podem veure, en suma, la vertadera novetat, que s'esdevé en el tombant del segle XV al XVI, és l'extensió de l'epistolaritat a uns estrats cada vegada més àmplis de la societat. Parlem, per tant, no d'un fenomen de classe, sinó, d'un fenomen transversal, que afecta tots els estrats de la societat. Sens dubte, com vèiem fa un moment, aquest nou escenari és possible mercès a l'increment dels nivells d'alfabetització, però, sobre aquest factor, cal afegir-hi un entramant d'elements específicament característics dels nous temps que s'obren en el llindar de l'època medieval amb la moderna i que impliquen fenòmens més o menys massius de desplaçament i separació de persones amb vincles afectius.

D'entrada, ens trobem en un context en el qual l'imperi dels Àustries i la monarquia borbònica es dessagnen en un conflicte militar gairebé permanent per l'hegemonia política i

⁵⁹ «(...) los testimonios exhumados por Enrique Otte, Isabelo Macías y Francisco Morales Padrón, Rocío Sánchez Rubio e Isabel Testón Núñez o María del Carmen Martínez Martínez, por referirme solamente a cuatro recopilaciones fundamentales para la época moderna, ascienden a más de mil quinientas cartas, todas ellas «perdidas» en alguno de esos procedimientos» (Castillo 2011: 22). També resulta especialment il·luminador per copsar l'omnipresència de la carta en les relacions sentimentals de les classes populars l'article «Cartas de amor en la España del Siglo de Oro» (Usunáriz 2011: 9-14), que recull i comenta fragments de cartes i bitllets amorosos reals sorgits de les casuístiques més diverses.

econòmica d'Europa, la qual cosa suposa la dilatació, la intensificació i, en fi, el canvi d'escala dels conflictes bèl·lics (pensem, per exemple, en les guerres d'Itàlia, a les darreries del XV, les guerres de religió del XVI, o la Guerra dels Trenta Anys del XVII). Al mateix temps, ja s'ha donat el tret de sortida de la colonització europea del continent americà, primer, i de l'africà i l'asiàtic a continuació, que portarà l'establiment de grans imperis ultramarins i l'ampliació dels radis de les xarxes comercials.

Però els fenòmens de separació de persones als quals em referia fa un moment, no són exclusivament externs ni impliquen sempre llargues distàncies. Cal pensar, per exemple, en les recurrents situacions de captiveri, en presons més o menys autòctones, o propiciades pels segrestos de persones derivats dels actes de la pirateria. Però també és important recordar l'auge que experimenta la cultura conventual de resultes de la clausura perpètua que s'imposa a les religioses femenines a partir del Concili de Trento. Aquesta clausura, que, d'una banda, suposarà una de les poques vies d'accés al coneixement per a les dones, de l'altra, implicarà la seva separació del món terrenal, la qual, tot i ser moltes vegades més teòrica que no pas real,⁶⁰ estimula l'ús de la carta per a la comunicació amb l'exterior.

Les separacions físiques entre familiars, amics i tot tipus de persones amb vincles afectius, sumades al creixent grau d'alfabetització de la població són, en fi, terreny adobat per a la multiplicació dels intercanvis epistolars de tipus privat i personal.⁶¹ Però, per completar la panoràmica dels factors que estimulen l'auge de l'epistolaritat en aquests segles cal tenir presents, encara, un factor material i un de cultural. Pel que fa al primer, cal esmentar que durant el segle XVI es perfecciona el sistema de postes i s'amplia notablement la xarxa de distribució dels correus. En el cas de l'imperi hispànic, això s'esdevé, principalment, a partir de la concessió del monopoli del sistema de correu a la família Tassis,⁶² en un procés progressiu d'implantació del correu en els diferents territoris imperials, en virtut del qual, «Al

⁶⁰ Sobre aquesta qüestió, i referit específicament al cas d'un convent barceloní, veg. l'article molt encertadament intítulat «La permeabilitat de la clausura: el convent dels Àngels a la Barcelona del segle XVII i l'obra de Contesina Fontanella» (Zaragoza 2011).

⁶¹ «En clave diacrónica, Armando Petrucci ha señalado el impulso experimentado por la correspondencia escrita a partir de los siglos XV y XVI. No sólo por la «restauración de la escritura epistolar humanística latina en formas clásicas», sino también porque «la extensión social del alfabetismo, los descubrimientos geográficos, el aumento de las actividades productivas y comerciales y la mayor movilidad de los habitantes llevaron a una auténtica explosión y circulación epistolar en las lenguas vulgares de toda Europa». En lo que atañe a la España de los siglos dorados su difusión debe mucho a los avances cosechados en el terreno de la alfabetización y a la mayor necesidad de comunicación desencadenada por algunas situaciones donde la escritura se hizo casi imprescindible, verbigracia, las guerras, la emigración americana, los movimientos comerciales o las relaciones diplomáticas, incluso contando con las numerosas dificultades que acechaban al correo» (Castillo 2005: 849-850).

⁶² «(...) la progresiva organización del correo a partir del contrato suscrito entre la reina Isabel y Francisco de Tassis en 1500, seguido de su nombramiento en 1506 como Correo Mayor de Castilla y de la posterior designación en 1518 de sus sobrinos Juan Bautista, Simón y Mateo de Tassis como «maestros mayores de hostes y postas y correos de nuestra casa y corte y de todos nuestros reynos y señoríos fuera de ellos»; así como la reglamentación del envío de la correspondencia a los dominios americanos en 1509 y la consiguiente creación del cargo de Correo Mayor de Indias en 1514, completada con la de Correo Mayor de Nueva España en 1580.» (Castillo 2005: 848 aquí).

término del siglo XVI el sistema postal de la Monarquía hispana prácticamente abrazaba todos los rincones del Imperio» (Castillo 2005: 849).

Al Principat, la consolidació del monopoli dels Tassis fou més difícil que en d'altres parts de l'imperi i no exempta de tensions, perquè ja es disposava d'un sistema de distribució de correu autòcton, articulat fonamentalment a l'entorn de l'anomenada Confraria dels Correus a Cavall i a Peu.⁶³ Aquesta confraria, si bé no pot ser considerada pròpiament un sistema de correus públic tal com l'entenem avui en dia, certament acomplia una funció força similar en el sentit que prestava aquest servei a institucions i particulars dels territoris peninsulars de la Corona.⁶⁴ El model castellà i l'autòcton es veieren obligats a conviure, en una situació marcada per constants friccions i plets,⁶⁵ que s'allargaria fins a 1706, quan Felip V suprimí tots els privilegis i concessions i posà el servei de correus sota el control directe de la corona.

Pel que fa a l'àmbit cultural, cal tenir en compte que, des de la segona meitat del XVI i, molt especialment durant la primera del XVII, assistim a una creixent incorporació de textos epistolars a la literatura. La ficcionalització de la carta, esclar, no és una estratègia nova en ella mateixa, perquè l'epistolar és un gènere de llarga tradició. Però el que resulta innovador és la profusió amb què les cartes –i sobretot les cartes d'amor– són inserides en les comèdies⁶⁶ – que són un veritable fenomen de masses als segles XVI i XVII– i en les novel·les

⁶³ També coneguda, segons l'època, pels noms de Confraria dels Troters, Confraria de Nostra Senyora de la Guia, o, més popularment, Confraria d'en Marcús (en honor al nom del seu fundador).

⁶⁴ «Desde finales del siglo XIII ya existía un gremio de Correos en Barcelona compuesto por los denominados «troters» y «correus» agrupados en torno a la denominada «cofradía de Marcús» y a mediados del siglo XV estaban ya ampliamente distribuidos. Sus salarios se establecían por las distancias a recorrer, los días que tardaban, las gratificaciones para cabalgaduras o tomo recompensa por la prontitud de la expedición, etc. También diferenciaban entre las «postes» y los «correos ordinarios», etc.; y además existían desde el siglo XIV los cargos de «maestro» y de «hoste», confirmando la organización del gremio, muy adelantado para su época y que lejos de limitarse al servicio exclusivo de algunas ciudades, se extendía por los territorios de Aragón, Cataluña y Valencia.» López Jurado (2006: 24). La història i funcionament de la confraria als segles XIV-XVII, és, però una qüestió poc i mal coneguda; per un dels escassos treballs de valor sobre aquest particular, a part de l'esmentat *supra* de López Jurado, veg. també Puiggarí (1879).

⁶⁵ «Por su parte, las organizaciones de Correos de Barcelona, las mas antiguas de España, se opusieron reiteradamente a la actuación de los Tassis en los territorios de la corona de Aragón; y también los Correos Mayores de Granada y Sevilla, al querer mantenerse en el cargo, sostuvieron larguísimos pleitos con los Tassis, pero en general, los reyes apoyaron a esta familia, reconociendo sus buenos servicios y aumentando cada vez mas sus privilegios al considerarse su cargo como un monopolio (...)» (López Jurado 2006: 27). Per més detalls sobre les tibantors entre la imposició dels serveis dels Tassis i la continuïtat del servei de correus autòctons al llarg dels segles XVI i XVII, veg. Carreras y Candi (1921). I sobre el paper dels Tassis a Espanya, veg. López Jurado (2006: 25-28).

⁶⁶ «(...) para la última década del XVI el billete aparece ya establecido en el teatro en su doble función de recurso dramático y de ornamento.» (Benardo 2001: 113). «[Lope] como autor prolífico cuyo prestigio e impacto han tenido pocos rivales, derrocha cientos de billetes en su comedia; billetes que, a su vez, influyen en la producción de otros dramaturgos y escritores de novelas.» (Benardo 2001: 195). I, per un repàs més detallat dels diferents rols que arriba a desenvolupar el bitllet amorós dins la comèdia castellana del XVII, veg. Benardo (2001: 116-129).

sentimentals i de cavalleries, on arriben a adquirir un paper cabdal en el desenvolupament de les trames narratives.⁶⁷

En la cultura hispànica del tardorenaixement i més encara en la del barroc, la literatura es viscuda amb gran fervor, i com a part indestriable de la realitat quotidiana.⁶⁸ S'estableix així, de fet, per dir-ho amb paraules de Margot Benardo, una «simbiosi entre vida i literatura», que fa que, d'una banda, els autors de cartes privades s'emmirallin en els models de cartes i bitllets de les comèdies i les novel·les de moda, al mateix temps que les obres literàries, i molt especialment, la comèdia, malden per accentuar la seva versemblança amb la inserció de les missives, de manera que acaben estimulants el mateix fenomen que reflecteixen.

En resum: al segle XVII, dins l'àmbit hispànic, la carta arriba a tots els estrats de la societat i a tots els àmbits comunicatius: la troben tant en contextos literaris (el teatre, la novel·la, la poesia, etc.), com en tots els medis socials (la cort, les cases privades, els negocis, els locutori de monges, etc.). Esdevé, així, el que Benardo ha anomenat un «Janus lingüístic», és a dir, una realitat textual bifront, a cavall entre la literatura i la societat, que habita entre aquests dos espais i els comunica entre sí (Benardo 2001: 186).

⁶⁷ «La diferencia estriba en que, mientras en los libros de caballerías las missivas son uno de los resortes de la acción, las cartas de la novel·la sentimental son la acción misma» (Benardo 2001: 57). Sobre el paper de la carta i el bitllet en la novel·la hispànica del XVI i el XVII veg., encara, Benardo (2001: 113, 129-140), i també els apartats 3.3.2 i 3.3.3 del present treball.

⁶⁸ «Resume la cuestión la conocida frase de Karl Vossler, «en la España de entonces...se literatizaba la vida y se vivía la literatura» (Benardo 2001: 186)

3.2. Missives, cartes, epístoles, bitllets i lletres: aclariments terminològics

Durant l'edat moderna, la literatura epistolar experimenta un desenvolupament sense precedents que es pot explicar com la suma de tres factors. En primer lloc, pels motius que he exposat a l'apartat anterior, la carta esdevé una realitat cada vegada més present en la quotidianitat de l'època i se situa en el llindar entre la vida i la literatura, cosa que la literatura reflecteix i estimula al mateix temps. En segon lloc, l'humanisme propicia la recuperació d'una tradició de literatura epistolar, la pròpia de la literatura llatina clàssica, que havia quedat eclipsada després del desmembrament de l'Imperi Romà. En tercer lloc, malgrat l'aparent afebliment de la tradició epistolar d'època clàssica, durant l'edat mitjana es conformen noves formes d'epistolaritat, algunes, dins l'àmbit de l'escolàstica i l'*ars dictaminis*; d'altres, fora d'aquest àmbit, en una línia que estableix una certa continuïtat amb el món clàssic –pel que fa a tòpics literaris i a l'ús d'una certa imatgeria, no pas a nivell formal– i que dona lloc a noves formes d'epistolaritat poètica, com la *tençó* i el *salut d'amors* propis de la lírica trobadoresca, però que troben també ressò dins la lírica popular. Les composicions d'aquesta línia gaudiran d'una popularitat creixent, alimentada, en bona mesura, per la seva recurrent inserció dins els que seran els gèneres més populars de la literatura àuria espanyola: la novel·la i el teatre.

A l'inici del segle XVI, per tant, ens trobem davant d'un gran ventall de productes literaris que comparteixen alguns dels trets propis del format epistolar però que, en realitat, provenen de tradicions diferents i emmascaren un ventall de pràctiques discursives d'índole extraordinàriament diversa. Per acabar-ho de complicar, algunes d'aquestes realitats reben un o diversos noms i, de fet, això sovint comporta una certa confusió terminològica. És per això que m'ha semblat oportú de començar aquest capítol presentant algunes consideracions que contribueixin a desfer aquesta confusió, abans de procedir pròpiament a allò que m'interessa de fer en aquest capítol, que és assajar una proposta de delimitació i ordenació del gènere i explicar de quina manera s'hi incardinien les cartes poètiques de Fontanella.

3.2.1. L'ús dels termes epistolars en l'àmbit hispànic

Hi ha cinc termes que, en el context en què ens trobem, poden funcionar com a sinònims: missiva, carta, epístola, bitllet i lletra.

El primer de tots no presenta, de fet, cap problema: *missiva* és la paraula que més freqüentment s'utilitza en l'actualitat com a sinònim de *carta*. No té connotacions diferents a les d'aquest terme, més enllà del fet que, etimològicament, recorda la idea del text per a enviar, atès que es forma sobre el participi del verb llatí *mittere* (enviar). No suposarà cap complicació de cara al que aquí ens ocupa, per la senzilla raó que és un terme que no apareix en els textos de l'època, o com a mínim, jo no l'he trobat en textos catalans ni castellans del XVII. Per tot això, en el present treball l'empraré sovint com a sinònim de carta, però no requereix de cap més aclariment, més enllà d'aquest.

Epístola, lletra, carta i bitllet, en canvi, són termes força habituals en la literatura hispànica del renaixement i el barroc, i sovint poden aparèixer en contextos que semblen identificar-los com a sinònims.

No hi ha cap criteri segur per diferenciar una carta d'una epístola, però el més habitual és que el segon terme s'usi per a designar composicions escrites en versos endecasíl·labs estructurats en tercets encadenats. El cert, però, és que els dos termes arriben a ser emprats indistintament en els textos de l'època, una confusió que respon, d'una banda, a la falta d'una definició clara del gènere de l'epístola per part de les preceptives poètiques de l'àmbit hispànic del XVI,⁶⁹ i, de l'altra, a un cúmul de circumstàncies contingents, com són el moment del segle en què s'escriu la composició, el nivell cultural de l'autor, el coneixement de les distintes tradicions epistolars que tingués, les pretensions d'investir el text d'una major pompa literària, etc.⁷⁰

El concepte d'epístola té, encara, dos problemes més, en els quals no em puc endinsar, perquè no formen part del meu objecte d'estudi, però que considero important, si més no d'apuntar aquí. El primer deriva del fet que, ja des de l'antiguitat clàssica, hom ha considerat l'epístola com un gènere estretament relacionat amb la sàtira i l'elegia, fins a tal punt que els límits entre tots tres, ni tan sols aleshores, arribaren a ser mai del tot clars. El principal motiu d'aquesta confusió era, sobretot, la utilització d'uns mateixos patrons estròfics. Les dificultats per establir límits clars entre els tres gèneres aflorarien amb la seva recuperació en època moderna, afegint un grau més de complexitat al debat sobre els seus límits i característiques.⁷¹

⁶⁹ «(...) en líneas generales, no son muchas ni muy interesantes las referencias que nuestros tratadistas hacen a la epístola, y apenas van más allá de presentar cierta conexión entre ésta y algunas peculiaridades métricas, pragmáticas y de estilo, lo cual conduce irremediabilmente a la confluencia con otros géneros cercanos.» (Martínez Ruíz 2000: 441)

⁷⁰ És força il·lustratiu, en aquest sentit, el cas del poeta andalús Pedro de Padilla (al qual em referiré a 5.5.1 com a autor d'un possible hipotext de la quarta de les *Cartes esparses* de Fontanella) perquè utilitza indistintament els termes *carta* i *epístola* per designar composicions poètiques que no presenten diferències temàtiques ni formals apreciables: «(...) la ambivalència de *carta* y *epístola* para este tipo de composiciones queda ratificada fàcilment por el uso de la época, si bien no hay manera de encontrar explicación al hecho de que, en un momento dado del volumen, el autor decida titular estas composiciones como *epístolas* sin que ninguna de las características que señalaremos más adelante como comunes a todos ellos se puedan adscribir a poemas del primer o segundo bloque» (Toro Valenzuela 2000: 224-225). De fet, la mateixa font parla explícitament de «la indefinición genèrica en que se encuentran las epístolas del *Tesoro* de Padilla» (Toro Valenzuela 2000: 224-225). Val a dir, però, que Padilla no és sol en aquesta indefinició; trobaríem casos semblants en la poesia de Bocángel, que compon una «Carta escrita a un señor retirado, il·lustre por todos méritos, de quien es muy confidente el autor», la qual, tant per la forma (tercets encadenats en endecasíl·labs) com pel tema, ha de ser considerada, de fet, una epístola, a desgrat del que indica la rúbrica.

⁷¹ Valguin, com a exemple força il·lustratiu d'aquesta confusió les següents paraules de Sánchez Robayna en un article sobre *La epístola moral en el Siglo de Oro*: «Epístola y sátira en verso: primera *contaminatio*... Y, más que *contaminatio*, en este caso, superposición, identidad. Pero en tercetos se escribían también los capítulos y las elegías; Herrera lo dijo con claridad: ese metro «nos sirve mucho para escribir elegías y cosas amatorias y epístolas y sátiras, y es muy acomodado para tratar historia». Estamos aquí ante lo que Begoña López Bueno ha llamado «la implicación género-estrofa». Ya Claudio Guillén nos hizo ver el problema en Garcilaso, la «estructura trimembre» (epístola, elegía, sátira) de la Elegía II. Es preciso reconocer que estamos ante un apretado tapiz en el que es difícil observar con nitidez, incluso examinados muy de cerca, los hilos que lo

Per altra banda, més recentment, les aportacions de la teoria literària han afegit al terme *epístola* un nou sentit que amplia –i, per tant, acaba de fer encara més complex– el que tradicionalment ha tingut. Penso, sobretot, en les aportacions de Claudio Guillén, que propugnava la comprensió de l'epístola, no pas estrictament com un gènere, sinó com una forma del text de concebre's a ell mateix, com un «cauce de presentación»:

Un escrito en prosa o verso puede ser, por tanto, identificado como una epístola (o con tendencia a serlo) en la medida en que se presente a sí mismo o se declare o funcione como escritura y correspondencia. (Guillén 2008: 110)

(...) Un poema puede tener más o menos de epistolar; y su grado de epistolaridad, como acabo de sugerir, depende de su compromiso con la escritura y con la correspondencia como cauce subyacente de presentación. (Guillén 2008: 111)

A la fi, podem dir que Guillén desvincula el concepte d'epístola d'una modalitat concreta de text i l'eleva al rang d'una modalitat comunicativa. Resumit en paraules de Margot Benardo:

En la terminología crítica actual, «epístola» denota la categoría básica que subsume géneros tan diversos como la novel·la epistolar, la epístola en verso, la carta familiar, así como el billete. Claudio Guillén definió epístola en este sentido amplio, no como un género sinó como una modalidad comunicativa, par con la épica, la lírica o el drama, y cuya particularidad es presentarse específicamente como escritura. (Benardo 2001: 180-181)

La mateixa Benardo és la font clau per accedir al quart dels conceptes que aquí ens interessin: el de *bitllet*. El seu llibre *Crisol de Amantes* és un referent imprescindible en aquest sentit i, que jo sàpiga, l'única publicació monogràfica dedicada al fenomen –ahora social i literari– que suposà el bitllet en l'Espanya dels segles XVI i XVII.

La proposta de Benardo parteix de la premissa que, en essència, el bitllet és un text, habitualment de temàtica amorosa, pensat per a ser enviat i que es caracteritza per la seva brevetat (Benardo 2001: 15). Des d'aquest punt de vista, la definició del bitllet sorgeix de la constricció del concepte més ampli de *carta*, amb el problema afegit –i d'altra banda, comprensible– que resulta impossible establir on és exactament el límit en l'extensió del text que ens permet separar una carta d'un bitllet, cosa que implica haver d'assumir que aquest límit, en fi, haurà de ser sempre arbitrari.

Conscient d'aquesta limitació, l'autora esgrimeix que un altre dels trets característics del bitllet es troba en el fet que l'esforç per la *brevitas* obliga els autors a esmolar l'enginy,

forman; hilos, se diría, de distinto grosor y de distinto color. Con el *capítulo* italiano la epístola comparte, además del metro, la libertad de temas. El metro hace igualmente que en nuestras epístolas aparezcan rasgos elegíacos. Pero es el hilo satírico el que mayor visibilidad adquiere en ese tapiz, hasta el punto de que, como en Ariosto, se confunde con el hilo epistolar. Tanto, que en su *Carta a Morales*, en respuesta de una de las suyas, escrita a finales del siglo XVI, Bartolomé Cairasco de Figueroa comienza diciendo: «Llegó, señor Morales, vuestra epístola, / o, por mejor llamarle, vuestra sátira...». ¿Epístola o sátira? Años más tarde, Quevedo (o su editor) no tendrá problema alguno en titular uno de sus más sugestivos poemas *Epístola satírica y censoria...* Y es que ya sabemos que los versos de la epístola «pueden, si agradare, / ser en mordientes sátiras usados», como asegura Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* de 1606». (Sánchez Robayna 2000: 134).

especialment en el nivell de la retòrica i de la *inventio*, resultant, així, sovint, textos que, a desgrat de la seva brevetat i de la seva suposada condició d'escrits efímers, poden arribar a resultar de gran mèrit literari.⁷² D'altra banda, Benardo també ressalta la capacitat transgenèrica del bitllet, és a dir, el fet que puguem trobar-lo inserit dins obres de gèneres molt diferents i arribant a desenvolupar-hi funcions importants per als descabdellaments dels arguments de les obres. Finalment, també es recolza en el fet innegable que, a cavall dels segles XVI i XVII, el bitllet esdevé un veritable fenomen social, si bé això, en realitat, no deixa de ser una conseqüència concreta de l'extensió de l'epistolaritat a uns estrats de la societat cada cop més amplis, un fenomen al qual ja m'he referit dins l'apartat 3.1.

El concepte de *bitllet* és àmpliament utilitzat a l'època, però més com a sinònim de 'carta breu' que no pas amb consciència de gènere literari, tal com la mateixa Benardo reconeix: «No hemos encontrado en los textos de la época mención específica del billete como género» (Benardo 2001: 172).

Per últim, el terme *lletra* resulta d'una ambigüitat que, en la major part dels casos només podrà ser desfeta –i de vegades, no sense dificultats– en funció del context en què el trobem: d'una banda, pot actuar com a sinònim de carta, però també pot actuar, simplement, com a sinònim de 'text poètic' o de 'text escrit per a ser cantat'.

3.2.2. L'obra de Fontanella i la terminologia epistolar

El terme *epístola*, que tan productiu resultà en l'àmbit hispànic, és totalment absent en l'obra de Fontanella: no apareix ni a les cartes ni en cap altra part del corpus poètic del nostre autor, ni en la rúbrica ni en el cos de les composicions. En canvi, dins les cartes, sí que podem llegir els termes *carta*, *lletra* i *bitllet*, a bé que amb una recurrència molt diferent i, aparentment, amb significats lleugerament distints.

Carta és, de llarg, el terme més emprat per Fontanella a l'hora de referir-se a les pròpies composicions. El trobem en 25 ocasions, 21 de les quals, dins les rúbriques –és a dir, dins aquells passatges en prosa que enuncien i/o resumeixen el text que encapçalen. El terme és emprat, indistintament, en composicions en prosa i en vers, de manera que aquest no sembla ser un factor determinant en la seva elecció.

Pel que fa a *lletra*, Fontanella il·lustra perfectament l'ambigüitat a què feia referència en parlar d'aquest terme en l'apartat anterior i, de fet, com de seguida explicaré, encara hi afegeix un tercer sentit. El cas més freqüent és que l'utilitzi com a sinònim de *carta*:

⁷² «El denominador común en la estilística del billete es su estrategia retórica de prestidigitador hábil: despliegue de movimientos rápidos que muestran y ocultan a la vez, y que buscan producir admiración en un receptor consciente del juego. Pocos son los billetes que no están recamados de complicadas construcciones retóricas. La profusión verbal, cuidadosamente elaborada, a veces realza y otras esconde el mensaje primario. Una petición de «favores» irá incrustada entre hiperbólicas quejas y acumulaciones de alabanzas antitéticamente balanceadas por declaraciones de humildad y promesas de servicio» (Benardo 2001: 144-145).

D'aquest trono circular
que el círcol tronant sustenta,
per prova de mon humor
purgada envio esta lletra.
(*Ang.*, VIII, v. 1-4)

Però sovint l'ús d'aquest terme no és tan diàfan. De fet, en la major part de les ocasions en què apareix va referit a composicions en vers, que tant podrien ser, simplement, cartes en vers, com lletres per a cantar. Tot i això, em fa la impressió que l'ús com a sinònim de 'text per a cantar', que és molt freqüent en la poesia religiosa de Fontanella, no és habitual a les cartes. De fet, l'únic lloc on sembla més o menys segur és a la sisena de les cartes dels Àngels, i encara, faig aquesta afirmació amb certes reserves, ja que la rúbrica fa constar que el text en vers que segueix és una «lletra que aquesta matinada he oït cantar a un rossinyol». Al mateix temps, també fa la impressió que, al marge que la composició poètica impliqui música o no, Fontanella en diverses ocasions, sembla utilitzar el terme per diferenciar la part en vers de la part en prosa d'una mateixa composició («Esta carta, ab la següent lletra i una rosa, envià Fontano a un cavaller que la hi havia demanada», *Rams I*: VI, rúbrica).

Per entendre la tercera utilització del mot *lletra*, cal recordar que, en el gènere de l'emblemàtica, les composicions consten de tres parts: una *pictura* (una representació gràfica de contingut al·legòric), un lema (que resumeix aquest contingut al·legòric) i una *lletra*, que el desenvolupa. Val a dir, però, que aquest sentit del terme és totalment puntual, ja que només el trobem a la tercera de les missives dels Àngels (*Ang.*: III, v,4-5).

També és molt esporàdic l'ús que fa el poeta barceloní del terme *bitllet*. Tant és així que, de fet, només el llegirem a la rúbrica de la carta IX del cicle dels Àngels⁷³ i a la rúbrica de les dues darreres composicions de les *Cartes esparses* (*Esp.*, IV i V).⁷⁴ És curiós observar que, en tots tres casos, el terme s'utilitza per a situacions diferents: a la carta dels Àngels, es refereix a una «quartilla» (una quarteta), és a dir, una composició efectivament prou breu com per cabre dins el limitat espai d'un bitllet. A la primera de les cartes esparses, en canvi, serveix per a fer al·lusió a una composició que el poeta ha enviat anteriorment a la dama i de la qual no tenim constància, perquè el text que llegim no és pas el bitllet mateix, sinó una extensa composició en dècimes en la qual el poeta especula sobre què pot haver fet la dama amb el bitllet. Finalment, la rúbrica de la cinquena de les cartes esparses enuncia el text que segueix com un bitllet, però l'extensió de la composició (50 versos) fa difícil que el puguem considerar vertaderament com a tal.

⁷³ «La resposta que les reverendíssimes missenyores feren a esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltes poncelles de diferents flors i, enmig d'elles, un frare blanc d'estos que es fan en los camps. Lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla» (*Ang.*, IX, rúbrica).

⁷⁴ Respectivament: «A un bitllet que envià un amant a la sua dama, havent-se'l ella posat en los pits» i «Bitllet que envià un amant a la sua dama acompanyat ab dues flors»

3.2.3. Una proposta de denominació

Prenent en consideració les dades presentades en els dos subapartats precedents, és hora que ens preguntem quin és el concepte que millor escau a les cartes que s'estudien en aquesta tesi. Com ja he dit, ni Fontanella emprà mai el terme *epístola* ni els seus textos poden ser considerats com a tals, perquè no presenten les característiques que aquesta mena de composicions solien tenir. Per tant, no té cap sentit que ens referim als textos fontanellans com a *epístoles*. Això, però, no ha de ser cap impediment perquè els apliquen l'adjectiu *epistolar*, per la senzilla raó que aquest és l'únic adjectiu de què disposem, essent que *carta* no disposa de cap adjectiu propi.

Per altra banda, i tot i l'escàs ús del terme que en fa Fontanella, no hi ha cap dubte que moltes de les composicions que aquí es presenten podrien ser referides com a bitllets; penso sobretot, en les cartes IX, XI i XII dels Àngels, i en les composicions més breus, en prosa i vers, del *Cicle dels rams*, les quals, a més de la brevetat, tal com explicaré més endavant coincideixen també en el fet d'acompanyar l'enviament de presents, un tret molt sovint vinculat als bitllets. Ara bé: els casos esmentats són les excepcions, ja que, per norma general, les cartes fontanellanes són composicions escrites en romanç, o de vegades en romanç i prosa, i que poden arribar a assolir extensions considerables (en diverses ocasions, de més de 100 versos). Per aquest motiu, no poden, en rigor, ser considerades bitllets.

En aquest punt, és bo recordar que la mateixa Benardo reconeix el grau d'arbitrarietat que implica la consideració de *bitllet*: «Formalmente, las fronteras entre la carta y el billete son indefinidas y la inclusión o exclusión inicial de algunas cartas es un juicio seriamente pensado pero, a fin de cuentas, criterio personal» (Benardo 2001: 19).

Per tant, com que, d'una banda, no veig que pugui proporcionar-nos cap informació de gran valor el fet entretenir-me a dilucidar exactament quantes i quines de les cartes fontanellanes poden ser considerades com a bitllets i quantes i quines no, i com que, com he dit, el mateix autor fa un ús pràcticament testimonial del terme, em sembla que aquest terme tampoc és el millor per designar les composicions que aquí ens ocupen.

Tenint en compte totes les consideracions exposades fins aquí, arribo a la conclusió que l'opció més enraonada a l'hora de referir-nos a les composicions que aquesta tesi estudia i edita és del de *carta*. I atès que totes les composicions, o bé estan escrites en vers, o bé, quan inclouen fragments en prosa, aquests utilitzen els mateixos recursos retòrics i estilístics que el vers, m'ha semblat que la denominació que millor definia els textos estudiats era la de 'cartes poètiques'.

3.3. El gènere epistolar durant el renaixement

3.3.1. Els corrents epistolars al segle XVI

Durant el segle XVI conviuen dins el gènere epistolar un ventall de pràctiques discursives de naturalesa extraordinàriament diversa. Una bona proposta d'ordenació d'aquestes pràctiques ens la proporciona el crític Claudio Guillén, que identifica dins el gènere un total de set corrents diferents:

1. La carta en prosa escrita en llatí: amb Ciceró com a principal model, i partint de l'impuls de Petrarca,⁷⁵ aquest corrent troba en Erasme un dels seus màxims exponents i serà un gènere decisiu per a la difusió de l'humanisme a Europa.
2. La carta en prosa escrita en llengua vernacle: imitació, en les diferents llengües vernacles, del corrent anterior, però amb una major flexibilitat i diversitat de tons i de registres (Guillén, per aquesta raó, arriba a considerar que constitueix un primer precedent de l'assaig).⁷⁶ Destaquen, a Itàlia, autors com Aretino, Bembo o Tasso, i a Espanya, Antonio de Guevara, amb les seves cèlebres *Epístolas familiares*.
3. L'epístola en vers escrita en llatí: segueix, principalment, els models d'Ovidi i Horaci, i té en Petrarca un dels seus principals recuperadors i un dels autors més rellevants. Va fer certa fortuna a l'Europa septentrional (Janus Secundus, Kaspar Ursinus Velius, Petrus Lotichius, etc.) però no resultà un corrent especialment fecund dins l'àmbit hispànic.
4. L'epístola en vers escrita en llengua vernacle: és el resultat de la translació a les diverses llengües vernacles del corrent anterior. Hi podem identificar dos grans models: d'una banda, el d'Horaci, referent en l'epístola moral, filosòfica i de reflexió literària (Bastons 1996: 233-234), i considerat, en certa manera, com un precursor poètic de l'assaig (Martínez Ruíz 2000: 444); d'altra banda, Ovidi és el referent per a una línia expressiva tota distinta: la de la carta nostàlgica, melancònica o de ressentiment. Destaquen, en aquest sentit, les seves epístoles de l'exili (les *Tristes* i les

⁷⁵ «No hay duda, los orígenes de la epístola literaria del renacimiento hay que situarlos en el hallazgo por Petrarca en 1345, en la catedral de Verona, de las *Epistulae* de Cicerón (*Ad Atticum*, *Ad Brutum* y *Ad Quintium*), que sirvieron de estímulo para la creación de las *Epistolae de rebus familiaribus* del cantor de Laura. Éstas iniciaron una nueva época en la historia de la epistolografía y se convirtieron en el modelo a seguir por los humanistas europeos, posibilitando la superación de las complejas y estrictas *artes dictaminis* medievales» (Martínez Ruíz 2000: 425).

⁷⁶ «Parece que el descaro y jovialidad de Aretino puso al alcance de los lectores, sin excesivo embellecimiento artístico, las experiencias comunes y a veces ordinarias que normalmente se reservaban para la *novella* o la comedia. Cabe preguntarse si la riqueza de detalles, la autoexhibición, el recrearse en la anécdota y la aventura, la dramática afirmación de la individualidad de estos escritores (y otros, como Fray Antonio de Guevara,, en otros sitios) no contribuyeron de manera decisiva a la inminente aparición del ensayo. En cualquier caso, Montaigne estaba familiarizado con ellos. «Ce sont grands imprimeurs de lettres», apunta, que les Italiens. J'en ai, ce croy-je, plus de cent volumes.» (Guillén 2008 [1986]: 120).

Pòntiques), així com les *Heroïdes*, missives de cèlebres personatges femenins de l'antiguitat clàssica adreçades als seus enamorats desdenyosos. Aquestes últimes, de fet, van tenir un impacte formidable en tota la tradició epistolar posterior, i en podem resseguir la traça així en la narrativa com en la lírica europea durant la baixa edat mitjana, quan serveix de model per les cartes d'amors de les novel·les sentimentals i de cavalleries (Martínez Ruíz 2000: 444-445).⁷⁷ A la Península Ibèrica, la recuperació de l'epístola va lligada a l'adopció d'un patró mètric i estròfic molt concret i d'influència italiana: el tercet encadenat de versos endecasíl·labs. Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza i Joan Boscà són els iniciadors d'aquest corrent, que esdevindrà, sobretot durant el tram central del XVI, el més productiu de tots els identificats per Guillén, i produirà algunes de les grans fites de la poesia del Segle d'Or espanyol. L'esplendorós panorama de l'epístola poètica en llengua castellana contrasta vivament amb el de l'àmbit català, en el qual, si més no fins allà on sabem avui per avui, les mostres recollides són escassíssimes: amb prou feines podem citar-ne una de Joan Salom, recentment descoberta i que és de factura força modesta,⁷⁸ les de Pere Serafí, molt més notables (Romeu 2001).

5. La teoria de la carta: partint de la tradició grega (principalment, del prefaci perdut d'Artemó a les cartes d'Aristòtil i de part del *De elocutione*, de Demetri), aquest corrent entronca amb l'antic debat sobre la distinció entre diàleg i carta, i, en època moderna, troba la seva màxima realització en el *De conscribendis epistolis*, d'Erasme (1522) i en tractats similars de Joan Lluís Vives, Conrad Celtis i K. Hagedorf. A banda de Vives, però, no té representants conspicus dins l'àmbit hispànic.
6. Els manuals pràctics per a escriure cartes: continuador, en certa mesura, de l'*ars dictamini* medieval, aquest corrent té, segons Guillén, quatre grans pols d'irradiació: Itàlia (Francesco Sansovino), França (Gabriel Chappuys), Anglaterra (Angel Day) i Espanya (Gaspar Texesa). El desenvolupament d'aquest corrent s'ha d'entendre en el context de l'alfabetització de capes cada cop més àmplies de la població, i de les seves creixents necessitats d'adquirir recursos tècnics i estilístics per a la composició de cartes.

⁷⁷ I no només això; l'obra fou molt traduïda, tant en l'àmbit hispànic com arreu d'Europa. Sense cap pretensió d'exhaustivitat, i circumscriuint-nos als referents autòctons, valguin, a tall d'exemple, dos casos cronològicament molt allunyats: d'una banda, la primera traducció catalana de l'obra, datada a 1390, que devem a la ploma de Guillem Nicolau (Pellissa 2013: 73); i, d'altra banda, la traducció glosada de tres de les cartes de l'obra -la de Safo a Faó, la de Medea a Jàson i la de Fil·lis a Demofont- realitzada pel poeta barceloní Agustí Eura pels volts de 1725 (Valsalobre 2017).

⁷⁸ La composició XXI (el *Capítol o epístola* «Torna-te'n, ocelllet, molt en bon·hora») té, d'epístola, la rúbrica i el motlle estròfic -està escrita en tercets encadenats- i, tal com fan notar els editors, «El títol i la mètrica d'aquesta composició remet a la tradició inaugurada per Joan Boscà amb la seva *Epístola* a Diego Hurtado de Mendoza, continuada entre nosaltres amb el *Capítol moral* de Pere Serafí.» (Rossich & Valsalobre 2017: 91).

7. Les cartes inserides dins altres gèneres literaris: la inserció de cartes dins l'entramat narratiu és un tret consubstancial al naixement de la novel·la, però Guillén remarca que, durant el segle XVI, «la interpolació de la carta llega a ser una convenció narrativa» per a tota mena de novel·la i, en especial, per a la pastoril, la morisca i la de cavalleries (Guillén 2008 [1986]: 104-105). Dins aquest corrent situa, per exemple, la carta de Gargantua a Pantagruel, o la de Don Quixot a Dulcinea, però també la de Hamlet a Ofèlia, perquè el procés d'inserir cartes dins un entramat narratiu no és exclusiu de la novel·la, sinó que, de fet, des de les darreries del XVI esdevindrà també una pràctica habitual dins el gènere teatral.⁷⁹

3.3.2. Entre la carta inserida i la carta poètica

Si m'ha interessat començar per explicar els diferents corrents que conformen el gènere epistolar en els inicis de l'època moderna és perquè el principal objectiu d'aquest capítol és arribar a situar les cartes de Fontanella dins les coordenades d'aquest gènere amb el major grau de precisió que sigui possible. En aquesta empresa, dels corrents esmentats per Guillén, el que més ens pot interessar aquí és aquest últim, el de la carta inserida. Ara bé: prèviament, és precís que realitzi dues observacions. La primera és que no he pogut localitzar, per ara, dins l'àmbit de la literatura en llengua castellana, cap corpus epistolar de característiques homologables a les de les cartes fontanellanes; podem trobar cartes esparses que, puntualment, presenten punts de contacte amb els textos de Fontanella, però no existeix, que jo conegui, cap corpus que conformi un epistolari tan complet, extens, divers, ben estructurat, unitari, i en el qual conflueixin tantes tradicions poètiques (epistolars i no) com el del poeta barceloní.

La segona és que, tot i que les missives fontanellanes no són pròpiament allò que Guillén anomena 'cartes inserides', si m'interessarà apofundir en l'estudi d'aquest corrent és perquè semblen derivar d'algunes de les formes epistolars que queden contingudes i/o es deriven d'aquest tipus de cartes. Per arribar a entendre això, però, és necessari formular, encara, dues observacions més sobre la comprensió del dit corrent que es desprèn del treball de Guillén: la primera és que l'epígraf de les «cartes inserides» és, de fet, un calaix de sastre, dins el qual queda subsumida una realitat epistolar diversa i que s'origina a partir de la confluència de tradicions literàries diferents. I la segona és que, pel nom i la condició de calaix de sastre adduïda adés, l'epígraf atribueix a aquest tipus de missives un paper subsidiari que no es correspon amb la seva realitat.

Quant a la primera observació, és necessari començar per recordar que la inserció de cartes és una constant des dels orígens de la narrativa en llengua vernacle, especialment, en el més primerenc dels subgèneres novel·lescos: el de cavalleries. En aquestes novel·les hi podem trobar un amplí ventall de cartes, que va des de les de creença, les missatgeres, les d'avís, les de desafiament (també dites 'lletres de batalla'), etc. Però, perquè són les que van fer més

⁷⁹ Sobre aquesta qüestió, em remeto a 3.1 i a Benardo (2001: 116-129).

fortuna i també les que més poden interessar als objectius d'aquest treball, vull centrar l'atenció aquí en les cartes que s'envien els enamorats, és a dir, en les anomenades cartes d'amors.⁸⁰

Ja des dels inicis del gènere, trobem que les obres cavalleresques com la llegenda de Tristany i Isolda, el *Tirant lo Blanc* (1490) o el celebèrrim *Amadís de Gaula* (1505), fan pivotar parts importants de les seves trames amoroses sobre la comunicació epistolar entre els protagonistes.⁸¹ En aquestes cartes, s'amalgamen diverses tradicions amoroses, preferentment epistolares, però no només: hi podem resseguir, sens dubte, els principals *topoi* amorosos de la tradició clàssica com el *militia amoris* o el *servitium amoris*, fixats especialment per Ovidi en la seva obra amorosa (els *Amors*, *L'art d'estimar* i sobretot, els *Remeis a l'amor*), i que impregnarien, també, durant segles, la lírica popular cançonil. També es fa molt palesa l'empremta –temàtica, no pas formal– de les *Heroïdes* del mateix Ovidi, que fou una de les obres més llegides d'aquest període, com ja s'ha comentat *supra* (veg. 3.2.1), i que constitueix el gran model epistolar per a les situacions –recurrents, en les novel·les cavalleresques– en què la dama formula retrets al seu enamorat.

En un principi, les cartes d'amors cavalleresques comencen escrivint-se en vers, habitualment, ariats octosil·làbics, i incorporen a la narració en prosa el bagatge de la lírica trobadoresca, la qual, com és ben sabut, tenia una forta tirada al format epistolar. Cal recordar aquí la *tençó*, uns debats poètics habitualment de tema amorós entre diversos trobadors, i el *salut d'amors*, un gènere líriconarratiu de requesta epistolar per part d'un trobador a una dama, en el qual, «la carta funciona como soporte formal de la composición lírica» (Cortijo Ocaña & Cortijo Ocaña 1998: 77). Tot amb tot, el cert és que amb el desenvolupament del gènere cavalleresc, ja a partir de les darreries del XV, les cartes d'amors aniran abandonant el vers en favor de la prosa, que serà ja el format més habitual de les cartes en les novel·les de cavalleries del segle XVI.⁸²

D'altra banda, i tornant a la proposta de Guillén, he comentat *supra* que la denominació «cartes inserides» confereix a aquest corrent una certa condició de subsidiarietat que tal vegada no els correspongui del tot, i voldria ara aclarir el sentit precís d'aquesta afirmació.

La idea de la «inserció» que proposa Guillén jerarquitzava implícitament la importància dels diferents materials textuais en joc, perquè assumeix l'existència d'unes formes menors (les cartes), que queden subsumides («inserides») dins unes altres de majors (la novel·la o el

⁸⁰ Sobre el concepte, la gènesi i l'evolució de les cartes d'amors, veg. sobretot Marín Pina (1988) i també el treball molt oportunament intítulat «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?», de Cortijo Ocaña & Cortijo Ocaña (1998).

⁸¹ Per una relació exhaustiva de novel·les de cavalleries que inclouen cartes d'amor durant els segles XV i XVI, veg. Marín Pina (1988: 11-12).

⁸² «Las cartas de amor, que empiezan escribiéndose en verso (pareado octosilábico), como molde métrico que correspondía al género *de amore*, van alternando poco a poco su uso con la epístola en prosa» (Cortijo Ocaña & Cortijo Ocaña 1998: 77). Sobre l'ús del vers octosil·làbic en les cartes d'amors, veg. també Díez Fernández (2008).

teatre). Aquesta visió resta entitat a les cartes, i no permet copsar la seva difusió i importància al marge dels gèneres en què s'insereix. No és pas el meu propòsit de desautoritzar Guillén en la seva identificació d'un fenomen, el de la inserció de cartes dins la narrativa i el teatre, que és ben segur que es produí i és ben conegut. Tampoc pretenc contradir la seva proposta de categorització com un dels corrents epistolars del XVI. Ara bé: em sembla que és important entendre que acceptar l'existència d'aquest fenomen no és incompatible amb acceptar que, al mateix temps, també s'esdevingué el fenomen contrari; és a dir, que el mateix tipus de textos que Guillén anomena «cartas inseridas» tingué una tradició pròpia al marge de novel·les i obres de teatre. Si més no, hi ha diverses proves que ho suggereixen.

La primera és que tenim constància que aquestes cartes, de fet, constituïen un dels elements més apreciats pels lectors de novel·les, fins al punt que sembla probable que alguns les consultessin amb l'objectiu, si nó únic potser sí preferent, d'accedir directament als textos epistolars. Almenys això és el que convida a pensar el fet que les edicions de l'època solien incloure índexs que permetien al lector l'accés ràpid i directe a les cartes (la negreta és meva):

Estas cartas de amor, separadas como cualquier otro texto intercalado del cuerpo de la narración, son **recogidas con cierta independencia tipográfica por los editores en las tablas de capítulos que acompañan a algunas de las ediciones.** En dichas tablas se consigna, en el epígrafe de capítulo o a renglón seguido del mismo, la referencia de las epístolas amorosas que contiene el texto, con la mención expresa de su emisor y destinatario así como de los folios en los que aparece transcrita. **Referencias todas ellas encaminadas posiblemente a facilitar su rápida y pronta localización a todos aquellos lectores que buscaran en estos textos** no sólo un relato caballeresco, sino también unos prácticos modelos epistolares (vid. A título de ejemplo las tablas de Arderique, Clarián, Claribalte, Lisuarte de Grecia, Polindo, Espejo de Príncipes y caballeros, donde en ocasiones se separan también los carteles de desafío). (Marín Pina 1988: 12).

Tal com ja ens anticipa la citació de Marín Pina, facilitar al lector la consulta directa de les cartes tenia una funció relacionada amb el gaudi de la lectura, però també una de més pràctica: la de proporcionar-li models que poguessin ser-li útils a l'hora de compondre cartes pròpies. Això fa que, en la pràctica, les cartes inserides dins les novel·les acabin constituint una de les fonts principals del sisè dels corrents epistolars descrits per Guillén: el dels manuals pràctics per a escriure cartes.

La publicación de modelos epistolares tomados de los libros de caballerías se remonta, por lo menos, a la popularidad del *Amadís* y la *Cárcel de amor* a principios del XVI; y, como señala C. Marín-Pina, «en el caso de aceptar la función modélica que el recurso epistolar encierra en los textos cavallerescos, se produciría otra de las muchas simbiosis vida-literatura que se establecen entre el genero caballeresco y la realidad. (Benardo 2001: 188)

De fet, en estreta relació amb la vocació d'exercir aquesta «función modélica», al llarg de tot el segle XVI veiem com es desenvolupa tot un gènere que és molt interessant de tenir present de cara a la lectura dels textos de Fontanella que aquí presentaré; en refereixo als anomenats *procesos de cartas*.

Els processos són reculls de missives de temàtica amorosa que se situen molt deliberadament en un punt indeterminat entre la realitat i la ficció, i que assentaran les bases per a dos grans subgèneres epistolars. El primer és el que, partint del *Siervo de amor* (c. 1440) i continuant per la *Triste deleitación* (c. 1465), el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) i la *Cárcel de amor* (1492), culmina en el *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura, la qual ha de ser considerada, pròpiament, la primera novel·la epistolar espanyola.

El segon és el que, estretament relacionat amb la novel·la sentimental, desemboca en un cert tipus d'obres que, si bé no renunciem a la ficció, no aspiren a construir entramats narratius complexos, i tenen per objectiu, més directament, proporcionar al lector models per a la redacció de cartes d'amor:

Corrían además pliegos sueltos como el anónimo «Cartas y coblas para requerir nuevos amores», en los que se reproducía, condensado en unas cuantas cartas y billetes, el proceso de la conquista amorosa según lo codificaba la novel·la sentimental. Cualquiera que sea su categoría genérica, no cabe duda de que este pequeño impreso se representa a la vez como literatura y como modelo epistolar. (Benardo 2001: 188)⁸³

Les *Cartas y coblas para requerir nuevos amores* (1535) (López de Estrada 1945) són una breu seqüència de nou cartes amoroses, algunes en vers i d'altres que són petits fragments en prosa culminats per una dècima. Tal com ja suggereix la citació de Benardo, la seva categorització genèrica resulta problemàtica, i això és perquè, de fet, es troba a mig camí entre una brevíssima novel·la epistolar i un modest epistolari.

Tal com es desprèn, també, de les paraules de Benardo, obres com les *Cartas y coblas* van circular principalment per mitjà d'opuscles i plec solts, un format que experimentà un creixement espectacular i incessant a partir de la segona meitat del segle XVI, i que assegurava l'arribada del text a pràcticament tots els estrats de la societat. El tema requeriria un estudi més aprofundit del que puc realitzar aquí, però valgui l'exemple de les *Cartas y coblas* per entendre que aquest tipus d'obra va fer molta fortuna durant el segle XVI hispànic i és versemblant de pensar –tot i que caldria documentar–ho amb més detall– que continuaria sent així durant el segle XVII.

D'altra banda, és interessant remarcar que, a diferència de les novel·les de cavalleries, on com ja s'ha dit predominava la carta en prosa, les obretes de l'estil de les *Cartas y coblas* solien conjugar la prosa i el vers. Més encara: a desgrat de la seva brevetat, tal com han fet notar els germans Cortijo Ocaña, aquestes cartes:

(...) podrían analizarse (...) como un minicancionero amoroso, al estilo de la *Vita nuova* de Dante o del *Canzonere* petrarquesco, en donde se ofrecería una especie de *cursus amorum*. La obra de Dante podría servirnos de modelo de un cancionero lírico con explicaciones en prosa escritas a posteriori; de modo semejante, en las *Cartas y coplas* puede verse cómo las

⁸³ Marín Pina s'hi refereix com una obra «a medio camino entre la novel·la (la ficción) y el manual epistolar (la realidad)» (Marín Pina 1988: 21).

composiciones líricas y las partes en prosa (las cartas) funcionan a modo de rúbrica-poema, copiando la disposición de la literatura cancioneril y creando un cierto efecto de continuidad en el proceso amoroso. (Cortijo Ocaña & Cortijo Ocaña 1998: 69).

Tot amb tot, cal entendre, també, que la recuperació del format versificat de la carta d'amor, de fet, no és pas quelcom que es produeixi exclusivament en el marc de les obres de processos de cartes; ans al contrari, a la segona meitat del segle XVI, la carta d'amors en vers havia esdevingut un gènere habitual:

La moda de las cartas de amores en verso, tal como la vemos aflorar en los cancioneros tardíos, y en especial en el *Cancionero general* (ver, por ejemplo, la composición «Otra carta del mismo a su amiga», del Comendador Escrivá), es el marco o telón de fondo en el que insertar cronológicamente la obra de este autor anónimo. (Cortijo Ocaña & Cortijo Ocaña 1998: 69)

Ho era, tal com expliquen els germans Cortijo & Ocaña, dins el marc de la lírica popular i la poesia cançoneril, sobre la qual, per cert, és pertinent de recordar que ja des de principis de segle prendrà una nova volada amb la publicació del *Cancionero general* (imprès per primera vegada el 1511, però que serà objecte de nombroses edicions al llarg de tot el segle).

Però la carta amorosa en vers també va anar guanyant espai dins la poesia hispànica culta d'aquell segle; podem recordar, aquí, només per esmentar un cas prou il·lustratiu, el nom de Pedro de Padilla, al qual m'he referit anteriorment a 3.2.1.

3.4. La carta poètica al segle XVII

No existeix per a l'àmbit hispànic cap proposta d'ordenació del gènere epistolar al segle XVII comparable a la de Guillén per al XVI, probablement perquè, malgrat el canvi de segle, aquest panorama va continuar essent essencialment el mateix; les diferències que hi trobaríem, responen més a la pròpia evolució de cadascun dels corrents que no pas a la reformulació de cap d'ells ni, menys encara, del conjunt del gènere. Amb tot, és important apuntar, si més no, que l'epístola, que sens dubte havia estat el gènere epistolar de major prestigi durant el tram central del segle XVI, a l'inici del XVII ja ha superat el seu zenit, i que, si bé mantindrà encara una certa presència dins l'obra d'alguns dels principals poetes d'aquest segle (Lope i Quevedo, per citar només dos exemples), tendirà a perdre pes dins els corpus poètics dels autors barrocs a mesura que vagi avançant el segle.

Aquesta situació s'explica perquè concorren una sèrie de circumstàncies que, més que no pas jugar a la contra de l'epístola, contribueixen a eixamplar l'abast de la carta poètica, fins al punt que, de fet, si el XVI havia estat el segle daurat de l'epístola, podem considerar que el XVII serà el gran segle de la carta poètica, entesa, aquesta, en la seva doble dimensió de composició inserida i de composició autònoma, en vers i/o en prosa.

De fet, podem afirmar que durant la primera meitat del segle XVII, la carta inserida viurà el seu moment de màxima esplendor. D'una banda, dins l'àmbit de la narrativa, obres com *l'Amadís* o el *Lazarillo*, de les quals ja he destacat el component epistolar, continuen entre els principals referents literaris de l'època, i aviat vindrà a afegir-se'ls el *Quixot* (1605), que conté també la cèlebre carta a Dulcinea.

D'altra banda, durant la primera meitat del XVII, autors com el mateix Cervantes, Castillo Solórzano o María de Zayas adornen les seves novel·les amb gran profusió de cartes i bitllets,⁸⁴ habitualment, missives en prosa de caràcter marcadament sentimentals, escrites en un estil transparent i planer, lliure de recarregaments retòrics ni d'excessos conceptistes. En una línia molt similar, cal esmentar també les cartes inserides dins *l'Arcadia* i les *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, i, en una de diametralment oposada, les descarnades sàtires de Quevedo amb la seva «Carta a una monja» (1602/1603), un capgirament declaradament obscè i desvergonyit de la figura del galant de monges, i, sobretot, la paròdia de la cultura del bitllet que és *El Caballero de la Tenaza*. Aquesta darrera, és una obra que consta 23 bitllets en prosa, la majoria adreçats pel cavaller a la seva dama, i que segons explica Margot Benardo:

⁸⁴ «Desde 1615, dos años después de la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y fecha en que Céspedes y Meneses publica *Varia fortuna del Soldado Píndaro*, el billete se establece en la novel·la. En la siguiente década, tenemos constància de la publicació de diecisiete colecciones de novelas, la mayoría adornadas de billetes amorosos. Entre 1625 i 1641 Castillo Solórzano publica siete colecciones de novelas, Lope las *Novelas a Marcia Leonarda*, y María de Zayas la primera parte de sus *Novelas amorosas y ejemplares*. (...) 1649 es la fecha de publicación de la última colección de Castillo Solórzano y de la segunda colección de *Desengaños amorosos* de Zayas.» (Benardo 2001: 113).

(...) gozó de gran popularidad y circuló de mano en mano mucho antes de publicarse hacia 1621. Precisamente este éxito, y lo acerbo de la sátira quevediana indican cuan firmemente afianzado estaba el genero [del billete] en la literatura y en las costumbres, tanto en los espacios marginados de las cortesanas y las monjas, como en el centro mismo de la sociedad» (Benardo 2001: 248-249).⁸⁵

Tenint present l'èxit de la línia desmitificadora i paròdica de l'intercanvi epistolar entre enamorats que demostren les obres de Quevedo, potser no ha de sorprendre trobar que durant aquells mateixos anys, es publiquen, dins l'àmbit català, diverses edicions de la novel·la epistolar valenciana *Les estil·lades i amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora i per ella a ell*, «una divertida i picant novel·la epistolar d'autor anònim que explica tot el que no explicaria un humanista en una epístola ni un autor d'idíl·liques proses sentimentals.» (Solervicens 2011: 16). L'obra havia estat publicada per primer cop a Barcelona l'any 1575, i tindria quatre edicions durant la primera meitat del XVII, una de les quals, impresa a Barcelona, l'any 1630.⁸⁶ No en tenim cap prova ni els textos semblen apuntar cap tipus de relació intertextual, però sembla difícil pensar que Fontanella no arribés a tenir cap coneixement d'aquesta obra, impresa en unes dates tan properes a aquelles en què emprendria la seva carrera com a literat i com a compositor de cartes satíriques que, com les dels Sirlots, són les les Àngels.

D'altra banda, cal recordar que ens trobem, també, en els anys en què la comèdia de Lope esdevé un veritable fenomen de masses i tant el Fènix com els seus coetanis utilitzen profusament les cartes, com a recurs dramàtic i com a ornament, en les seves obres:

(...) desde el período valenciano de Lope (1589-1590), tanto el Fénix como los otros dramaturgos de la «Academia de los Nocturnos» habían integrado el *billet-doux* a sus comedias. Ya desde alguna de las obras que Morley y Brueton datan como anteriores a 1590, Lope inserta cartas y billetes; asimismo, entre las veintiséis comedias incluidas en el primer tomo de *Dramaturgos contemporaneos a Lope de Vega*, seis de los doce autores representados utilizan misivas y aun las comentan.

És dir que para la última dècada del XVI el billete aparece ya establecido en el teatro en su doble función de recurso dramático y de ornamento. Desde entonces se constituye como lugar común vigente a lo largo del Siglo de oro. (Benardo 2001: 112)

Dins l'àmbit de la poesia, en el tombant del segle es produeixen dos fenòmens que és important consignar aquí i que tenen a veure amb l'estrofisme. El primer no està específicament relacionat amb la carta poètica, però, inevitablement l'acabarà afectant, com

⁸⁵ Per una anàlisi més detallada de l'interès com a paròdia epistolar d'*El Caballero de la tenaza*, veg. Benardo (2001: 241-250).

⁸⁶ «*Les estil·lades i amoroses lletres* van gaudir d'una notable difusió a l'època, ja que es van imprimir en un plec solt, sense enquadernar i de màxima difusió, almenys sis vegades. La primera edició que conservem es va imprimir a Barcelona vers l'any 1575 i la va difondre el llibreter Francesc Dauder; la segona la va imprimir a València Álvaro Franco el 1598 (amb múltiples errors d'impressió); la tercera va aparèixer a València a cura de Francesc Carbué vers el 1600; la quarta la va imprimir a València Pere Patrici Mei pels volts del 1610; la cinquena és l'edició barcelonina de Sebastià de Cormellas, del 1630, i la sisena i darrera de què tenim notícia és l'edició valenciana de Bernat Nogués de l'any 1646.» (Solervicens 2011: 16). Sobre les *Estil·lades...*, veg., Duran (1982).

afecta, de fet, de forma transversal, tota la poesia de l'època. Em refereixo al fet que, des de finals del segle XVI, el romanç tendeix a convertir-se en l'estrofa reina de la poesia castellana i, cap a les primeries del XVII, ho esdevé també de la catalana. La creixent predilecció dels poetes de l'època per aquesta estrofa s'explica, fonamentalment, per dos motius: d'una banda, el romanç que finalment s'adopta com a usual, l'octasíl·lab amb rima assonant en els versos parells (heptasíl·lab, en la poesia catalana), és una forma oberta i molt flexible, perquè permet una extensió tan àmplia com la composició requereixi. A més, resulta relativament senzilla de compondre, perquè les condicions de la mètrica i la rima són menys exigents que en altres tipus d'estrofes, sobretot, les d'origen italià, la qual cosa fa que sigui un format a l'abast de tota mena de poetes, des dels més dotats tècnicament, fins als més mediocres.

D'altra banda, el romanç assolirà una difusió molt àmplia, deguda, en part, a la publicació del *Romancero general*, l'any 1600 (i objecte de nombroses reedicions), però, sobretot, gràcies a la seva associació amb la cultura del plec solt, el gran fenomen editorial de l'època, que arriba a tots els estrats de la societat.⁸⁷

En aquest context, a les primeries del XVII, esclata tot un univers de publicacions que combinen els romanços més o menys antics i anònims, amb d'altres d'autors coetanis, més o menys populars, des del mateix Lope, fins a autors avui en dia poc o mal coneguts però que cal pensar que, a l'època, devien ser-ho molt més. Aquestes publicacions assoleixen un grau de difusió totalment insòlit, i fan palès que el romanç és una estrofa versàtil, apta per a una gran diversitat de tons i d'estils, així com de temes, ja que en trobem de pastorils, moriscos, amorosos, religiosos, polítics, etc. El romanç, en fi, esdevé l'estrofa vàlida per a tota forma de comunicació poètica.

Finalment, és important de tenir present, també, que una part de la cultura del bitllet galant que progressa entre la segona meitat del XVI i la primera del XVII, s'explica en el marc d'unes noves formes de sociabilitat de les quals participen els membres de les classes benestants i que té en l'enviament de petits obsequis una de les seves pràctiques habituals, i es considera una mostra de bon gust que els presents viatgin acompanyats de petits textos que els presentin i s'hi refereixin. En aquest context, adquireix una especial rellevància la forma poètica de la dècima simple.

És Góngora qui sembla haver encetat el costum de vincular aquesta estrofa amb l'enviament de presents,⁸⁸ si bé cal convenir que, de fet, es una vinculació que resulta força natural, per tal

⁸⁷ Tal com explica Catalán, en aquesta època els editors ja han entès que el veritable negoci del sector editorial no es troba tant en la publicació de llibres (que ofereixen un marge de benefici més petit) com en la de plecs i opuscles: «(...) el verdadero negocio de las prensas no estaba (como creyó Gutenberg) en la reproducción de grandes códices para un público internacional minoritario, sino en la difusión dentro de un ámbito lingüístico nacional de un sinfín de textos baratos». (Catalán 2011 [1997]: 332).

⁸⁸ Veg., si no, dins Carreira (2016), les composicions 187-189 i 226-227, totes dècimes simples i amb rúbriques com: *A una monja, enviándole un menudo y un cuarto de ternera*; *A una monja que le había enviado una pieza de Holanda*; *A la misma enviándole un menudo*; *A dos monjas, enviándoles una cesta de ciruelas cubierta de unas hojas de laurel*; *Enviando dos conejos a una monja parienta suya*.

com la brevetat de l'estrofa en fa una forma òptima per a aquesta funció. A més, cal considerar, també, que la composició de textos breus pensats per acompanyar presents té antecedents antics –molt probablement coneguts per Góngora– en els *Xenia* i els *Apophoreta* de Marcial (Muñoz Jiménez 1996: 138).

Sigui com sigui, i al marge de fins a quin punt calgui responsabilitzar Góngora de la conformació d'aquesta modalitat de carta poètica breu, la dècima-obsequi farà molta fortuna durant el segle XVII, i en trobarem dins l'obra d'autors com Antonio de Solís, Jerónimo de Cáncer, Miguel de Barrios o Catalalina Clara Ramírez de Guzmán. I, esclar, també dins les cartes dels Àngels i el *Cicle dels Rams*, de Francesc Fontanella.⁸⁹

Val a dir, però, que la dècima no serà l'única estrofa emprada per a l'enviament de bitllets galants que acompanyen presents; el romanç, que pot ser tan breu com faci falta –i, si cal, pot quedar reduït a una simple quarteta– també servirà en aquesta funció, si bé això respon més a la ja esmentada versatilitat i general acceptació d'aquesta estrofa, que no pas a l'existència d'una tradició literària precedent, com la que, versemblantment, hi ha al darrera de la dècima.

En resum i per cloure aquest apartat, cal dir que, amb les consideracions presentades aquí, ampliant i matisant la proposta de Guillén, he volgut, sobretot, il·luminar l'existència d'uns espais dins la literatura epistolar, que, malgrat les múltiples concomitàncies i contaminacions creuades (que, de fet, trobaríem entre qualssevol dels corrents definits per Guillén) constitueix una parcel·la pròpia dins el bast panorama de l'epistolaritat literària del segle XVI en l'àmbit hispànic. Es tracta d'un espai que és configurat per tres grans tipus de materials:

- 1) les «cartes inserides», composicions habitualment breus, de temàtica amorosa, i quasi sempre escrites en prosa, que proliferen durant el XVI dins la novel·la de cavalleries i, a partir de les darreries del segle i durant la primera meitat del XVII, en tot tipus de novel·la i també en el teatre.
- 2) els processos de cartes, que donen lloc, d'una banda, a la novel·la epistolar de caràcter sentimental, i, de l'altra, als manuals i reculls de textos-model per a la composició de cartes d'amor. Aquestes cartes, a diferència de les anteriors, poden, de vegades, alternar la prosa amb el vers, la qual cosa les connecta amb la tradició de la carta amorosa en vers prèvia a la novel·la de cavalleries castellana, i amb arrels en la lírica trobadoresca i en la poesia de cançoner.
- 3) les cartes poètiques, habitualment escrites en romanç o dècimes, que poden (o no) servir com a bitllets galants que acompanyen l'enviament de presents.

És evident que, tot i que sovint presenten notables connexions i concomitàncies entre ells, aquests materials no conformen un espai totalment coherent ni unitari. Si m'ha interessat de

⁸⁹ Per un repàs força exhaustiu sobre l'ús de la dècima en els autors esmentats aquí, veg. l'apartat 4.2.3 («Poems accompanying gifts», de la tesi doctoral de Karl McLaughlin (McLaughlin 2010: 187-191).

descriure'l aquí és, d'una banda, perquè és un espai de l'epistolaritat moderna que, segons el meu parer, no queda prou ben enquadrat en la proposta de Guillén, ni en cap altra de les fonts bibliogràfiques consultades; i d'altra banda, perquè és dins aquest espai heterogeni i divers, encreuament de codis, formats i tradicions diverses, que, partir de la dècada de 1640, s'incardinaren les cartes poètiques de Fontanella.

4. EL CORPUS EPISTOLAR FONTANELLÀ: UNA PROPOSTA DE DELIMITACIÓ

4.1. Estat de la qüestió

El primer –i encara avui el principal– referent a l'hora d'abordar l'estudi de les cartes de Francesc Fontanella és el pròleg de Maria-Mercè Miró a la seva edició de la poesia completa de Fontanella de l'any 1995. Si l'hi considero no és pas perquè s'ocupi específicament de les cartes –que no ho fa– sinó perquè, essent un text que aspira a donar una visió de conjunt de tot el corpus poètic fontanellà, l'estudiosa osonenca va haver de referir-s'hi, concretament, dins els epígrafs dedicats a la poesia satírica i jocosa i als textos en vers i prosa (Miró 1995: I, 81-84).

Dins el primer d'aquests blocs, és a dir, el de la poesia satírica, Miró identifica set unitats temàtiques però només reporta l'existència de cartes en tres d'elles: les «poesies que contenen referències a persones i llocs del Rosselló», les «tres cartes en vers» i les «poesies adreçades a les senyores dels Àngels, de Barcelona». No queda clar si l'editora entén com a cartes tots els textos que conformen aquestes unitats o només alguns d'ells, perquè no ho especifica. Penso, però, que el fet que en dos dels casos, a l'hora de referir-se als conjunts de textos, opti per parlar de «poesies» i no de «cartes» convida a pensar que no o, si més no, que no en devia estar del tot segura.

En canvi, dins l'altre bloc, el dels textos en vers i prosa, l'adscripció epistolar és categòrica: l'apartat consta de catorze composicions, tretze de les quals van precedides per una portadella pròpia on llegim, a mode de títol, «Les cartes». A més, l'epígraf «carta», seguit del número de l'ordenació que proposa Miró, encapçala cadascun d'aquests textos. També aclareix, dins el pròleg, que les set primeres d'aquestes cartes s'han de relacionar amb les «poesies que contenen referències a persones i llocs del Rosselló» (Miró 1995: I, 83-84) i les sis següents amb les «poesies adreçades a les senyores dels Àngels, de Barcelona». (Miró 1995: I, 82, n. 47).

Val a dir que totes les composicions a les quals l'editora es refereix com a «cartes» efectivament ho són. Però, tal com argumentaré més endavant, soc del parer que Miró no esmenta totes les composicions de Fontanella que són cartes, perquè no es refereix ni als romanços epistolars (editades dins el present treball sota el nom de *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*) ni tampoc cap de les cartes recollides aquí dins el bloc *Altres cartes*. Aquestes absències, però, resulten fins a un cert punt excusables, en la mesura que l'objectiu del pròleg de Miró no era donar notícia, específicament, dels cicles epistolars fontanellans, sinó proporcionar una visió de conjunt del corpus epistolar fontanellà.

En qualsevol cas, i a mode de síntesi, la taula 1 recull els títols dels blocs dins els quals Miró assenyala la presència de cartes, la numeració que atribueix a les composicions que considera epistolars i els seus primers versos:

Taula 1. Les cartes de Fontanella, segons Maria-Mercè Miró

| Nom del conjunt de textos (Miró) | Núm. | Primer vers |
|--|-------------------------|---|
| Poesies que contenen referències a persones i llocs del Rosselló | 272 | «Del vidre, vui, la puresa» |
| | 273 | «Est ram tan mal fogotat» |
| | 274 | «Ordenen de cavaller» |
| | 275 | «Una tortoleta sola» |
| | 276 | «De voluntat verdadera» |
| | 277 | «Ham ab or, enigma clar» |
| | 290 | «Cor i peix, tot en un ram» |
| | 319 | «Vui se renova la història» |
| | 320 | «Lo salpasser entre els dos» |
| | 321 | «En ales d'un pelicano» |
| | 322 | «Entresuelos i terrats» |
| | 323 | «Indivisible de perla» |
| | 324 | «La rosa i la castanya» |
| | 325 | «Pescador que viu de l'ham» |
| | 326 | «Ham admirable dels cors» |
| Tres cartes en vers | 301 | «En lo bullici inquiet» |
| | 302 | «Ja m'aguarda altra ribera» |
| | 303 | «Coronats de llarga boga» |
| Poesies adreçades a les senyores dels Àngels, de Barcelona | 279 | «No és mal búcaro un tupí» |
| | 280 | «No us envio al frare ací» |
| | 281 | «He sabut senyora ingrata» |
| | 289 | «Amor que sap fer la guerra» |
| | 307 | «Oïu, senyores devotes» |
| | 308 | «D'aquest trono circular» |
| | 309 | «Altra vegada, senyores» |
| | 310 | «Que discrets són los tupins» |
| | 311 | «Versos després de la purga» |
| | 312 | «Desalinyada ma ploma» |
| | 313 | «Algunes flors vos envio» |
| | 314 | «Si lo ram no va a cant d'orgue» |
| | 315 | «Un paneret fortunat» |
| | 316 | «Corona, en vostra esfera» |
| | 317 | «Lo color d'una esperança» |
| 318 | «Camaleó de les flames» | |
| Textos en vers i prosa | 339 | «Missenyora, quan sabés que mon ram...» |
| | 340 | «Flor dels hams i ham de les flors...» |
| | 341 | «Allà va la lletra, o no va...» |
| | 342 | «Missenyora, jo, que no sé fer versos...» |
| | 343 | «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» |
| | 344 | «Entre vivent i difunta» |
| | 345 | «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» |
| | 346 | «Apesarat que vostre cèlebre favor» |
| | 347 | «Enviam-vos des d'ací» |
| | 348 | «A vós, bellíssima infanta» |
| | 349 | «Molt alta i serena princesa...» |
| | 350 | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» |
| | 351 | «Inclita i soberana princesa...» |

Si repassem la bibliografia sobre literatura catalana d'època moderna apareguda després de l'edició de Miró, podem espigolar algunes referències puntuals a les cartes, però són molt comptats els casos en què trobem al·lusions gaire aprofundides i, menys encara, els que hi dediquen una atenció preferent o monogràfica.

Repassem, en primer lloc, els manuals apareguts durant aquests anys i que aspiren a proporcionar a un públic el més ampli possible una visió panoràmica de la literatura catalana dels segles moderns. Dins el primer d'aquests manuals, *Literatura i cultura catalanes* (segles XVII i XVIII) (Rossich & Valsalobre 1997), no hi trobem cap menció a les cartes, ni tan sols en el passatge dedicat a l'obra en prosa de Fontanella, que s'ocupa únicament del *Panegíric*. Aquests mateixos autors tampoc no van referir-se a les cartes en l'actualització d'aquesta obra, publicada alguns anys més tard en llengua castellana (Rossich & Valsalobre 2011). En canvi, sí que s'hi refereix, encara que de passada, Albert Rossich dins les pàgines dedicades a Fontanella en el tercer volum del *Panorama crític de la literatura catalana*, on llegim:

Actualment Eulàlia Miralles i Pep Valsalobre treballen en l'edició i estudi del cicle de les cartes poètiques entre la princesa de Belinda i Fontano –un dels dos grups en què podem dividir les cartes de Fontanella a les monges del convent dels Àngels–, tot relacionant-les amb les poesies a les mateixes destinatàries. (Rossich 2011: 369)

La cita de Rossich és pertinent perquè, fins a la realització del meu treball de final de grau (Sogues 2012), Miralles i Valsalobre havien estat els únics a dedicar atenció crítica a les cartes fontanellanes. Tanmateix, com venia essent habitual en els estudis anteriors –el meu inclòs–, a l'hora de referir-se a les cartes només fa referència a les dedicades a les monges del Àngels.

El manual de més recent aparició, el quart volum de la *Història de la literatura catalana* dirigida per Àlex Broch, publicat l'any 2016, tampoc va gaire més enllà en la qüestió que ens interessa. Dins el capítol referit a Fontanella, Josep Solervicens dedica un subapartat, el 12.6.2, al que anomena «Narrativa breu: diàlegs i epístoles literàries» (Solevicens: 2016: 402-403). Es tracta d'un apartat breu –a penes dues pàgines– i que només en dedica una a les cartes, a les quals es refereix com a «epístoles literàries en prosa i en vers». Dins aquest apartat, Solevicens sintetitza els resultats de dos treballs referits a les cartes a les monges dels Àngels (Sogues 2012; 2014) i, com succeïa en els manuals anteriors, no hi trobem cap menció a d'altres textos epistolars fontanellans.

L'escassa aparició de les cartes dins els principals manuals de referència existents actualment, ben al contrari del que pugui semblar desprendre's d'aquestes línies, no és pas un descredit per a aquestes publicacions, que tenen, com és ben comprensible, uns objectius temàtics i cronològics molt més amplis. També cal tenir present, a més, que són publicacions preparades ara ja fa uns quants anys, i que, del 2009 ençà, s'ha produït una progressió molt considerable en l'estudi, la comprensió i la divulgació de l'interès literari del corpus epistolar fontanellà. En aquest sentit, però, les principals aportacions s'han d'anar a cercar en treballs

més breus i amb un àmbit d'interès més específic, la major part dels quals producte de les recerques dels investigadors de l'Escola de Girona.⁹⁰

A mig camí entre el manual erudit i el recull miscel·lani, trobem *Del Cincents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, editat per Eulàlia Miralles. El recull inclou dos articles d'Albert Rossich i un del mateix estudiós gironí amb Modest Prats, en els quals, per la temàtica, podríem esperar trobar-hi alguna referència a les cartes. Rossich (2010: 11-109) no esmenta les cartes a la seva «Panoràmica de la literatura catalana moderna», comprensiblement, per l'abast de l'article i el grau de detall que pot dedicar a cada qüestió. Tampoc s'hi refereixen en l'article signat amb Prats sobre la prosa catalana del barroc (Rossich & Prats 2010: 125-157), ni en l'article dedicat a la narrativa (Rossich 2010: 159-177), absències, ambdues, que si bé no són del tot blasmables (el corpus prosístic de les cartes és, comparativament, molt menor al d'altres obres, començant pel *Panegíric* del mateix Fontanella), sí que resulten simptomàtiques del fet que se'ls dona poca importància, en tant que textos en prosa, i, sobretot, que no s'hi aprecia cap valor narratiu.

La primera a remarcar l'interès intrínsec de les cartes fontanellanes fou Miralles (2009: 294-296) en un article en què, tanmateix, no les tenia per tema central; s'hi referia per a il·luminar la seva lectura d'una composició de Fontanella, desconeguda fins pocs anys abans, l'*Ambaixada del Príncep Licomandro davant l'emperador de Bugia*, un text amb el qual Miralles assenyalava que algunes de les cartes mantenien paral·lelismes notables.⁹¹ En el seu treball, l'estudiosa barcelonina presentava una lectura de les tres primeres cartes a les monges dels Àngels (*Ang.*, I-III) parant una especial atenció al joc intertextual que s'estableix en aquests textos amb el Quixot i l'*Orlando furioso* d'Ariosto, proposant que els paral·lelismes d'aquestes missives amb l'*Ambaixada...* podrien indicar una datació molt propera de les dues obres, i suggerint que aquesta datació podria situar-se a l'entorn de les festes carnavalesques que tingueren lloc a Barcelona el febrer de 1647. Valsalobre (2012: 121) va coincidir en aquesta mateixa hipòtesi de datació, i en les circumstàncies carnavalesques que podrien trobar-se en el rerefons dels textos. Poc després, Zaragoza (2012: 253-262), es referia a les cartes de Francesc a les monges per posar de manifest la laxitud de la clausura de les dominiques del Convent dels Àngels.

L'any 2013, jo mateix vaig dur a terme una primera temptativa d'edició i estudi crític de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*, que va servir per efectuar una primera proposta d'identificació d'aquest el cicle, establir-ne el text i encetar algunes de les línies de recerca sobre aquest conjunt epistolar que han estat posteriorment desenvolupades en el present

⁹⁰ Amb aquest nom em refereixo a l'equip d'investigadors de diverses generacions que, sota el mestratge més o menys directe del professor Albert Rossich, durant els darrers trenta anys han desenvolupat les seves recerques en l'àmbit de la literatura catalana d'època moderna, principalment -tot i que no només- a la Universitat de Girona. La major part d'aquests investigadors integren el grup de recerca Nise, que focalitza la seva activitat en els àmbits de la història de la literatura, la crítica textual i la comparatística, i té com a principals objectius la recuperació, estudi i divulgació dels textos catalans del renaixement, el barroc i la il·lustració. Per a més detalls, veg. www.nise.cat.

⁹¹ Per a l'edició del text, veg. Miró (2006a) i per a la seva correcció i interpretació, Miralles (2009).

treball (Sogues 2013). Complementàriament, vaig elaborar un anàlisi de l'erotisme fontanellà en base a aquests mateixos textos (Sogues 2014). L'any següent Eulàlia Miralles publicava una proposta interpretativa de tota l'obra poètica de Fontanella basant-se en la lectura de les rúbriques del manuscrit de Ripoll (en endavant, més simplement, manuscrit R), en la qual presentava una visió de conjunt de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* derivada de la meua (Miralles 2015: 195), una de pròpia dels dos blocs del *Cicle dels rams* (Miralles 2015: 195-197 i 210-211, respectivament), i una de molt sumària del *Cicle de Münster* (Miralles 2015: 204) i de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* (Miralles 2015: 205). D'aquesta manera, el treball de Miralles, sense tenir-ho com a objectiu específic, ofería la panoràmica més completa del corpus epistolar fontanella existent fins al moment.

L'any 2017, però, va veure la llum un treball que havia estat presentat en forma de comunicació en el XVII Col·loqui internacional de Llengua i Literatura Catalanes de València, el juliol de 2014, i que, fins a la present tesi, constituïa l'aportació més rellevant de cara a la comprensió de l'abast de les cartes dins l'obra poètica de Fontanella (Sogues 2017). Aquest treball establí uns criteris per a la delimitació de tot el corpus epistolar fontanella que assentaven les bases per a la consideració de les cartes com un objecte d'estudi unitari. Les conclusions del dit treball, revisades i ampliades d'acord amb la recerca posterior, han servit per a la delimitació del corpus en la present tesi, i es poden llegir a 4.2.

Paral·lelament, en els darrers anys, he fet també algunes aportacions sobre el paper que juguen l'estètica de la transformació i la natura morta en les cartes a les monges i les del *Cicle dels rams* (Sogues 2016; Sogues, en premsa) i he analitzat el paper de l'escatologia com a ressort humorístic en el primer d'aquests cicles (Sogues 2018). Així mateix, en el moment d'escriure aquestes línies, es troba en premsa un article de Pep Valsalobre sobre l'influx de la literatura francesa en l'obra de Fontanella, que, encara que tot just de passada, al·ludia a la probable presència d'intertextualitats amb la *Cassandra* de La Calprenède en algunes composicions del *Cicle dels Rams* (Valsalobre, en premsa, b).

A mode de conclusió del present apartat, podem dir que el repàs a la bibliografia existent ha servit per posar de manifest que, deixant de banda una primera aproximació de Miralles (2015), tanmateix més general que específica, i el meu treball de 2017, que no va més enllà d'un primer intent de delimitació del corpus epistolar fontanella, no existeix cap treball que hagi dut a terme un estudi sistemàtic de les cartes que permetés proporcionar als lectors d'avui una edició crítica del corpus complet que conformen. Com ja s'ha dit a la introducció, aquest serà el principal objectiu de la present tesi doctoral i, per assolir-lo, el primer que ens cal és començar per identificar totes les composicions epistolars de Fontanella i entendre la forma com s'organitzen dins el seu corpus poètic.

4.2. Criteris per a la identificació de les cartes poètiques de Fontanella

En el moment de la redacció del present treball, l'única forma d'accedir a l'obra poètica completa de Fontanella continuava essent l'edició realitzada per Maria-Mercè Miró i publicada per l'editorial Curial l'any 1995 (Miró 1995).⁹² Tanmateix, en el present treball no he partit d'aquesta edició, sinó de la lectura directa del manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, i això per dues raons.

La primera és que avui sabem que l'edició de Miró presenta serioses mancances: parteix d'una tria poc argumentada del testimoni base,⁹³ adopta solucions molt discutibles en l'establiment del text, no té en compte tots els testimonis amb obra de Fontanella (perquè n'hi ha alguns que encara no eren coneguts en el moment en què es va realitzar) i inclou composicions que avui sabem que no són de Fontanella.⁹⁴

La segona raó és que, pel que fa a l'ordenació dels textos, Miró parteix d'una premissa que s'ha demostrat falsa. En la seva forma de veure-ho, fora de les gilettes, «La resta de les poesies són transcrites prescindint de qualsevol ordenació, sense atendre la cronologia, la temàtica o qualsevol altra classificació» (Miró 1995: 68). D'aquí que opti per presentar els textos en una ordenació artificial, basada en criteris temàtics (poesia civil, amorosa, religiosa i jocosa) i, dins de cada bloc temàtic, en patrons estròfics (sonets, dècimes, romanços, etc.). Aquesta solució, però, grinyola, perquè l'obliga a editar a part –malgrat que temàticament s'haurien d'integrar dins altres blocs– el *Vexamen* (per la seva extensió) i els *Textos en vers i en prosa* (probablement, per la voluntat de no barrejar la prosa amb el vers... tot i que les proses, a més de ser poètiques en elles mateixes, incorporen nombrosos passatges en vers). Aquesta darrera decisió resulta especialment difícil d'entendre, més que més perquè la mateixa editora adverteix dels lligams temàtics d'alguns d'aquests textos amb algunes composicions en vers que en queden separades per mor de l'opció escollida per a l'ordenació de les composicions. El resultat és una edició en la qual, si parem molta atenció al pròleg, podem arribar a entendre que alguns poemes físicament separats dins els dos volums, mantenen algun tipus de relació (tot i que Miró les esmenta només de forma molt sumària i sense entrar en gaires

⁹² La nova edició de l'obra completa de Fontanella duta a terme pel grup de recerca en literatura catalana d'època moderna de la Universitat de Girona es troba encara en procés i es preveu la seva compleció per a l'any 2020. Per una descripció detallada d'aquest projecte veg. Valsalobre (2015a) i per accedir als textos editats fins al moment, veg. Sogues & Valsalobre (coord.) (2017).

⁹³ Ho és perquè, en lloc de ser argumentada a partir d'evidències concretes de la *collatio*, s'explica perquè, segons l'editora, «MEV1 [manuscrit aquí anomenat V2] i IT [manuscrit aquí anomenat I2] són els més fidels a l'original perdut, tant per la data en què foren copiats, 1696 i 1675-1699, respectivament, com per la llengua i l'estil» (Miró 1995: 49). Com es pot observar, doncs, Miró no justifica en quines evidències sosté l'afirmació que les lliçons de V2 i I2 són les més properes a l'original perdut, ja que el criteri d'antiguitat no és, en ell mateix, decisiu -hi ha manuscrits probablement copiats durant la mateixa dècada de 1640, i són alguns dels que contenen les pitjors lliçons (veg. 6.3.1). I l'al·lusió -d'altra banda, massa vaga- a «la llengua i l'estil» no constitueix, tampoc, cap argument fefaent.

⁹⁴ Sobre les falses atribucions, veg. Valsalobre (2015b). Totes les mancances esmentades aquí, sumades al fet que l'edició de Miró no inclou un aparat de notes i presenta els textos regularitzats d'acord amb criteris avui superats, han motivat la realització d'una nova edició crítica de l'obra completa de Fontanella, que es troba actualment en curs. Per als detalls d'aquest projecte, veg. Valsalobre (2015a).

detalls). I, si prescindim del pròleg, és una successió de textos que, en el millor dels casos, arriben a fer sentit només per petites seqüències, però que, en línies generals, veuen completament desfigurats el seu sentit de conjunt per culpa de la prevalença, dins els diferents blocs, dels criteris estròfics sobre els temàtics, la qual dificulta enormement de copsar les unitats majors de sentit que conformen molts dels textos.

Com he dit d'entrada, la premissa de la qual parteix Miró —és a dir, l'absència d'una ordenació preestablerta— és falsa. Tanmateix, això és quelcom que l'estudiosa osonenca ignorava, perquè caldria esperar, encara, uns quants anys per saber-ho: ho van posar de manifest Albert Rossich i Eulàlia Miralles en un estudi sobre el manuscrit de Ripoll publicat gairebé vint anys més tard de l'edició de Miró (Rossich & Miralles 2014). Que aquest testimoni és un dels més fiables des del punt de vista ecdòtic, era cosa ja coneguda, però l'aportació dels dos investigadors va consistir a mostrar que existeixen raons febles per pensar que tant la tria com l'ordenació de les composicions que conté són degudes a la voluntat de l'autor. Conseqüentment, afirmaven que «(...) ara per ara, [el manuscrit de Ripoll] s'advera com la millor solució per llegir la producció fontanellana amb una nova ordenació que ens la farà entendre d'una manera ben diferent» (Rossich & Miralles 2014: 100).

Es podria objectar que el manuscrit de Ripoll, a diferència de l'edició de Miró, no conté la poesia completa de Fontanella, cosa que és certa. Ara bé, cap de les composicions que hi manquen (que, d'altra banda, són poques) és una carta, així que, de cara al que aquí ens interessa aquest testimoni se'ns presenta com la millor de les opcions, perquè no només conté tota la producció epistolar fontanellana sinó que, presumiblement, la presenta en l'ordre establert pel mateix Fontanella —o en un que s'hi deu acostar força.⁹⁵

La lectura seguida del manuscrit de Ripoll permet copsar de seguida l'existència de diverses seqüències de poemes epistolars. Tanmateix, la identificació d'alguns d'aquests poemes com a cartes no sempre resulta evident i és per això que he imposat tres condicions per poder determinar quins textos eren pròpiament cartes i quins no. Aquestes condicions poden donar-se, simultàniament o no, dins un mateix text, i són: 1) la presència de marques epistolars, és a dir, d'aquells elements verbals o de format que la tradició ha tendit a relacionar unívocament amb les cartes (4.2.1); 2) l'autoidentificació, és a dir, la presència en el text d'al·lusions a la pròpia condició epistolar (4.2.2); i 3) el context, és a dir, l'existència de

⁹⁵ Al marge de la valuosa aportació de Rossich i Miralles, l'estudi detingut del manuscrit revela l'existència de probables deturpacions del testimoni, principalment, en forma d'inserció de composicions apòcrifes o d'atribució dubtosa. Es tracta de casos molt puntuals, però que és bo de tenir presents (veg. Valsalobre 2015b). No podem afirmar ni a qui cal atribuir aquests afegitons, ni en quin grau pot haver resultat alterada l'ordenació l'original establerta per Fontanella, però el que és segur és que, sigui quin sigui aquest grau, és molt menor que en la resta de testimonis. O almenys, això és el que convida a pensar el fet que resulti relativament senzill copsar l'existència de diferents seqüències de composicions que, tal com va contribuir a fer veure Miralles (2015a), semblen conformar unitats de sentit coherents.

vincles temàtics o argumentals amb textos adjacents la naturalesa epistolar dels quals és del tot clara (4.2.3).⁹⁶

4.2.1. Les marques epistolars

Un dels indicis més clars que demostren de forma més segura que el text que llegim és una carta és la presència d'alguna marca epistolar, és a dir, d'alguns dels elements formals propis de les cartes. Aquests elements són principalment tres: la salutació, el comiat i la signatura.⁹⁷

Troblem salutacions en algunes de les composicions de les *Cartes a les monges dels Àngels* («Molt alta i serena princesa»; *Ang* I; «Ínclita i soberana princesa», *Ang*, III, etc.) i del *Cicle dels rams* («Missenyora», *Rams* I, IV; «Flor dels hams i ham de les flors», *Rams* I, V, etc.). De comiats en llegim, en alguns casos, molt explícits, en les cartes dels Àngels («I adeu-siau, missenyores», *Ang*, VIII, v. 45; *Ang*, XIV, v. 77), i d'altres són més velats («Ja em despedesc, ab mes penes / de ta bellesa i ta gràcia», *Fil*, I, v. 85). I de signatures en trobem un ampli repertori, ja que el mateix autor és capaç de signar amb noms tan diversos com «Fontano», «Lo Cavaller Desenganyat» (*Ang*, V), «Lo cavaller de Belinda» (*Ang*, I i III) o «Vostre tres F.» (*Rams* I, IX, 12), etc. Fins i tot és capaç de produir signatures en forma d'enigma, com fa a la composició IX del *Cicle dels Rams*:

No sé com pose la firma
per no caure en engany,
perquè terrat que no cobra
no es pot dir vostre Tarrat.
(*Rams* I: IX, 1-4)

Es podria argumentar, amb raó, que la data i el lloc de la composició del text són també marques epistolars. Es tracta, però, d'elements més accessoris que els anteriors, ja que la seva absència no és impediment per a l'adscripció epistolar del text. A més, he pogut constatar que són força rars en les cartes poètiques d'època moderna, i especialment en les poètiques.

⁹⁶ M'he centrat, doncs, en aspectes de tipus formal o contextual. Hauria estat possible enfocar la qüestió de la identificació dels textos epistolars des d'un punt de vista netament discursiu, això és, atenent a aquells elements que caracteritzen el discurs epistolar, tant en el pla retòric com en l'estilístic. Tradicionalment, les cartes reproduïen els principis generals de la retòrica, teoritzats durant l'antiguitat clàssica i àmpliament divulgats durant l'edat mitjana. En aquest període, es fixen com a normes compositives dels textos epistolars en les denominades *ars dictaminis*, que estableixen que la carta ha de constar de *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* i *conclusio* (veg. Trueba Lawand 1996: 37-38). Podria resultar interessant analitzar les cartes de Fontanella des d'aquesta òptica però he entès que, atesa la quantitat de textos a processar, i atès l'objectiu que aquí em proposo -que és, més simplement, la identificació dels textos epistolars, no pas la seva anàlisi estilística-, aquesta opció hauria resultat poc operativa i que, per tant, era més pertinent deixar-la per a una altra ocasió, en la qual, d'altra banda, fora boe circumscriure-la a un corpus més reduït de textos.

⁹⁷ Essent estrictes, aquests elements poden arribar a ser sis: 1) la salutació; 2) el cos del text; 3) el comiat; 4) la signatura de l'autor; 5) la data i el lloc de redacció; i 6) el Post scriptum o Post data, pensat per afegir informació complementària o oblidada durant la redacció. Ara bé, no pas tots aquests elements són estrictament necessaris perquè un text sigui llegit com a epistolar i per això no totes les cartes els presenten sempre tots. Els tres que esmento en el cos del text són els que entenc que són imprescindibles per poder considerar un text com a carta des d'un punt de vista formal.

Fontanella no és cap excepció, en aquest sentit: cap de les seves cartes està datada, i, a excepció feta de les cartes del *Cicle de Münster*, sovint l'al·lusió al lloc de composició és inexistent, o d'una vaguetat tal que amb prou feines mereix ser considerada com a tal:

Açò t'escriu des d'on saps,
mogut de l'amor que et té,
lo teu més rendit amant
(si un ausent pot dir-se teu).
(*Fil.*: IX, 45-48)

4.2.2. L'autoidentificació

Un segon indicatiu que permet reconèixer un text epistolar és que el mateix text, sigui de forma explícita o implícita, s'identifiqui com a carta.

La identificació explícita es produeix quan trobem els termes *carta*, *lletra* o *bitllet* referits al propi text dins la rúbrica o a l'interior de la composició (la negreta és meva).⁹⁸

I en senyal de son desengany escrigué la **carta** que es segueix a una senyora monja amiga de la Princesa (*Ang.*, V, rúbrica).

D'aquest trono circular
que el círcol tronant sustenta
per prova de mon humor
purgada envio esta **lletra**.
(*Ang.*, V, 1-4)

La resposta que les reverendíssimes missenyores feren a esta carta fou un paneret dintre del quals venia un tupí ab moltes poncelles de diferents flors i, enmig d'elles, un frare blanc d'estos que es fan en los camps. Lo tupí portava un **bitllet** agafat ab esta quartilla.» (*Ang.*, IX, rúbrica).

Però la naturalesa epistolar del text també pot ser implícita, cosa que s'esdevé quan conté elements que permeten entendre que ha estat escrit per a ser enviat. Tant si aquest enviament és un mer plantejament retòric com si no —és a dir, deixant de banda si el text va ser efectivament enviat com a carta—, he considerat que aquesta condició —la de l'enviament— obliga sempre a llegir la composició com una carta.

Que un text ha estat pensat per ser enviat es pot fer palès de maneres molt diverses. Una d'elles és que el mateix text ho indiqui, de forma més o menys explícita, com s'esdevé, per exemple, a la composició, «Ja que lo rigor fatal» (*Fil.*, I), en la qual el poeta s'exclama així davant la seva dama: «Oh!, si així com les raons / poguera enviar mes llàgrimes» (v. 89-90). Aquí, esclar, les «raons» al·ludides són les que l'autor ha anat exposant al llarg dels versos precedents i, com el mateix text denota en aquest punt, les està enviant a la dama.

⁹⁸ Per una definició més detallada dels termes *carta*, *lletra* i *bitllet*, veg. 3.2.

Un altre indicatiu implícit que permet copsar la naturalesa epistolar del text és el fet que s'indiqui que l'escrit està pensat per a acompanyar l'enviament d'un obsequi. Aquesta és una circumstància força habitual en la poesia de Fontanella i que acostuma a quedar consignada a les rúbriques:

Lo present que feu un devot a la purga de la devota fou un ram de flors al mig del qual hi havia una gàbia de fil i grana, i dins un caponet de seda ab estos versos que l'acompanyaven (*Rams I*, I, rúbrica)

Enviant un ram a una purgada, ab coquilles entre les flors (*Rams II*, IV, rúbrica)

Un darrer element que revela implícitament la naturalesa epistolar d'un text és la demanda explícita d'una resposta. És el cas, per exemple, de la composició «Ja m'aguarda altra ribera» (*Münst.*, II), en la qual el poeta demana a un amic que doni resposta a la seva carta. En aquest cas, a més a més, li demana que ho faci de la mateixa manera que ell ho ha fet, és a dir, en vers (en «números»):

Vostres números aguardo,
orfeos los més suaus
que hagen suspès lo corrent
al pressurós Llobregat.
(*Münst.*: II, 113-116)

A desgrat del que acabo d'explicar i de les denominacions que reben els textos per part del mateix autor, ignorem si els textos de Fontanella van arribar mai a ser enviats, és a dir, si van arribar a servir, efectivament, com a cartes. No sabem, per tant, si el format epistolar és una mera estratègia retòrica, adoptada per revestir de realisme una ficció literària, o bé si ens trobem davant de veritables missives a través de les quals l'autor va voler comunicar-se amb els seus destinataris. El màxim que podem dir és que cap dels testimonis conservats no presenta evidències (plecs, rastres de segell, remitents, etc.) que facin pensar que van actuar realment com a cartes, però cal concedir que això tampoc és un indicatiu conclouent, per tal com cap d'ells és autògraf. Sigui com sigui, he considerat que aquesta qüestió no tenia cap efecte sobre l'objectiu que aquí em proposo –que no és altre que l'edició i estudi crític dels textos–, per la qual cosa, fet aquest aclariment, no tornaré a fer-hi cap més al·lusió.

4.2.3. El context

Cal acceptar que la frontera entre una poesia amorosa –amb un jo poètic que interpel·la més o menys directament la persona estimada– i una carta pot arribar a ser molt dubtosa, més que més quan un text no presenta cap dels elements formals i autoidentificatoris descrits en els apartats anteriors. Tanmateix, hi ha situacions en les quals el context recomanava llegir com a cartes determinades composicions d'aquestes característiques. Això s'esdevé quan el text en qüestió es troba situat dins una seqüència de textos que sí que contenen algun dels elements que els identifiquen formalment com a cartes, i quan, a més a més, presenta vincles temàtics i/o argumentals evidents amb aquests textos adjacents. És el cas, per exemple de dues de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* i de diverses de les *Cartes a Fil·lis*,

Amaril·lis i altres pastores. En els apartats corresponents a aquests cicles justificaré convenientment els motius de la seva lectura en clau epistolar.

Finalment, em cal advertir que també he inclòs dins el treball algunes composicions que no poden ser considerades cartes des de cap punt de vista. Si tanmateix les he editades aquí és perquè considero que formen part dels cicles i que no fer-ho per la sola raó de no ser cartes fora una deturpació dels conjunts poètics de què formen part. Es tracta, en tot cas, de situacions molt puntuals, que afecten només a tres composicions i que argumentaré, quan correspongui, dins els capítols dedicats a l'estudi de cada cicle.

4.3. Localització i identificació de les cartes

Les primeres composicions epistolars dins el manuscrit de Ripoll apareixen en un lloc molt preeminent: de fet, són els primers textos poètics de Fontanella que trobem en el manuscrit, a continuació de les obres de teatre i de la traducció de l'elegia novena dels *Amors* d'Ovidi. Ocupen les pàgines 146-179 i conformen un bloc de trenta-una composicions, que dibuixen dues unitats temàtiques ben diferenciades: la primera (p. 146-167) és un intercanvi epistolar en clau jocosa entre el poeta i les monges dels convents barcelonins dels Àngels i Jerusalem. D'aquí el nom que donaré, en endavant a aquest cicle: *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*.⁹⁹ La segona part d'aquest bloc (p. 167-179) són un conjunt de cartes galants que acompanyen l'enviament de rams de flors i de petits obsequis a una dama del Rosselló que s'ha sotmès a diverses purgues. D'aquí que hagi optat per anomenar-los *Cicle dels rams*, atès que aquest element és present a la major part dels textos. La major part d'aquestes composicions poden ser fàcilment identificades com a cartes per la presència de marques epistolares, principalment, salutacions i signatures i, algunes d'elles, presenten la particularitat de ser prosímètres, és a dir, de combinar el vers amb la prosa, un tret que pràcticament no trobarem en cap altra part de tot el manuscrit.¹⁰⁰

Si continuem avançant en la lectura del testimoni ripollès, entre les pàgines 247-265 llegim un bloc de poesia miscel·lània —és a dir, integrat per composicions que no tenen relacions temàtiques ni argumentals. A la pàgina 258 trobem el poema «Camaleó de les flames», que té per rúbrica el text següent: «A petició d'algunes missenyores feu Fontano una invectiva a certs pretesos galants baix los sis noms suposats». Que sigui compost a petició de les dames, i que, molt probablement calgui identificar aquestes «missenyores» amb les monges dels Àngels convida a llegir aquest poema com a carta. A continuació, entre les pàgines 260 i 265 hi ha cinc composicions escrites en dècimes. La primera d'elles, és dedicada «A un bitllet que envià un amant a la sua dama, havent-se'l ella posat en los pits». És a dir, es tracta d'un text que parla d'una altra carta, enviada anteriorment i referida amb la denominació de «bitllet». El text en si no compleix cap de les condicions descrites al capítol 4 però, atesa la motivació de la seva escriptura, i que s'hi interpel·la la dama constantment, entenc que cal considerar-lo, també, com una carta. Dins el mateix bloc, dues pàgines més endavant, llegim un «Bitllet que envià un amant a la sua dama acompanyat ab dues flors», una composició que no hi ha

⁹⁹ Cal dir que, a banda de les gilettes i dels poemes a Nise, cap dels cicles poètics fontanellans té un títol d'autor. Tanmateix, la necessitat recurrent de referir-m'hi m'obliga a donar-los-en un, per tal de fer més entenedor el discurs. Durant el present apartat, al mateix temps que la identificació i delimitació dels diferents cicles, aniré presentant les propostes de títols. En alguns casos, com el dels Àngels, aquests títols demanaran d'alguns aclariments suplementaris, que el lector trobarà dins els capítols dedicats específicament a cada un dels cicles.

¹⁰⁰ A banda de les cartes, l'única ocasió en què Fontanella fa us del prosímètre és la composició «On Tetis fugitiva», una ègloga que trobem a les p. 182-186 del manuscrit de Ripoll i que ha estat objecte d'edicions recents (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 175-189; Sogues & Valsalobre coord. 2017). Pròpiament, el *Panegíric* és, tot ell, una composició que cal considerar un prosímètre però, pel fet d'haver passat per impremta, roman fonamentalment al marge de la tradició manuscrita i només van arribar al manuscrit de Ripoll. cinc dels seus poemes (i cap dels fragments en prosa)

dubte que es tracta d'una carta, perquè la mateixa rúbrica ho certifica i perquè acaba demanant la resposta de la dama:

tornau resposta amorosa
perquè, animant ma vida,
vos ador per agraïda
qui us ama ja per hermosa
(*Esp.*: V, 46-50)

Tampoc suposen cap problema d'adscripció al gènere epistolar les composicions de les pàgines 279 i 287, tres romanços en els quals el poeta reporta als seus amics barcelonins diferents anècdotes del seu viatge a Münster, als quals, en endavant em referiré com a *Cicle de Münster*.¹⁰¹ El primer dels poemes, «En lo bullici inquiet», va clarament adreçat a uns «amics» que en són els destinataris, i el mateix poeta fa explícit que els l'envia, factors, ambdós, que certifiquen el seu caràcter epistolar:

envio esta galereta
que, tirant-la riu avall,
la impel·liran mos sospirs
fins a vostres arenals.
(*Münst.*: I, 17-20)

La segona composició, «Ja m'aguarda altra ribera», té un destinatari únic i clar: un «amic coral» (v. 22), a qui l'autor manifesta el seu enyorament i li retreu que no li escrigui, la qual cosa revela la naturalesa epistolar del text:

Aquí sospiro ta ausència,
amic perla, amic coral,
aquí culpo tos descuits
i disculpo mos pesars;
 tos descuits, puix no m'escruiu,
mos pesars, puix sento tant,
tebieses d'una memòria,
com gels d'una voluntat.
(*Münst.*: II, 21-28)

Finalment, a la tercera carta, «Coronats de llarga bogia», es descriu el seguici de diplomàtics enviats a Münster, navegant pel riu Mosa. En aquest cas, l'única traça epistolar del text és el

¹⁰¹ Entre 1643 i 1645 Fontanella acompanyà el seu germà Josep, màxim representant de la diplomàcia catalana, a les negociacions de Münster que precediren la Pau de Westfàlia (1648). Costa & Quintana & Serra (1991) foren els primers a estudiar aquest tema i a editar les tres cartes poètiques de Fontanella que en parlen. Val a dir que en aquesta tesi estudio i edito únicament les composicions epistolars, però sabem del cert que el viatge fou, literàriament, més productiu, ja que, com a mínim la composició «De Fontano la queixa llastimosa» (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 145-153) és escrita, també, de Münster estant. Podria ser que una de les composicions parisines, «Aquest fang que Lutècia denomina» (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 88-89) fos escrita durant aquest mateix viatge, durant el pas dels germans Fontanella per París (veg. 2.1). En canvi, l'altra composició referida a la capital francesa, «Inclita, excelsa Lise generosa» (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015: 79-87) és, amb tota seguretat, un poema posterior a 1647, pels motius que explico a 2.1.

comiat, amb el qual Fontanella insisteix en l'enyorament dels amics i, indirectament, els convida a escriure-li:

Mirau què gentil descans,
mos amics, per un ausent,
que sols per les vostres cartes
guarda algun gust de retén.
(*Münst.*: III, 144-147)

Després d'aquestes composicions, no tornem a trobar cartes fins a la pàgina 297. En aquest punt del manuscrit s'enceta una seqüència de vint-i-dos romanços de temàtica amorosa, que dibuixen el que ha estat descrit com «un recorregut d'anades i vingudes amoroses» (Miralles 2015) entre el poeta i dames de diverses noms, si bé les que més textos inspiten són Fil·lis i Amaril·lis. És per això que he optat per atribuir a aquest cicle el títol de *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*. Aquest és, sens dubte, de tots els cicles epistolars, el més heterogeni i també el que desvetlla més dubtes pel fet que diverses de les seves composicions no presenten pràcticament cap dels trets formals propis de les cartes descrits a l'apartat 4.2. És aquí on ha calgut prendre en consideració el tercer criteri d'identificació de les cartes, el del context on es troben (veg. 4.2.3).¹⁰²

Acabada la seqüència de romanços amorosos, cap més text és susceptible de ser llegit com a carta fins a la pàgina 416. En aquest punt, i fins a la pàgina 421, trobem un conjunt de tretze composicions molt breus i escrites íntegrament en vers. En onze dels casos, l'adscripció epistolar és segura, i es deriva de la seva condició de textos que acompanyen l'enviament de rams de flors, tal com es desprèn de les respectives rúbriques.¹⁰³ Es fa palesa la continuïtat temàtica amb les cartes rosselloneses de les pàgines 168-178 en l'esment de personatges que ja trobaven en aquelles composicions, com les dames anomenades «Cavaller», «Orítia» i «Talestris», o el «Pare Terrats»; és per aquest motiu que he considerat aquesta seqüència de textos com la segona part del *Cicle dels rams*. Les dues darreres composicions, «Ham ab or, enigma clar» (*Rams II*, XII) i «Indivisible de perla» (*Rams II*, XIII), són d'adscripció epistolar dubtosa; les rúbriques («Enigma» i «A una sangria d'un peu», respectivament) suggereixen que es tracta de textos de circumstàncies, tal vegada escrits per a ser enviats, però el cert és que no presenten cap traça epistolar que en permeti la identificació segura. Tanmateix, pels lligams temàtics evidents que presenten amb la resta del cicle, els n'he considerat part i els he editat com la resta (veg. 5.4.3.2).

Les darreres cartes que trobem al manuscrit de Ripoll són algunes de les composicions que formen part de les gilettes, un cicle de setanta-vuit poemes de temàtica amorosa i d'estètica

¹⁰² Per a més detalls sobre l'adscripció epistolar de cadascun dels textos que integren el cicle, veg. 5.4.3.

¹⁰³ «Enviant un ram a una purgada», «Per una purgada anomenada Castanyera, enviant un ram de roses», «Enviant un ram fet d'un salpasser», «Enviant un ram a una purgada, ab coquilles entre les flors», «Present de vidre», «Enviant un ram a una que es nomenava Cavaller», «Altra així mateix [és a dir, que segueix la tònica de l'anterior]», «Enviant un ram a una viuda», «Per altre ram», «Enviant un ram ab un gallet» i «Enviant un ram a una purgada».

pastoral que tanca el manuscrit.¹⁰⁴ Hi he identificat tres textos susceptibles de ser llegits com a cartes: «Tots donam flors ben purgades» (*Gil.*, I [74]), «Dono, petita gileta» (*Gil.*, II [75]) i «Com Gileta, ingrata, ordena» (*Gil.*, II [76]). Tots tres són d'adscripció segura, perquè les rúbriques indiquen que acompanyen rams.¹⁰⁵

El buidatge del manuscrit de Ripoll realitzat fins aquí a la llum dels criteris imposats a 4.2 em porta a concloure que el corpus poètic de Fontanella consta d'un total de 78 cartes. Es tracta d'una quantitat prou important, sobretot perquè, si tenim en compte que s'estima que Fontanella té, aproximadament, 320 composicions, les epistolars constitueixen exactament la quarta part d'aquest corpus. Més encara: si descomptem les 108 poesies religioses, les cartes constitueixen prop del 40% de la poesia profana de Fontanella.

El pes quantitatiu de les missives és igualment vistent si el considerem en termes de l'extensió de pàgines que ocupen: en són, en total, 81. A títol comparatiu, cal tenir present que els cicles poètics més extensos dins del corpus fontanellà, és a dir, la poesia religiosa i les giletetes, ocupen, respectivament, 74 pàgines (108 composicions) i 45 (77 composicions). La taula 2 resumeix aquests resultats:

Taula 2 El corpus epistolar complet de Francesc Fontanella en dades

| Cicles epistolars | Cartes | Pàgines | Versos | Prosa ¹⁰⁶ |
|--|--------|---------|--------|----------------------|
| Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem | 15 | 22 | 526 | 145 |
| Cicle dels rams (I) | 16 | 21 | 108 | 85 |
| Cicle dels rams (II) | 13 | 6 | 188 | |
| Cicle de Münster | 3 | 9 | 619 | |
| Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores | 23 | 25 | 1142 | |
| Altres cartes | 8 | 12 | 300 | |
| Total | 78 | 95 | 2883 | 230 |

Per acabar aquest capítol, cal recordar que, com ja he explicat a 4.1, fins a la realització d'aquesta tesi l'única proposta d'identificació d'aquests cicles es trobava en el pròleg de l'edició de la poesia completa de Fontanella realitzada per Maria-Mercè Miró l'any 1995. Aquesta proposta, però, no era sistemàtica ni argumentada, la qual cosa es desprèn tant de les explicacions de Miró en el seu pròleg, com de l'ordre en què l'editora disposà les composicions. Ambdues coses fan pensar que no va arribar a tenir una consciència gaire clara de l'existència dels cicles epistolars o que, si fou així, no va saber transmetre-la. Això es pot comprovar amb la taula 3, que permet comparar els noms de les agrupacions i la numeració proposada per Miró amb la proposada en aquesta tesi:

¹⁰⁴ Per a l'edició i l'estudi crític més complet i recent de les *giletetes*, veg. Castaño (2017). La numeració d'aquestes composicions indicada aquí és la que proposa aquesta mateixa font i, de fet, reflecteix l'ordenació dels textos dins el manuscrit de Ripoll.

¹⁰⁵ Aquestes rúbriques són, respectivament: «Enviant Gilet un ram a Gileta havent pres una purga», «Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab perles» i «Enviant altre ram de flors, i en ell un cor ferit».

¹⁰⁶ Comptabilitzo les línies de prosa d'acord amb la meua edició (veg. capítol 7).

Taula 3. Comparació dels cicles epistolars i de l'ordenació de les cartes segons l'edició de Miró (1995) i segons el present treball

| Nom del conjunt de textos (Miró) | Núm. Miró | Primer vers | Cicle i composició (Sogues 2018) |
|--|-------------------------|---|----------------------------------|
| Poesies que contenen referències a persones i llocs del Rosselló | 272 | «Del vidre, vui, la puresa» | Rams II, V |
| | 273 | «Est ram tan mal fogotat» | Rams I, VI |
| | 274 | «Ordenen de cavaller» | Rams II, VII |
| | 275 | «Una tortoleta sola» | Rams II, VIII |
| | 276 | «De voluntat verdadera» | Rams II, IX |
| | 277 | Ham ab or, enigma clar | Rams II, XII |
| | 290 | Cor i peix, tot en un ram | Rams I, II |
| | 319 | «Vui se renova la història» | Rams II, I |
| | 320 | «Lo salpasser entre els dos» | Rams II, III |
| | 321 | «En ales d'un pelicano» | Rams II, XII |
| | 322 | «Entresuelos i terrats» | Rams II, XII |
| | 323 | «Indivisible de perla» | Rams II, XIII |
| | 324 | «La rosa i la castanya» | Rams II, II |
| | 325 | «Pescador que viu de l'ham» | No és una carta |
| | 326 | «Ham admirable dels cors» | Rams I, III |
| Tres cartes en vers | 301 | «En lo bullici inquiet» | Münst., I |
| | 302 | «Ja m'aguarda altra ribera | Münst., II |
| | 303 | «Coronats de llarga boga | Münst., III |
| Poesies adreçades a les senyores dels Àngels, de Barcelona | 279 | «No és mal búcaro un tupó» | Ang., XI |
| | 280 | «No us envio al frare ací» | Ang., XII |
| | 281 | «He sabut senyora ingrata» | No és de Fontanella |
| | 289 | «Amor que sap fer la guerra» | Rams II, IV |
| | 307 | «Oiu, senyores devotes» | Ang., IV |
| | 308 | «Daquest trono circular» | Ang., VIII |
| | 309 | «Altra vegada, senyores» | Ang., XIV |
| | 310 | «Que discrets són los tupins» | Ang., XIII |
| | 311 | «Versos després de la purga» | Ang., XV |
| | 312 | «Desalinyada ma ploma» | Rams I,I |
| | 313 | «Algunes flors vos envio» | Rams I, VII |
| | 314 | «Si lo ram no va a cant d'orgue» | Rams I, VIII |
| | 315 | «Un paneret fortunat» | Rams I, X |
| | 316 | «Corona, en vostra esfera» | Rams I, XV |
| | 317 | «Lo color d'una esperança» | Rams I, XVI |
| 318 | «Camaleó de les flames» | Alt., III | |
| Textos en vers i prosa | 339 | «Missenyora, quan sabés que mon ram...» | Rams I, IV |
| | 340 | «Flor dels hams i ham de les flors...» | Rams I, V |
| | 341 | «Allà va la lletra, o no va...» | Rams I, VI |
| | 342 | «Missenyora, jo, que no sé fer versos...» | Rams I, IX |
| | 343 | «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» | Rams I, XI |
| | 344 | «Entre vivent i difunta» | Rams I, XII |

| | | | |
|--|-----|---|-------------|
| | 345 | «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» | Rams I, XIV |
| | 346 | «Apesarat que vostre cèlebre favor» | Ang., X |
| | 347 | «Enviam-vos des d'ací» | Ang., IX |
| | 348 | «A vós, bellíssima infanta» | Ang., V |
| | 349 | «Molt alta i serena princesa...» | Ang., I |
| | 350 | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | Ang., II |
| | 351 | «Ínclita i soberana princesa...» | Ang., III |

La comparació, a més, no pot ser completa, perquè Miró no va identificar com a cartes cap de les gilettes ni cap de les que jo aquí he anomenat *Cartes esparses*. Però, sobretot, no pot ser completa pel que fa a les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*, per la senzilla raó que Miró no aclareix quantes ni quines de les composicions d'aquest cicle formen part del que ella anomena «poesies galants», ni quines d'aquestes «poesies galants» considera cartes.

Comptat i debatut, doncs, el corpus epistolar complet de Francesc Fontanella, definit d'acord amb els criteris establerts en el present capítol, consta de les 78 composicions que queden recollides a la taula 4, les quals s'agrupen en els cicles epistolars que la mateixa taula indica.

Taula 4 Corpus epistolar complet de Francesc Fontanella: cartes i cicles epistolars

| Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem | | |
|--|--|--|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «Molt alta i serena princesa...» | <i>Carta que escrigué a una monja després que un amic seu li digué que se n'havia enamorat per procura, a estil de cavaller andant</i> |
| Carta II | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | <i>Resposta de la senyora monja</i> |
| Carta III | «Ínclita i soberana princesa...» | <i>Resposta de Fontano</i> |
| Carta IV | «Oïu, senyores devotes» | <i>Aquestos bons principis desvanesqué un blanquet frarió, i Fontano, desenganyat de son natural, féu aquest romans</i> |
| Carta V | «A vós, bellíssima infanta...» | <i>I, en senyal de son desengany, escrigué la carta que es segueix a una senyora monja amiga de la princesa</i> |
| Carta VI | «Ja torna la filomena» | <i>En senyal, doncs, de les ja curades melancolies vos envio aqueixa lletra que aquesta matinada he oït cantar a un rossinyol</i> |
| Carta VII | «Amorós rossinyol que, ab harmonia» | <i>Madrigal a un rossinyol</i> |
| Carta VIII | «D'aquest trono circular» | <i>Romans que envià Fontano a les senyores monges dels Àngels un dia que es purgà</i> |
| Carta IX | «Enviam-vos des d'ací» | <i>La resposta que les reverendíssimes missenyores feren a esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltes poncelles de diferents flors i, enmig d'elles, un frare blanc d'estos que es fan en los camps. Lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla:</i> |
| Carta X | «Apesarat que vostre cèlebre favor...» | <i>Tot lo present, en cos i en ànima, envià Fontano a Jerusalem i, després d'haver aguardat dos o tres dies la resposta, vent que se'n descuidaven, respongué a les senyores dels Àngels la carta que es segueix</i> |
| Carta XI | «No és mal búcaro un tupí» | <i>A penes hagué enviat esta carta, les senyores de Jerusalem li tornaren a enviar lo paneret ple de roses ab los versos que es segueixen</i> |
| Carta XII | «No us envio al frare aquí» | <i>Lo paneret, roses i versos remeté luego als Àngels acompanyats d'estos altres</i> |
| Carta XIII | «Que discrets són los tupins» | <i>Missenyores totes. Carta</i> |
| Carta XIV | «Altra vegada senyores» | <i>Pocs dies després, sent-se tornat a purgar, envià als Àngels la carta que se segueix</i> |
| Carta XV | «Versos després de la purga» | <i>Estos versos envià Fontano a una devota dos dies després que hagué presa la purga, sent-se ella queixada de que ell no li n'havia enviats. La purga fou dos dies després una gran xera</i> |

Les cartes poètiques de Francesc Fontanella: estudi i edició crítica

| Cicle dels rams (primera part) | | |
|--------------------------------|---|---|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «Desalinyada ma ploma» | <i>Lo present que féu un devot a la purga de la devota fou un ram de flors al mig del qual hi havia una gàbia de filigrana i, dins, un caponet de seda ab estos versos que l'acompanyaven</i> |
| Carta II | «Cor i peix, tot en un ram» | <i>Lo present que envià un cavaller a una dama que es deia Ham lo dia de la purga fonc un ram de flors ab un ham dorat que penjava ab un filet d'un costat del ram, i un peixet fet com un cor, que estava pres en l'ham, ab esta quartilla</i> |
| Carta III | «Ham admirable dels cors» | <i>Esta altra quartilla glosada, ab dos cartes, acompanyaven lo ram</i> |
| Carta IV | «Missenyora, quan sabés que mon ram...» | <i>Carta del mateix ram en nom de na Janeta de Canet</i> |
| Carta V | «Flor dels hams i ham de les flors...» | <i>Altra carta a la mateixa, ab lo mateix ram</i> |
| Carta VI | «Allà va la lletra...» | <i>Esta carta, ab la següent lletra i una rosa, envià Fontano a un cavaller que la hi havia demanada</i> |
| Carta VII | «Algunes flors vos envió» | <i>Envia un galant a una dama que es deia ____ lo dia de la purga una panereta de roses i alguns pensaments, ab esta lletra</i> |
| Carta VIII | «Si lo ram no va a cant d'orgue» | <i>Enviant-li un altre ram ab esta lletra</i> |
| Carta IX | «Jo, que no sé fer versos...» | <i>A la mateixa ocasió envia lo Pare Terrats un ram compost de carxofes i algun ____ ab esta carta</i> |
| Carta X | «Un paneret fortunat» | <i>A una altra purga envià lo mateix altre paneret de confitura ab flors, guarnit de flors, ab esta lletra</i> |
| Carta XI | «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» | <i>I lo Pare Terrats envià també un ram compost d'algunes carxofes ab algunes faves tendres, pomes, peres, prunes i algunes altres fruites verdes, ab esta carta</i> |
| Carta XII | «Entre vivent i difunta» | <i>A la primera envià lo mateix; lo dia d'una segona purga, una plata de confitura guarnida de flocs i flors, ab esta lletra</i> |
| Carta XIII | «A falta de flors...» | <i>Esta carta l'acompanyava</i> |
| Carta XIV | «Bella Talenistes, gran cosa de ram...» | <i>A la mateixa ocasió envià un son company, ab una florera de lliris i cascalls, carta</i> |
| Carta XV | «Corona, en vostra esfera» | <i>A un ram guarnit de fulla morta que un galant envià a la dama que es deia Terrena lo dia de sa purga. Lletra</i> |
| Carta XVI | «Lo color d'una esperança» | <i>A altra purga envià lo mateix un ram guarnit d'azul, ab esta lletra</i> |

| Cicle dels rams (segona part) | | |
|-------------------------------|------------------------------|--|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «Vui se renova la història» | <i>Enviant un ram a una purgada</i> |
| Carta II | «La rosa i la castanya» | <i>Per una purgada anomenada Castanyera, enviant un ram de roses</i> |
| Carta III | «Lo salpasser entre els dos» | <i>Enviant un ram fet d'un salpasser</i> |
| Carta IV | «Amor que sap fer la guerra» | <i>Enviant un ram a una purgada, ab coquilles entre les flors</i> |
| Carta V | «Del vidre, vui, la puresa» | <i>Present de vidre</i> |
| Carta VI | «Est ram tan mal fogotat» | <i>Enviant un ram a una que es nomenava Cavaller</i> |
| Carta VII | «Ordenen de cavaller» | <i>Altra així mateix</i> |
| Carta VIII | «Una tortoleta sola» | <i>Enviant un ram a una vinda</i> |
| Carta IX | «De voluntat verdadera» | <i>Per altre ram</i> |
| Carta X | «En ales d'un pelican» | <i>Enviant un ram ab un gallet</i> |
| Carta XI | «Entresuelos i terrats» | <i>A una purgada</i> |
| Carta XII | «Ham ab or, enigma clar» | <i>Enigma</i> |
| Carta XIII | «Indivisible de perla» | <i>A una sangria d'un pen</i> |

| Cicle de Münster | | |
|------------------|-----------------------------|---|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «En lo bullici inquiet» | <i>Romanç que escrigué Fontano a sos amics, embarcat en lo Loira camí de París</i> |
| Carta II | «Ja m'aguarda altra ribera» | <i>Romanç que escrigué Fontano des de Charlavila, estant per embarcar-se en lo riu Mossa, camí de Münster</i> |
| Carta III | «Coronats de llarga bogà» | <i>Romanç que escrigué Fontano embarcat, caminant per lo riu Mossa</i> |

Les cartes poètiques de Francesc Fontanella: estudi i edició crítica

| Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores | | |
|--|--------------------------------|---|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «Ja que lo rigor fatal» | <i>Dona un amant zeloses queixes a sa dama</i> |
| Carta II | «Ja que no saps los rigors» | <i>Participa un amant a altre la desdenyosa duresa de sa dama</i> |
| Carta III | «En felicitat tan nova» | <i>Demostra un amant amorós agraïment a sa dama, per correspondre ella a son amor</i> |
| Carta IV | «Quan del furibundo Marte» | <i>Despedida amorosa d'un amant poc afavorit de sa dama partint per a la guerra</i> |
| Carta V | «Si del rigor lo poder» | <i>Fa un amant una amorosa descripció de l'hermosura de sa dama</i> |
| Carta VI | «Reverencia't ja l'aurora» | <i>Demana un galant a sa dama que corresponga a son amor</i> |
| Carta VII | «Fulminen mos ulls incendis» | <i>Zelosa ràbia d'un amant</i> |
| Carta VIII | «Adéu, ingrata pastora» | <i>Despedeix-se un amant de sa dama, havent d'estar algun temps apartat de sa vista</i> |
| Carta IX | «Del vall del profundo olvit» | <i>Ausent un amant, escriu una carta a sa dama sol·licitant-la no olvide son amor</i> |
| Carta X | «Què importa, pastora hermosa» | <i>No havent tingut resposta un amant ausent d'una carta que escrigué a sa dama, la sol·licita de nou ab altra carta</i> |
| Carta XI | «Es hora ja que l'amor» | <i>Un amant ausent, vent que sa dama no havia correspost a dos cartes que li havia escrit, li dona, ab altra carta, desconfiades queixes</i> |
| Carta XII | «En la més nova ventura» | <i>Celebra un amant sa ditxa per haver-li donat la mà sa dama des d'una reixa Romanç a una senyora monja</i> |
| Carta XIII | «Favor, soberanes muses» | <i>Participa un amant desconfiat a sa dama sa amorosa afició</i> |
| Carta XIV | «Aquell pastor desdixat» | <i>Dona desconfiades queixes ab una carta ausent amant a sa dama i li representa la firmesa de son amor</i> |
| Carta XV | «Dessobre la sexta esfera» | <i>Resposta astrològica de Fontano a la petició d'una senyora dama</i> |
| Carta XVI | «Ja cessaran los rigors» | <i>Determina un amant oblidar l'amor per haver-li donat zelos la sua dama</i> |
| Carta XVII | «Jacinta bella pastora» | <i>Carta amorosa d'un ausent amant a la sua dama</i> |
| Carta XVIII | «Volava una àguila altanera» | <i>[sense rúbrica]</i> |
| Carta XIX | «Tant, Terinda, heu castigat» | <i>Sol·licita un amant la resposta d'una carta que havia escrit a sa dama</i> |
| Carta XX | «Divina bellesa» | <i>Vent un amant noves tibieses en l'amor de sa dama, pensant que les causava altre amant ab sinistres informacions contra d'ell, de nou la sol·licita avive l'amor</i> |
| Carta XXI | «Si l'amor, si l'esperança» | <i>[sense rúbrica]</i> |
| Carta XXII | «Conspiren, bella Amaril·lis» | <i>Ram de flors</i> |
| Carta XXIII | «Adora l'abril i l'alba» | <i>[sense rúbrica]</i> |

| Cartes esparses | | |
|-----------------|-------------------------------------|---|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «Líquido ja instrument canora» | <i>Tement un amant ser ell causa de la tristesa de sa dama per haver-li donat alguns recels, li dona amoroses disculpes</i> |
| Carta II | «Terinda bella, singular i hermosa» | <i>Tenint un amant zeloses queixes de sa dama, desconfiat, li representa lo rendit de son amor per a obligar-la</i> |
| Carta III | «Camaleó de les flames» | <i>A petició d'algunes missenyores, feu Fontano una invectiva a certs pretesos galants baix los sis noms suposats</i> |
| Carta IV | «D'un desdeny tant proseguit» | <i>A un billet que envià un amant a la sua dama, havent-se'l ella posat en los pits</i> |
| Carta V | «En estes dos flors, senyora» | <i>Billet que envià un amant a la sua dama acompanyat ab dues flors</i> |

| Giletes (cartes) | | |
|------------------|---------------------------------|--|
| Carta | Primer vers | Rúbrica |
| Carta I | «Tots donam flors ben purgades» | <i>Enviant Gilet un ram a Gileta havent pres una purga</i> |
| Carta II | «Dono, petita Gileta» | <i>Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab perles</i> |
| Carta III | «Com Gileta, ingrata, ordena» | <i>Enviant altre ram de flors, i en ell un cor ferit</i> |

Finalment, cal assenyalar que, dins el manuscrit de Ripoll, els cicles poètics ocupen els espais que s'indiquen, ombrejats, a la taula 5.

Taula 5. Blocs poètics dins el manuscrit de Ripoll

| Blocs | Pàgines |
|--|---------|
| Teatre | 3-140 |
| Traducció Ovidi | 141-146 |
| Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem | 146-147 |
| Cicle dels rams (I) | 168-178 |
| Miscel·lània I (ramellets, jeroglífics, prosímetre) | 178-186 |
| Poesia tomista (<i>Vexamen</i> , silves) | 187-216 |
| Poesia fúnebre | 216-247 |
| Miscel·lània II (sonets, octaves i dècimes, morals metafísiques i amoroses) | 247-265 |
| Cicle de Montjuïc | 266-270 |
| Triomf de Judit | 271-279 |
| Cicle de Münster | 279-287 |
| Miscel·lània (I): romanços de tema jocós, amoros, religiós civil, religiós i ascètic | 287-297 |
| Cartes a Fil·lis, Amaril·lisi altres pastores | 297-322 |
| Lletres per a cantar (poemes setge 1652 + altres) | 322-329 |
| Poesia religiosa | 330-405 |
| Poemes per a un bateig | 405-407 |
| Rendició de Màstrich | 407-408 |
| Amor i mort d'Elisa | 409-416 |
| Cicle dels rams (II) | 416-421 |
| Poemes espuris (I) | 421 |
| Poemes a Ham | 421-422 |
| Casament del galant Alba | 422-425 |
| Miscel·lània III (poesia amorosa i de circumstàncies; alguns poemes per cantar) | 425-431 |
| Poemes espuris (II) | 431-432 |
| Empreses funerals | 432-434 |
| Gilettes | 435-481 |

5. LES CARTES POÈTIQUES DE FRANCESC FONTANELLA: ESTUDI CRÍTIC

5.1. Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem

5.1.1. Presentació

Durant la seva etapa barcelonina, Francesc Fontanella va dedicar un conjunt de quinze cartes poètiques a monges de dues comunitats de religioses de Barcelona: la de les dominiques del Convent dels Àngels i Peu de la Creu i la de les clarisses del monestir de Santa Maria de Jerusalem.

Les composicions de la primera part, escrites majoritàriament en prosa, expliquen el que sembla ser el principi d'una relació sentimental entre Fontano, l'alter ego poètic de Fontanella, i una monja dels Àngels, anomenada Belinda. Són cartes amb un clar propòsit jocós i no exemptes de picardia, que segueixen de prop la línia imitativa-paròdica del *Quixot* respecte de la tradició cavalleresca. En canvi, a les composicions de la segona part del cicle, que estan escrites majoritàriament en vers, el poeta duu a terme un intercanvi epistolar no pas amb Belinda, sinó amb les monges dels dos convents com a col·lectiu. En aquest cas, els textos es mouen dins els paràmetres de la poesia eròtico-burlesca i s'insereixen de ple dins el tòpic literari del galanteig de monges.

El festeig de monges és, abans que un tòpic literari, un fenomen de molt llarga tradició en la cultura europea, que té els seus orígens en l'època medieval. Però al segle XVI concorren diverses circumstàncies que contribuiran a donar-li unes dimensions desconegudes fins aleshores: d'una banda, el creixement de les ciutats comporta la progressiva migració dels assentaments religiosos cap a la part d'intramurs, fenomen molt evident, per exemple, en tota l'àrea existent entre la Rambla i la muralla sud de Barcelona.

Un segon factor a considerar és que, amb la reclusió en els convents, les famílies més benestants aspiren a preservar al màxim possible l'honorabilitat de les seves filles (és a dir, a garantir la seva virginitat) per tal de poder aconseguir per a elles un matrimoni beneficiós per als interessos familiars.

Al mateix temps, la vida conventual era una de les poques vies d'accés de la dona a l'alfabetització i a la cultura, la qual cosa significa, d'una banda, que les dones recloses als convents eren objecte del desig masculí, també, pel seu rang cultural, i que, en fi, els convents femenins van acabar esdevenint un dels principals pols de producció cultural (i especialment, literària) de la Catalunya de l'època.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Sobre aquesta qüestió, i, en especial, sobre el paper dels convents com a centres de producció literària femenina veg. la tesi doctoral de Verònica Zaragoza (2015).

D'altra banda, en el context contrareformista de la segona meitat del segle XVI, la clausura s'estableix com una de les obligacions per a les religioses femenines; després del Concili de Trento (1545-1563) les monges no podien sortir a l'espai públic i, oficialment, l'única manera de tenir-hi algun contacte era personant-se als convents i interaccionant amb elles través de les reixes dels locutoris.¹⁰⁸ Aquesta situació va desembocar en la institucionalització de la figura del galant de monges, és a dir, l'home que assistia als convents amb la intenció de mantenir contactes més o menys lícits amb les religioses. Es tracta d'un fenomen que constitueix una realitat socialment acceptada, en el seu moment, i que les fonts historiogràfiques tenen profusament documentat.¹⁰⁹

En base a aquest fenomen s'articula tot un tòpic literari, que, de fet, tampoc es nou en ell mateix perquè també en trobaríem cèlebres antecedents medievals,¹¹⁰ però que, sens dubte, a les acaballes del XVI i, sobretot, durant el segle XVII adquireix unes proporcions insòlites, fins al punt d'esdevenir un dels tòpics més productius en la literatura hispànica, amb conspicus autors que hi dediquen composicions en prosa, com les «Indulgencias concedidas a los devotos de monjas», la «Carta a una monja» o el penúltim capítol del *Buscón*, de Quevedo, i en vers, i en aquest sentit, són cèlebres les dècimes enviades a monges per Luis de Góngora.¹¹¹ També en llengua catalana les principals figures literàries del barroc dedicaran textos a aquesta mateixa qüestió, des dels ben coneguts de Vicent Garcia,¹¹² fins a Maçaners¹¹³ i Josep Blanch,¹¹⁴ cap d'ells, però, no elabora una seqüència poètica completa dedicada als amors mongívols, com ho fa Fontanella.¹¹⁵

¹⁰⁸ Sobre les condicions imposades a les monges per la clausura posttridentina, veg. Cusó (2009: 749-750).

¹⁰⁹ Un bon exemple en aquest sentit és el treball de M^a Luisa Candau sobre el galanteig de monges a la ciutat de Sevilla (veg. Candau 1993).

¹¹⁰ Només cal pensar en obres com el *Roman de la Rose*, les cartes d'amor entre Abelard i Heloisa (s. XII), el capítol del *Libro de buen amor* (1330), de l'Arcipreste d'Hita, titulat «De como Trotaconventos consejó al arcipreste que amase alguna monja e de lo que le contesció con ella» o la tercera jornada del *Decameró* (1351) en què «Masetto de Lamporecchio es fa passar per mut i esdevé hortolà d'un monestir de monges, les quals totes concorren a jeure amb ell». Fins i tot, a casa nostra, una història tan cèlebre com la del Comte Arnau, transmesa durant segles com a balada narrativa, inclou una història d'amors mongívols entre el Comte i una monja del convent de Sant Joan de les Abadesses.

¹¹¹ «Ya, señoras de mi vida» (poema 85), «En trescientas santas Claras» (185), «Con mucha llaneza trata» (187), «El lienzo que me habéis dado» (188), «Recibid ambas a dos» (116), «No me pidáis más, Hermanas» (246), «Dos conejos, prima mía» (227). Prenc la numeració dels poemes de l'edició digital de la poesia gongorina realitzada pel projecte «Todo Góngora» de la Universitat Pompeu Fabra (<https://www.upf.edu/todogongora>).

¹¹² «Mala Pasqua us dó Déu, monja corcada», «Maleta de convent, gruta d'hostal», «Una amorosa junta, un desposori», «No són testimonis frívols», etc. Per a les dues primeres, veg. Rossich & Valsalobre (2006) i per a les dues segones, Rossich (1985).

¹¹³ Veg. l'extens romanç atribuït a Maçaners de primer vers «Vestit de tan gran donaire» (Pena 1988: 133-137).

¹¹⁴ Veg. el sonet «Monja barbuda, recoleta vella» i la dècima «Deixant lo espiritual», p. 19 i 45 de l'edició digitalitzada del *Matalàs de tota llana* (Blanch 1873 [2007]).

¹¹⁵ Val a dir, en qualsevol cas, que la qüestió de l'abast real de la literatura de devots de monges dins la literatura catalana d'època moderna no ha estat, per ara, estudiada en profunditat, com ha passat, en canvi, en la literatura castellana. Una petita cata als manuscrits conservats revela l'existència d'un gran nombre de composicions sobre el tema, moltes d'anònimes, la qual cosa em fa pensar que les que aquí s'esmenten només serien la punta de l'iceberg d'un tema força més ampli i que requeriria d'un estudi monogràfic.

L'apogeu del tòpic dels galants de monges durant el barroc, resulta fàcil d'explicar: s'acostuma a oferir una visió ridiculitzadora de les relacions entre els «devots» (denominació irònica i sorneguera habitual per fer referència als festejadors de monges) i les reverendes dames que cortegen, per la qual cosa la literatura que en resulta és de caràcter declarament burlesc. En aquest sentit, podem dir que és un producte molt propi del seu temps, per tal com presenta una visió de l'amor desidealitzada, enfocada a l'experiència sexual i condemnada al fracàs, al desengany amorós, perquè, al capdavall, les monges rarament podien acabar abandonant els convents per maridar els seus pretendents.

Aquesta és la visió que solia oferir la literatura; una visió en la qual –i ho veurem en algun dels textos fontanellans d'aquest cicle– la monja és presentada com un personatge pèrfid, que només aspira a enganyar els seus pretendents. Una visió, esclar, netament masculina i, per tant, obertament esbiaixada; ni les monges eren les «surcidores d'engany» que diu Fontanella, ni els «devots» solien tenir pretensions gaire més elevades que les d'aconseguir encontres sexuals esporàdics amb les religioses.

Tot i això, el tòpic es construeix sobre aquesta visió pejorativa de la monja, i sol acumular una sèrie de llocs comuns com la seva cobdícia, l'ambigüitat de les relacions que mantenen amb els devots (que els permet alimentar, simultàniament, diverses aficions), la seva manca d'honestedat i de castedat, la seva afició a rebre presents i, en fi, a enganyar els homes de totes les formes possibles. Els devots no solen sortir més ben parats; se'ls presenta com a mancats d'esperit que no saben sostreure's als encants de la monja i que actuen a mercè de la seva voluntat, i són ridiculitzats per això, sovint de forma descarnada. Entres uns i altres, ateses les dificultats que entranyava la comunicació a través de les reixes dels locutoris es desenvolupà tota una cultura comunicativa basada en l'intercanvi de senyals i de cartes i bitllets. I és principalment com a suposada representació d'aquests intercanvis que s'escriuen bona part dels textos de temàtica mongívola, com és el cas de les composicions de Fontanella.

Des d'un punt de vista estrictament literari, les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* es caracteritzen per l'abundància de jocs semàntics ocurrents i de finalitat jocosa, sovint propers a l'escatologia o a la procacitat, i no estan exemptes d'una certa cripticitat, a voltes volguda, i a voltes produïda pel nostre desconeixent de l'univers de referents en què es mouen l'autor i els seus lectors i lectores. Els textos tenen, en tot cas, un clar component narratiu i, en aquest sentit, constitueixen una veritable raresa en el context de la literatura catalana d'època moderna, ja que han de ser considerades com són una de les escasses mostres de narrativa culta de ficció de què tenim constància.

5.1.2. Sobre la transmissió del cicle

Fins a l'edició de Miró, les cartes s'han transmès de forma majoritàriament manuscrita i han arribat fins als nostres dies en un total de 15 testimonis (16, si comptem el manuscrit VG).¹¹⁶ D'aquests, 15 són manuscrits i només un, Ga, és un imprès. Les taules 6 i 7 mostren com es distribueixen els textos en els diferents testimonis.

¹¹⁶ Per a la correspondència entre sigles i testimonis, veg. la «Taula de signes i abreviatures», a l'inici d'aquest treball. El testimoni VG ha arribat fins als nostres dies severament deturpat, ja que la major part de les pàgines varen ser-ne arrencades. Amb tot, se'n van conservar les primeres, entre les quals hi ha l'índex, on consta que contenia «Cartes en prosa i en vers» de Fontanella. Malgrat que, malauradament, no s'especifica quines ni quantes composicions hi havia contingudes sota aquest epígraf, el més probable és que fossin o bé composicions d'aquest cicle o bé del *Cicle dels rams*, ja que totes les composicions en prosa que trobem als manuscrits -amb l'única excepció del prosímetre «On Tetits fugitiva»- pertanyen a algun d'aquests dos cicles. Sobre les particularitats d'aquest testimoni veg. 6.3.1.

Taula 6. Distribució de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* dins els diferents testimonis (I)

| Carta | Primer vers | A | B1 | B4 | B5 | B12 | B13 | C | Ga |
|------------|--|-----------|---------|------|-----------------------------|---------------------------|--------------------|-------------------|----|
| Carta I | «Molt alta i serena princesa...» | 141v-142 | | | 220-221 | 86-86v | | | |
| Carta II | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | 142-143v | | | 221-222v | 86v-87 | | | |
| Carta III | «Ínclita i soberana princesa...» | 143v-146 | | | 222v-225v | 87-88v | | | |
| Carta IV | «Oïu, senyores devotes» | 146-147v | 61v-65 | | 225v-226 (v. 1-13, 142-144) | 88v-89 (v. 1-13, 142-144) | | 196-198 | |
| Carta V | «A vós, bellíssima infanta...» | 147v-149 | | | 226-228 | 89-89v | | 161-162 (v. 1-20) | |
| Carta VI | «Ja torna la filomena» | 149-149v | | | 228-228v, 277-277v | 89v-90 | | | |
| Carta VII | «Amorós rossinyol que, ab harmonia» | | 65-65v | 140v | | | | | |
| Carta VIII | «D'aquest trono circular» | 153-153v | 65v-66v | | 235v-236v | 92v | 171v | 171v-172 | 27 |
| Carta IX | «Enviam-vos des d'ací» | 153v | | | 236v-237 | 92v-93 | 172 | | 28 |
| Carta X | «Apesarat que vostre cèlebre favor...» | 154-154v | | | 237-238 | 93-93v | 172-172v (rúbrica) | | |
| Carta XI | «No és mal búcaro un tupí» | 155 | | | 238v | 93v2 | 172v1 | | |
| Carta XII | «No us envio al frare aquí» | 155 | | | 238v-239 | 93v3 | 172v2 | | |
| Carta XIII | «Que discrets són los tupins» | 155-155v | | | 239-240 | 93v-94 | 172v | | |
| Carta XIV | «Altra vegada senyores» | 155v-156v | | | 240-242 | 94-94v | 173 | 199-201 | |
| Carta XV | «Versos després de la purga» | | 66v-67v | | | | | | |

Les cartes poètiques de Francesc Fontanella: estudi i edició crítica

Taula 7. Distribució de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* dins els diferents testimonis (II)

| Carta | Primer vers | I2 | L3 | L4 | MA | P | R | V2 |
|------------|---|---------------|-------------------|---------------|----------------|-----|---------|--------------------|
| Carta I | «Molt alta i serena princesa...» | | 27-27v | | 77-78 | | 146-147 | |
| Carta II | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | | 27v-28 | | 78v-80v | | 148-149 | |
| Carta III | «Ínclita i soberana princesa...» | | 28-30 | | 84v-88v | | 150-154 | |
| Carta IV | «Oïu, senyores devotes» | 309-311 | 30-32v | 300-302 | 170 (v. 71-80) | 8-9 | 154-157 | 148v-150v |
| Carta V | «A vós, bellíssima infanta...» | 306 (v. 1-20) | 32v-33v (v. 1-20) | 300 (v. 1-20) | | | 157-160 | 147v-148 (v. 1-20) |
| Carta VI | «Ja torna la filomena» | 305-306 | | 261-262 | | | 159-160 | 147v |
| Carta VII | «Amorós rossinyol que, ab harmonia» | | | | | | 160 | |
| Carta VIII | «D'aquest trono circular» | 199 | 34-34v | 302-303 | | | 161 | 150v-151v, 161 |
| Carta IX | «Enviam-vos des d'ací» | | 34v | | | | 162 | 220 |
| Carta X | «Apesarat que vostre cèlebre favor...» | 115v (v.1-10) | 35-35v | | | | 162-163 | 164v, 220-220v |
| Carta XI | «No és mal búcaro un tupí» | | 35v2 | | | | 163-164 | 221 |
| Carta XII | «No us envio al frare aquí» | | 35v3-36 | | | | 164 | 221-221v |
| Carta XIII | «Que discrets són los tupins» | | 36-36v | | | | 164-165 | 221v-222 |
| Carta XIV | «Altra vegada senyores» | 312-313 | 36v-38 | 303-304 | | | 165-166 | 151v-152v |
| Carta XV | «Versos després de la purga» | | | 871-872 | | | 167 | |

La taula revela que les composicions més transmeses del cicle són, per aquest ordre, les carte IV i VIII («Oïu, senyores devotes» i «D'aquest trono circular», 12 testimonis), la carta XIV, («Altra vegada, senyores», 10 testimonis), i el fragment «Deixa la penya i la pena», de la carta X (9 testimonis, quatre com a part de la carta en vers i quatre com a composició autònoma; la novena és B13, que només transcriu la rúbrica). Tota la resta de composicions apareixen a set dels manuscrits, llevat de les tres primeres cartes en prosa, que trobem a sis testimonis, i la carta VII («Amorós rossinyol...») que només és present en tres d'ells.

Tal com es pot observar, el manuscrit R no només és l'únic que conté totes les composicions, sinó que també és l'únic que les transcriu seguides. L'ordre en què les disposa és el mateix que trobem als manuscrits A, B5, B12 i L3, amb només dues diferències: 1) cap d'aquests quatre últims testimonis transcriu la setena carta («Amorós rossinyol...») ni la quinzena («Versos després de la purga»); i 2) L3 tampoc transcriu la carta VI («Ja torna la filomena»).

L'examen d'aquests cinc manuscrits posa de manifest l'existència d'una seqüència d'ordenació preferent per a les composicions del cicle. I, tal com explico *infra* (veg. 5.1.5), la lectura dels textos en aquest ordre permet copsar dues línies argumentals, la de la relació de Fontano –l'alter ego poètic de Fontanella– amb la monja Belinda, que s'estén entre la primera i la setena cartes, i inclou també la quinzena; i la del mateix poeta amb monges de les comunitats dels Àngels i Jerusalem, que va de la novena a la catorzena.

A banda d'aquest primer grup de testimonis que transmeten tot el cicle (o gairebé), la taula ens permet d'observar, també, l'existència de dos grups més de manuscrits. El primer és el dels que transmeten entre cinc i deu de les composicions. El formen B13 (7 poemes), I2 (5), L4 (6) i V2 (10). Però també hi ha un segon grup que transcriuen menys de cinc composicions: B1 (4), B4 (1), C (4) MA (4), Ga (2) i P (1).

Tots els testimonis d'aquests darrers dos grups llevat d'MA, transmeten únicament composicions en vers, sense que sigui possible, però, observar cap lògica concreta en el patró de còpia dels poemes. Sobta, en tot cas, que el manuscrit MA copii les tres primeres cartes en prosa i que, en canvi, de la cinquena carta (que també és en prosa) en contingui només el fragment en vers. Tanmateix, aquest és un testimoni força problemàtic, tant per l'abundància de lliçons singulars que presenta, com per la seva composició, ja que, de fet, és un manuscrit factici (veg. 6.3.1). Per tant, penso que les dades que ens proporciona no resulten de gaire utilitat pel que fa a l'estudi de la transmissió d'aquests textos. També resulta curiós –però potser prou indicatiu de la voluntat de no copiar textos en prosa que tenen els cançoners que transcriuen vers– el cas del manuscrit B13, el qual, de la carta X –un text en prosa acabat amb una dècima– no en transcriu res més que la rúbrica.

En qualsevol cas, sembla clara l'existència de dues grans branques de transmissió dels textos d'aquest cicle: d'una banda, la dels testimonis que transcriuen composicions en prosa i en vers (A, B5, B12, L3, MA i R) i, de l'altra, la dels que transcriuen només composicions en vers (B13, I2, L4 i V2). Sembla probable que alguns (tot i que resulta difícil escatir quins)

dels copistes d'aquest segon grup ni tan sols puguin arribar a intuir l'existència de les cartes en prosa, ja que, versemblantment, copien de cançoners que només reporten composicions en vers. M'ho fa pensar el fet que el romanç de la cinquena carta viatgi, en tots ells, com a composició autònoma. Resta pendent encara, esclar, l'adscripció dels manuscrits del tercer grup, però d'aquesta operació i de la concreció dels detalls de relació entre tots els testimonis me n'ocuparé amb més detall en realitzar la *recensio*, un cop identificades les variants del text (veg. 6.5).

D'altra banda, a la llum de les dades obtingudes, penso que és important d'assenyalar que, si deixem momentàniament de banda el manuscrit R, aquest cicle no sembla haver estat percebut mai del tot com una unitat. Fonamentó aquesta hipòtesi en dues observacions. La primera és que, fins i tot dins els manuscrits que transcriuen la major part de les cartes (A, B5, B12, L3 i R), tots excepte R presenten un tall entre la composició VI i la VIII, amb algunes pàgines de pel mig. Més concretament, A, B5 i B12, hi situen una mateixa seqüència de cinc poemes que res tenen a veure amb el cicle: «Francino adora Amaranta», «Ja m'aguarda altra ribera» (*Münst.*, I), dos dels poemes del setges («Dolç esperit de la selva» i «Tes prendes, Elisa mia») i el sonet parisenc «Aquest fang que Lutècia denomina».¹¹⁷

La segona és que, tal com també palesen les taules 5 i 6, els cançoners de l'altra rama, és a dir, C, I2 i V2, desvirtuen totalment la unitat del cicle, i no només perquè el copien de forma incompleta, sinó perquè no en serveixen l'ordre correcte, i fins i tot inclouen dins la seqüència que conformen aquests poemes una composició que no forma part del cicle.¹¹⁸

Com ja he explicat en el capítol anterior, tampoc l'edició de Miró facilitava la visualització completa del cicle, malgrat suggerir-ne l'existència al pròleg, i això per tres raons: 1) els dos blocs que integren el cicle estan físicament separats i les composicions que el conformen hi apareixen desordenades (veg. taules 6-7); 2) Miró considera part del cicle un poema, el 281 («He sabut, senyora ingrata»), del qual allò que efectivament *hem sabut* darrerament és que ni tan sols és de Fontanella (Valsalobre 2015b: 153-154); i 3) no considera que les cartes VI («Ja torna la filomena»), VII («Amorós rossinyol que, ab harmonia») formin part del cicle.¹¹⁹

¹¹⁷ No ens ha de sorprendre aquesta coincidència, ja que, com ja va advertir Valsalobre (2015: 178) «(...) A, B5 i B12 mantenen un mateix esquema general d'ordenació que sembla fer-los derivar d'un antecedent comú». La seqüència, a més, és prou fixa, perquè apareix exactament en el mateix ordre a l'altra branca: I2 i V2 la presenten en el mateix punt, i C, una mica abans (Valsalobre 2015: 172-174).

¹¹⁸ Aquests manuscrits contenen la seqüència següent: «Ja torna la Filomena» (Carta VI), «Deixa la penya i la pena» (Carta X, fragment), «Encantadora belles» (no forma part del cicle), «Oiu senyores devotes» (Carta IV), «D'aquest trono circular» (Carta VIII) i «Altra vegada senyores» (Carta XIV).

¹¹⁹ De les tres febleses de l'ordenació de Miró, aquesta és la més excusable, ja que aquesta ordenació, com hem vist, només es pot observar en el manuscrit de Ripoll. Esclar que l'excusa només ho pot ser fins a un cert punt, ja que es tracta d'un manuscrit que l'editora devia de conèixer bé, perquè el va col·locar. Sembla evident, però, que no va saber copsar-ne la importància.

Taula 8. Composició i ordenació de les «Poesia adreçades a les senyores dels Àngels de Barcelona», segons l'edició de Miró (1995)

| | | |
|-----|--|---------------------|
| 279 | «No és mal búcaro un tupí» | <i>Ang.</i> , XI |
| 280 | «No us envio al frare ací» | <i>Ang.</i> , XII |
| 281 | «He sabut senyora ingrata» | No és de Fontanella |
| 307 | «Oïu, senyores devotes» | <i>Ang.</i> , IV |
| 308 | «D'aquest trono circular» | <i>Ang.</i> , VIII |
| 309 | «Altra vegada, senyores» | <i>Ang.</i> , XIV |
| 310 | «Que discrets són los tupins» | <i>Ang.</i> , XIII |
| 311 | «Versos després de la purga» | <i>Ang.</i> , XV |
| 346 | «Apesarat que vostre cèlebre favor» | <i>Ang.</i> , X |
| 347 | «Enviam-vos des d'ací» | <i>Ang.</i> , IX |
| 348 | «A vós, bellíssima infanta» | <i>Ang.</i> , V |
| 349 | «Molt alta i serena princesa...» | <i>Ang.</i> , I |
| 350 | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | <i>Ang.</i> , II |
| 351 | «Inclita i soberana princesa...» | <i>Ang.</i> , III |

Totes les consideracions presentades en aquest apartat em porten a concloure que la millor opció és reproduir la composició i l'ordenació del cicle que dona el manuscrit R, per dos motius: 1) la seqüència resultant fa sentit i, tal com argumentaré a 5.1.5, permet reconstruir dues línies narratives; i 2) no hi ha cap altre manuscrit que contradigui aquesta ordenació amb una seqüència alternativa lògica. A aquests dos motius cal afegir, a més, que, tal com veurem al capítol 6, i amb l'edició del text, R és, juntament amb B12, el manuscrit de major valor ecdòtic i el que acostuma a donar les lliçons més fiables.

Podem suposar que la unitat del cicle només es va recuperar al final de la vida de Fontanella, quan el poeta va aplegar tota la seva producció en un precedent d'R. Si més no, i malgrat els dubtes que hom pugui tenir sobre les cartes VI i VII (veg. 5.1.3.2), aquesta és la hipòtesi que considero més versemblant, en base a les dades de què dispo. Així doncs, per totes les raons presentades en aquest apartat, al llarg de tot el treball em refereixo a les cartes d'aquest cicle pel número, en xifres romanes, que els correspon d'acord amb l'ordre en què apareixen al manuscrit R.

5.1.3. Delimitació, estructura i nom del cicle

5.1.3.1. Delimitació externa

Des del punt de vista extern, aquest cicle és, juntament amb el de Münster, el que presenta menys dificultats de delimitació. Dins el manuscrit R, ocupa les pàgines 146-167, i el precedeix la traducció de l'elegia novena d'Ovidi («Tots los amadors militen», p. 141-146), amb la qual és molt evident que no hi té cap relació. Per l'altre extrem, a partir de la pàgina 168, trobem composicions que, com la primera d'elles («Desalinyada ma ploma»), presenten dos elements que els diferencien clarament de les cartes dels Àngels: el primer és l'ambientació rossellonesa, que és fa patent en els topònims inclosos en els textos (ja en el primer d'ells hi trobem una referència al Canigó (v. 7). El segon element característic d'aquesta nova seqüència és que aquí ja no és el poeta qui s'ha purgat, com passa a les

cartes a les monges, sinó la dama, i ell li escriu per entretenir-la durant la seva convalescència. Els textos que trobem a continuació del cicle que ara ens interessa, conformen el que he anomenat *Cicle dels rams*, i, per més detalls, em remeto a l'apartat que és dedicat al seu estudi dins el present treball (veg. 5.2).

5.1.3.2. Estructura interna

Des del punt de vista intern, podem dir que el cicle tampoc ofereix grans problemes, ja que pràcticament totes les cartes presenten alguna de les marques textuais pròpies del gènere epistolar. Les úniques excepcions són les composicions VI («Ja torna la filomena») i VII («Amorós rossinyol que, ab harmonia»), les quals sí que plantegen alguns dubtes que és necessari tenir presents.

En primer lloc, dels cinc manuscrits que transcriuen la major part de les composicions del cicle —és a dir A, B5, B12, L3 i R—, un d'ells (L3) no transcriu cap de les dues composicions i R és l'únic dels cinc que transcriu la VII. A més a més, la VII no dona cap nom, però la VI parla d'una dama anomenada Elisa, que, almenys amb aquest mateix nom, no és esmentada en cap altra part del cicle. Per acabar-ho de complicar, tots dos són poemes molt opacs; podem entendre que són lamentacions amoroses però es fa difícil capir el sentit global de cada una d'elles i, sobretot, establir lligams amb les composicions precedents i amb les que segueixen.

La rúbrica del primer text pot fer una mica de llum a la situació, però cal convenir que no acaba de resultar del tot clarificadora. Hi llegim: *En senyal, doncs, de les ja curades melancolies vos envio aqueixa lletra que aquesta matinada he oït cantar a un rossinyol*. Veníem d'una composició, la carta V, en la qual el poeta havia manifestat a una monja amiga de la monja que ell pretenia, el seu desengany de l'amor; per tant, aquestes «ja curades melancolies» bé podrien ser les que glosa a la missiva anterior i, versemblantment, la persona a la qual s'adreça podria ser la mateixa monja, ja que Elisa hi és esmentada en tercera persona («Feliç [jo=el poeta] si et [a tu = al rossinyol] respon Elisa, / més feliç si correspon», v. 19-20). En qualsevol cas, la condició epistolar del text sembla clara, per tal com el poeta indica que l'envia, fins i tot a desgrat del fet que, en aquest cas, l'ús del terme *lletra* no identifica el text com a carta, sinó com a text suposadament escrit per a ser cantat.

La composició següent, que només porta per rúbrica *Madrigal a un rossinyol*, no té cap destinatari concret; és, simplement, un poema amorós. Com que continua amb el tòpic rossinyolesc, la seva ubicació aquí no sembla inconvenient i és per això, i perquè és el manuscrit R qui l'estableix, que he decidit mantenir-la i fer-ho en el lloc que aquest manuscrit indica, a desgrat del fet que, ben a les clares, no es tracta d'una carta.

5.1.3.3. Nom del cicle

D'ençà de l'edició de Miró, la crítica, seguint el criteri d'aquesta font, s'ha referit als textos que aquí presento amb denominacions diverses, totes les quals, però, eren variacions d'aquesta mateixa denominació. L'estudiosa osonenca les anomenava «Poesies (i cartes)

adreçades a les senyores dels Àngels, de Barcelona» (1995: I, 82, 84) i aquesta forma, i d'altres com «Cicle dels Àngels» o «Cartes a les monges dels Àngels» han sovintejat, també, en la bibliografia precedent.

Aquestes denominacions no són problemàtiques en elles mateixes; jo mateix, tal com explico *infra*, hi recorreré en algunes ocasions. El problema és que emmascaren un error de lectura del conjunt epistolar, concretament, el fet que no pas totes les cartes van adreçades a les monges dels Àngels. En tindrem prou amb dos exemples, per constatar-ho. El primer, la rúbrica de la carta X, en la qual Fontano agraeix a les monges dels Àngels que li hagin fet arribar unes flors i ho fa en els termes següents (la negreta és meva):

Tot lo present, en cos i en ànima, envià Fontano **a Jerusalem** i, després d'haver aguardat dos o tres dies la resposta, vent que se'n descuidaven, respongué a les Senyores dels Angels la carta que es segueix

Si, com ha fet la crítica tradicionalment, partim del supòsit que Fontano només s'escriu amb les monges dels Àngels, la referència a Jerusalem en aquest context resulta, com a mínim, desconcertant, ja que costa trobar alguna relació entre la Ciutat Santa i el festeig entre el poeta i les monges. Això ens podria portar a pensar que la referència a Jerusalem és, o bé una forma alternativa de referir-se als Àngels, o bé, simplement, un error. Descarto d'entrada la hipòtesi de l'error perquè, atès que tots els testimonis coincideixen en aquesta llició, no tinc cap fonament ecdòtic per a defensar-la. Quant a la primera opció, deixant de banda que es fa difícil establir alguna relació entre Jerusalem i el convent dels Àngels (almenys jo no he estat capaç de trobar-ne cap), el cert és que, si efectivament existís, en aquest context tampoc no faria sentit, perquè indicaria que Fontano està esperant una resposta –la de les monges dels Àngels– que, de fet, ja ha rebut a la carta anterior, la IX («Enviem-vos des d'aquí»). Em sembla que tot plegat és una mica més senzill: si llegim detingudament, ens adonarem que el que passa és que allò que ha rebut de les monges dels Àngels a la carta IX, el poeta ho ha reenviat a les monges d'un altre convent, el de monges clarisses de Jerusalem, abans d'escriure la carta X.

Més encara: el segon exemple és la carta XI, la qual és escrita per les mateixes clarisses. Els motius d'aquest reenviament, per què en absència de resposta de Jerusalem Fontano es decideix a escriure als Àngels (i no a Jerusalem) i per què les clarisses acaben responnent i participant del joc que els proposa Fontano amb tanta naturalitat, són qüestions a les quals, de moment, no puc donar una resposta satisfactòria. Però que efectivament la seqüència s'esdevé d'aquesta manera em sembla que ho confirma la rúbrica de la carta següent, la XI (de nou, la negreta és meva):

A penes hagué enviat esta carta, les **senyores de Jerusalem** li tornaren a enviar lo paneret ple de roses ab los versos que es segueixen

Em sembla que no calen gaires aclariments per convenir en el fet que, si entenem –com ha fet la crítica fins ara– que les «senyores dels Àngels» són les monges dels convent de mateix nom, les «senyores de Jerusalem» han de ser les del monestir de Jerusalem. Però em cal

insistir en aquesta qüestió, perquè, abans del meu primer treball sobre aquest cicle (Sogues 2013: 31-34) cap altra font havia assenyalat la participació de les monges clarisses en aquest intercanvi epistolar.

No veig que les evidències que aquí presento es puguin llegir d'una altra forma i per tant, a la llum d'aquestes consideracions, he decidit modificar la designació tradicional del cicle per tal que reflectís, també, la participació de les monges del convent de Jerusalem en l'intercanvi epistolar. Per tant, he adoptat la denominació de *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*. Altra cosa, però, és que, al llarg del treball, per tal de fer menys feixuga la lectura, alternaré aquest títol amb formes més genèriques i abreujades com «Cartes dels Àngels» o «Cicle dels Àngels», tanmateix força ajustat a la realitat, també, ja que la major part de les composicions van adreçades a aquestes religioses i perquè la monja que el poeta galanteja forma part d'aquesta comunitat.

5.1.4. Aspectes estròfics i mètrics

El cicle dels Àngels consta de quinze composicions, que sumen un total de 526 versos i 145 línies de prosa. La taula 9 recull el primer vers i les característiques mètriques de cada una de les composicions:

Taula 9. Aspectes mètrics i estròfics de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*

| Carta | Primer vers | Estrofa | Versos | Rima ¹²⁰ |
|------------|--|------------------------------|------------------------------|-------------------------|
| Carta I | «Molt alta i serena princesa...» | Prosa | | |
| Carta II | «Molt magnífic i esforçat cavaller...» | Prosa | | |
| Carta III | «Ínclita i soberana princesa...» | Prosímetre (Prosa+Romanç) | Heptasíl·labs | í_ə |
| Carta IV | «Oïu, senyores devotes» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_à |
| Carta V | «A vós, bellíssima infanta...» | Prosímetre (Prosa+Romanç) | Heptasíl·labs | Ø_í, Ø_ú, é_ə |
| Carta VI | «Ja torna la filomena» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_ó |
| Carta VII | «Amorós rossinyol que, ab harmonia» | Silva | Hexasíl·labs decasíl·labs | + Rima consonant. |
| Carta VIII | «D'aquest trono circular» | Romanç | Heptasíl·labs | é_ə |
| Carta IX | «Enviam-vos des d'ací» | Quarteta+Dècima | Heptasíl·labs | Rima consonant. |
| Carta X | «Apesarat que vostre cèlebre favor...» | Prosa + Dècima | Heptasíl·labs | Rima consonant. |
| Carta XI | «No és mal búcaro un tupí» | Quarteta+Dècima | Heptasíl·labs | Rima consonant. |
| Carta XII | «No us envio al frare aquí» | Quarteta+Dècima | Heptasíl·labs | Rima consonant. |
| Carta XIII | «Que discrets són los tupins» | Romanç | Heptasíl·labs | à_ə |

¹²⁰ El patró de rima s'indica especificant la vocal de les dues darreres síl·labes del vers. Quan aquesta vocal és variable, s'indica amb el símbol Ø. Les es i les os tòniques tant poden ser obertes com tancades, però el sistema de representació no em permet indicar les dues possibilitats i és només per aquesta raó que hi trobem l'accent tancat, que no vol indicar res més que la tonicitat de la vocal.

| | | | | |
|-----------|------------------------------|--------|---------------|-----|
| Carta XIV | «Altra vegada senyores» | Romanç | Heptasil·labs | Ø_é |
| Carta XV | «Versos després de la purga» | Romanç | Heptasil·labs | é_ø |

Des del punt de vista mètric, el cicle dels Àngels és el més heterogeni de tots els que es presenten en aquest treball. Destaca el fet que conté cinc composicions que inclouen fragments en prosa: dues són enterament en aquesta forma (I i II), dues més, són prosímètres (és a dir, alternances entre la prosa i el vers, en romanç), una forma relativament rara dins la poesia fontanellana, ja que només la trobem aquí i en un text no epistolar, l'ègloga «On Tetis fugitiva»;¹²¹ finalment, una de les composicions, la carta X, és un text en prosa culminat per una dècima, una forma que veurem repetir més endavant a les cartes del Cicle dels rams, encara que no necessàriament amb la dècima com a estrofa preferent per al fragment en vers que clou els textos.

Tal com és habitual en la poesia en vers de Fontanella, l'estrofa predominant és el romanç heptasil·làbic amb rima assonant en els versos parells. Tanmateix, aquest cicle destaca per dues particularitats, dins les composicions en vers. La primera és que, com ja he explicat més amunt, les cartes VI i VII presenten alguns dubtes pel que fa a la seva vinculació amb el cicle, principalment perquè la segona no té cap tret epistolar. Aquest factor diferencial es fa palès, també, pel que fa a l'estrofisme, ja que la segona és una silva, un motlle estròfic que no trobem en cap altre punt d'aquest cicle i que, si bé no podem considerar rar dins l'obra del poeta barceloní, el cert és que tampoc es compta entre els més habituals.

I la segona és el patró, repetit fins a tres vegades, de confegir la missiva a partir d'una quarteta i una dècima. Aquesta opció és iniciada per les monges dels Àngels (carta IX) i continuada per les de Jerusalem (carta XI) i pel mateix poeta (carta XII). És interessant observar, a més, com, a les tres composicions, es mantenen els mateixos elements pràcticament en els mateixos versos, tot un exercici compositiu d'un mèrit notable: tal com es pot veure a la taula 10, a la quarteta es fa referència al tupí i a les poncelles, mentre que la dècima és reservada, principalment, a parlar del frare. Aquest esquema es reproduïx a les tres cartes i serveix per plantejar i donar resposta a aspectes concrets d'aquests elements (la negreta és meva):

¹²¹ Per una versió actualitzada d'aquest text, veg. Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 175-181). I, en edició crítica, llegiu-lo a Sagues & Valsalobre (coords.) (2017). És cert que en d'altres composicions d'aquest mateix cicle (carta X) i, sobretot, del Cicle dels rams, hi sovintaja el format d'un fragment de prosa seguit d'un fragment en vers, però com que no es produeix una alternança entre els dos (és a dir, com que després del vers ja no hi tornem a trobar prosa), no els podem considerar pròpiament prosímètres. També és cert que, pròpiament, el *Panegíric* és un prosímètre, però es tracta d'un cas tot diferent, ja que, és tota l'obra, i no pas un composició en concret, que cal considerar un prosímètre.

Taula 10. Comparació de les cartes IX, XI i XII del cicle dels Àngels

| Carta IX (dels Àngels a Fontano) | Carta XI (de Jerusalem a Fontano) | Carta XII (de Fontano a «missenyores totes») |
|---|---|---|
| <p>Enviam-vos des d'ací moltes poncelles hermoses, però vós llançau les roses i beveu ab lo tupí.</p> <p>Aqueix frare reverent, que és vostre competidor, vos va a visitar, senyor, per guarda d'aqueixa gent. Déu li guard l'enteniment que, si entre tantes poncelles, totes hi arriben donzelles, vós d'elles podreu triar i, és cert, vindreu a acertar, puix que va el tupí ab elles.</p> | <p>No és mal búcaro un tupí de poncelles enramat, que us donarà major gust si el vostre no està estragat.</p> <p>Del frare podeu fiar de sa bondat i valor, perquè és prelat i prior, i la gent sabrà guardar. Qui el vol fer competidor rep engany en lo que diu, que, on no haveu tingut amor, ningú podrà competir; que un pensament pot sofrir sens perdre de son honor</p> | <p>No us envio al frare aquí entre les poncelles belles, puix me deixa les poncelles mentres beu ab lo tupí.</p> <p>Aquell frare reverent ja no és mon competidor i es resta en lo parlador com a guarda de la gent. Déu li guard l'enteniment perquè entre les donzelles deixe ses frrades velles i jo, per les més hermoses, quan ell té tupí de roses, tinc florera de poncelles.</p> |

No puc deixar de remarcar que la recurrència de l'ús de la dècima, sumada al tema mongívol recorda que aquesta és l'estrofa preferida per Góngora per a fer enviaments de presents, principalment, a monges.¹²² És un tema que, sens dubte, mereixeria un estudi més aprofundit, però fa la sensació que el poeta cordovès va generar una certa tradició que vincula aquesta estrofa amb l'enviament de presents, vinculació que, d'una banda, resulta força natural, per tal com la seva brevetat en fa una estrofa òptima per a aquesta funció i que, d'altra banda, sembla tenir antecedents antics –molt probablement coneguts per Góngora– en els *Xenia* i els *Apophoreta* de Marcial, reculls de composicions breus destinades «acompañar los regalos que los romanos se intercambiaban entre sí con ocasión de las fiestas Saturnales que se celebraban en el mes de diciembre» (Muñoz Jiménez 1996: 138).

5.1.5. Proposta interpretativa

Les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* conformen un cicle extens i complex que consta, en realitat, de dues línies argumentals separades però interrelacionades i que s'entrecreuen formant un conjunt aparentment desordenat però que, si s'analitza amb deteniment, tal vegada faci més sentit del que pot semblar d'entrada. Per construir la meua hipòtesi de lectura, a continuació procediré a explicar cada una d'aquestes línies i assenyalar els punts en els quals s'entrecreuen. Anomenaré *Cicle de Belinda* a la primera d'aquestes línies perquè, en les composicions que la conformen, el poeta festeja una monja que rep diversos

¹²² Veg., si no, dins Carreira (2016), les composicions 187-189 i 226-227, totes dècimes simples i amb rúbriques com: *A una monja, enviándole un menudo y un cuarto de ternera*; *A una monja que le había enviado una pieza de holandá*; *A la misma enviándole un menudo*; *A dos monjas, enviándoles una cesta de ciruelas cubierta de unas hojas de laurel*; *Enviando dos conejos a una monja parienta suya*.

noms, però aquest és el més recurrent. I anomenaré *Cicle del frare blanc* la segona de les línies, un seguit de missives de caràcter escatològic i eròtic en les quals el poeta bromeja amb les monges dels Àngels i les de Jerusalem.

5.1.5.1. El Cicle de Belinda

El *Cicle de Belinda* comprèn les cartes I-VII. Es pot subdividir en tres parts: el galanteig entre Fontano i Belinda (cartes I, II i III), el desengany del poeta (cartes IV i V) i les posteriors complicacions en la relació entre els enamorats (cartes VI i VII).

Fontano i Belinda, la paròdia d'un amor cavalleresc

L'intercanvi epistolar comença amb la carta I, que ja ens situa dins els codis, l'estil i el lèxic propis de les novel·les de cavalleries i, de fet, dins el tòpic de l'intercanvi epistolar entre els cavallers i les seves dames, de llarga tradició dins la narrativa cavalleresca del segle XVI.¹²³ Aquí trobem Fontano¹²⁴ convertit en «cavaller» i adreçant-se a Belinda, una monja a la qual dona tractament de «princesa».¹²⁵ A la missiva, el poeta comunica a la dama que se n'ha enamorat per mitjà d'un tercer, Guidèmio, el seu escuder, i sense haver arribat a veure-la mai. També expressa que, per mitjà d'aquest i d'un altre individu anomenat Francesc d'Alemanya, s'ha assabentat que ell l'accepta com el seu cavaller errant («he entès que vostra serenitat soberana se digna acceptar los obsequis de ma voluntat, tenint-me des d'ara per son errant cavaller.»). Essent així, Fontano demana a Belinda que li permeti de visitar-la. Mentre la trobada no sigui possible, però, li sol·licita «llicència i agrado» per realitzar els actes propis dels protagonistes de les novel·les de cavalleries, és a dir:

invocar vostre nom en les batalles, enviar rendits los gegants a vostre palau, animar mon pit ab vostre retrato, pintar l'adarga ab vostres empreses, coronar la celada ab vostres favors, adornar la llança de ristre ab vostres colors, sustentat torneigs i altres festes en vostra alabança (...) (l. 19-22)

Aquesta carta permet comprendre de quina mena és l'amor que Fontano professa a la seva dama; el cavaller afirma haver-se'n enamorat «per procura» (és a dir, a través d'un mitjancer) i «sens lo medi de la vista» (és a dir, sense haver-la vist mai). Això el porta a qualificar el seu amor d'«espiritual» i a considerar-lo una fita digna del cavaller més admirable, cosa que justifica de la següent manera:

¹²³ Sobre aquesta tradició veg., 3.3.2, i també Marín Pina (1988) i Roubaud & Joly (1985). I, més específicament, dins l'àmbit català, sobre les cartes del *Curial*, veg. Pomer (2014) i sobre les del *Tirant*, Llorca (2011).

¹²⁴ Fontanella signa la carta I i la III com «Lo cavaller de Belinda» i la V com «Lo cavaller desenganyat», i rubrica la resta amb el pseudònim de Fontano. Al llarg d'aquest apartat utilitzaré en tot moment aquest pseudònim per referir-me al personatge de l'autor, al marge del nom de rúbrica en cada cas, perquè entenc que és el que correspon veritablement al personatge. Reservaré el nom de l'autor per als casos en què m'hi refereixi com a tal o com a personatge històric.

¹²⁵ Per a les possibilitats d'identificació d'aquesta dama, veg. 5.1.6.2.

amar havent vist lo amable ho sap fer qualsevol Sanxo Pança, però voler per relació i enamorar-se per procura és capritxosa hassanya de la vehement imaginació de Don Quixote. (l. 14-16)

En altre paraules, l'enamorament de Fontano sembla ser estrictament platònic. En realitat, però, aquest platonisme és inconsistent, per hiperbòlic (com pot algú enamorar-se d'algú a qui ni tan sols ha arribat a veure?) i per contradictori (el cavaller n'exalta el component espiritual però al mateix temps demana permís a la dama per acudir a visitar-la). A més a més, l'estil quixotesca de la prosa¹²⁶ i la referència explícita a la figura de Don Quixot –que, lluny de ser un ideal del model cavalleresc, de fet n'és la paròdia– ens obliguen a no prendre gaire seriosament les paraules del poeta. Per tant, penso que fariem bé d'entendre que el plantejament idealitzant de Fontano constitueix, en realitat, el principal ressort humorístic del text: ni el cavaller se'l creu ni, menys encara, espera que la dama se'l prengui seriosament. Ens trobem, doncs, en l'inici d'un intercanvi epistolar de clara intenció jocosa.

A la carta II és Belinda qui escriu. La dama ha capít perfectament el to i les intencions del cavaller i la seva forma de seguir-li el joc és transmetre una sèrie de missatges que, malgrat que curiosament velats per l'ambigüitat semàntica de les metàfores i els dobles sentits, volen donar a entendre que allò que n'espera és precisament el contrari d'un amor platònic. Almenys això és el que em suggereix l'examen dels arguments que Belinda esgrimeix per justificar l'acceptació del poeta com el seu «catiu cavaller», acceptació que constitueix el motiu central de la carta. Vegeu, per exemple, quin és el primer d'aquests arguments (el marco en negreta):

(...) a penes informada (...) de les afamades i valeroses hassanyes del vostre **poderós braç**, aficionada a elles, vos he concedit de balde en lo principi lo que altres no alcancen per fi de moltes fatigues i cuites. (l. 3-6)

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

¹²⁶ En el pla retòric, per exemple, aquesta carta sembla emular la de Don Quixot a Dulcinea del Toboso, del capítol XXV de la primera part del Quixot. Les similituds són paleses en els encapçalaments («Soberana y alta señora» / «Molt alta i serena princesa»), però també en la presentació que fa el cavaller d'ell mateix («Caballero de la Triste Figura», en el cas del Quixot, i «Lo cavaller de Belinda», i més tard, a la carta III, «Lo cavaller desenganyat», en el cas de Fontano). D'altra banda, la referència de Don Quixot al seu escuder («Mi buen escudero Sancho te dará entera relación») és també present a la primera de les cartes de Fontano («i per Manílio Guidèmio, mon lleal escuder, a qui doní mos poders per enamorar-se en mon nom d'objecte més digne de mos enamoraments...»).

és la que menos s'usa de voler en profecia i adorar per fe». (l. 20). La frase és deliberadament ambigua, esclar, però no veig quina altra cosa podria ser una proesa que no s'estila de «voler en profecia i adorar per fe» sinó una de tipus sexual. Cal remarcar, a més, l'ús que Belinda fa del terme «gust», que aquí només pot ser entès en el sentit de 'plaer', i no pas en el de 'discerniment' o 'preferència'.

D'altra banda, en la seva carta, Belinda afirma sentir-se «obligada» a correspondre els «ardents sospirs, fogosos afectes i afectuoses llàgrimes» de Fontano, una asseveració que resulta un tant sorprenent si tenim en compte que, si es vol, l'«afecte» es pot donar per descomptat, però dels «sospirs» i les «llàgrimes» el poeta no n'havia fet cap esment en la seva missiva. Això ens obliga a interpretar que és Belinda qui està pressuposant o millor dit, imaginant, totes tres coses en el seu cavaller.¹²⁷ En la mesura que això és així, podem entendre que aquesta invenció revela, de fet, els desitjos de la dama. És a dir que si aquesta imagina en el seu enamorat «ardents sospirs» i «fogosos afectes», signes inequívocs tots dos, d'un amor luxuriós, potser és perquè precisament això és el que espera d'ell.

Els arguments anteriors em sembla que ja apuntalen prou bé aquesta lectura. Però encara en trobem un altre a la cloenda de la carta que ens l'acaba de confirmar, quan Belinda adverteix Fontano que la trobada que ell li proposava «és cosa dificultosa», ja que a la noia no li és permès de sortir del convent sense el consentiment de la priora.¹²⁸ Malgrat aquest impediment Belinda sembla no voler tancar totalment la porta a la possibilitat de l'encontre i acaba la seva missiva amb una sentència ambigua però prou reveladora de les seves intencions (la negreta és meva):

Però si [la trobada] algun medi serà per servir-vos, en això **i en tot lo que serà de vostre gust** –i en testimoni que jo el tinc [el gust] de tot lo sobre dit–, ho confessaré eternament i al present ho firmo. (l. 33-35)

Com veiem, Belinda torna a fer referència al «gust» i, malgrat que aquí el terme es pot entendre tant en el sentit de 'plaer' com en el de 'preferència' o 'discerniment', l'oferiment de la dama, si bé no obliga a una interpretació unívocament sexual, en la pràctica, no sembla deixar gaire espai per a altres lectures.

Després de la carta de Belinda l'intercanvi epistolar continua amb una nova missiva de Fontano, la carta III, en la qual el poeta continua mantenint les formes cavalleresques, com a mínim en el pla retòric: celebra el favor de la dama i es felicita per haver-lo obtingut, i

¹²⁷ No ens ha d'estranyar que Belinda procedeixi d'aquesta manera ja que de fet, no fa més que acceptar de participar en el joc ficcional que Fontano havia encetat amb la carta anterior, i en el marc del qual s'havia convertit a ell mateix en cavaller i a Belinda en princesa. A més, Belinda, tot just a continuació es vanta de la seva capacitat imaginativa comunicant a Fontano que «a imitació vostra [de Fontano], me precio de no ser vençuda en la invenció» (l. 27-28).

¹²⁸ Belinda es refereix a la priora de forma encoberta, anomenant-la «gran duenya Bendàcia, senyora de l'Ínsula Jerarquiana». Tal com explico a 5.1.6.2, versemblantment, Bendàcia seria una deformació paròdica del nom real de la que fou priora del convent dels Àngels entre 1646 i 1648, sor Ignàcia Prado, nom documentat per Paulí (1941: 44).

això el porta a comparar-se a ell mateix amb cavallers de renom com Orland, Don Quixot i Amadís, i a Belinda amb les parelles dels dos primers (Angèlica i Dulcinea).

L'entusiasme pel favor de la dama també el mou a redactar el text per a un imaginari cartell de desafiament en el qual repta a batre's en duel qualsevol cavaller que gosi contradir-lo en la seva afirmació «que no hi ha en lo món objecte més dignament adorable, per fermosura, discreció i virtut, que la divina Belinda» (l. 9-10). Dos comentaris, sobre aquesta afirmació: el primer és que torna a resultar hiperbòlica, més que més si tenim en compte que Fontano s'està mostrant disposat a defensar una «fermosura» de la qual no té cap prova perquè, recordem-ho, a la seva anterior missiva afirmava no haver vist mai Belinda; el segon és que, d'acord amb el que acabem de veure en analitzar la carta II, la referència a la «virtut» de la dama no pot ser presa seriosament. Comptat i debatut, doncs, em sembla que, de nou, l'afirmació del cavaller no podria resultar més jocosa.

Més enllà d'aquestes primeres remarques, cal destacar dues coses d'aquesta carta: la nova referència al braç de Fontano, feta, en aquest cas, per ell mateix; i l'empresa que el poeta presenta a la seva dama. Pel que toca a la primera qüestió, aquí Fontano afirma que el seu braç era «endeble i fràgil antes que vostra [de Belinda] soberanitat soberana se dignàs d'avigorar-lo» (l. 7-8). El poeta sembla interessat a remarcar la importància de l'element, ja que torna a referir-se de nou a «lo vigor de mon braç» tot just unes línies més endavant. Resulta com a mínim contradictori que el braç d'un cavaller pugui ser «endeble i fràgil»; gairebé tant com que només adquireixi vigor per haver rebut el favor de la dama. Per això trobo una hipòtesi versemblant pensar que l'autor, en afirmar que la dama és la causa del vigor del seu braç, en realitat està manifestant –com sempre, ho fa de forma simultània i sense renunciar a la literalitat del sentit cavalleresc del text– que ha desvetllat el seu desig sexual.

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

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

Lo que era vent ara és foc

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

Feliç si acerta lo blanc. (carta III, l. v,1-4)

La imatge del «canó d'artilleria disparant» no ens ha pervingut en cap dels manuscrits que transmeten la composició i, de fet, atès que parlem d'un text pensat per circular de forma manuscrita, el més probable és que mai no arribés a ser dibuixada. Tampoc era necessària,

però, perquè aquesta imatge, a part de ser –per desgràcia– prou habitual en la realitat del segle XVII, era també molt recurrent en les *picturas* de l'emblemàtica de l'època, o si més no, això em fa pensar l'estudi d'algunes fonts.¹²⁹ Més enllà de l'aspecte merament gràfic, però, cal recordar que l'ús d'imatges i símls militars en la construcció de metàfores sexuals té una llarga tradició literària. De fet, és especialment recurrent en la literatura eròtica del barroc, sobretot en la forma de referències a l'artilleria. Aquest camp semàntic permet establir relacions d'analogia força directes amb el de la relació sexual, ja que la identificació entre els tirs de l'artilleria i la consumació de l'acte sexual, així com la del canó amb el membre viril no necessita, em sembla, gaires aclariments.¹³⁰

En aquest punt, a més, resulta pertinent de realitzar una petita apreciació de tipus biogràfic que pot arrodonir la interpretació de l'ús de a metàfora artillera al text. I és que avui sabem que Fontanella tenia una vinculació personal directa amb el camp de l'artilleria, ja que consta com a sobrintendent d'artilleria al *Breu tractat d'artilleria* de Francesc Barra (1642)¹³¹ i també com a màxima autoritat artillera de la ciutat de Barcelona el 1652, en el moment de la capitulació de la capital catalana davant Joan Josep d'Àustria (Valsalobre 2010: 61). Em sembla força probable, doncs, que Fontanella, que amb tota seguretat coneixia el tòpic literari, triï d'utilitzar-lo amb una finalitat autoparòdica, conscient que el seu bagatge personal –conegut pels seus lectors– n'incrementava la càrrega (i mai millor dit) semàntica i, en definitiva, el potencial humorístic.

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

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

¹²⁹ Per exemple, un canó preparant-se per a disparar il·lustra la quarta de les *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, obra publicada l'any 1640. Podeu consultar l'empresa a Diez de Revenga (1988) o visualitzar-ne la *pictura* a http://www.cervantesvirtual.com/portales/diego_saavedra_fajardo/imagenes/imagen/imagenes_011 [Pàgina web consultada 25/8/2018].

¹³⁰ A tall d'exemple, Rossich (1985: 28-30) reporta un romanç anònim en el qual l'autor es plany d'haver descobert que la seva amant manté relacions amb diversos homes. En iniciar les seves queixes, el poeta exclama: «(...) ¿De lluny alguna vegada / l'artilleria no has vist, / que primer se veu lo fum / i després se sent lo tir? / Puix d'aquest modo ets estada, / que los fums, vellaca, viu / de tes grans brivonerics / i després los tirs he oïts» (v. 29-36).

¹³¹ Sobre el càrrec de sobrintendent d'artilleria en Fontanella, veg. TORRES (2009).

El desengany dels amors mongívols

En aquest punt del cicle succeeix quelcom d'imprevist que afecta el desenvolupament de la història i que interromp la comunicació entre els enamorats. Ho percebem en el fet que la missiva que segueix —és a dir, la carta IV— no és, com caldria esperar, una nova resposta de Belinda, sinó un llarg romanç en vers de Fontano adreçat a un col·lectiu de «senyores devotes» que, amb força seguretat, podem identificar amb les monges del convent dels Àngels. La rúbrica de la carta sembla suggerir que allò que interromp la comunicació entre la parella són els esdeveniments relatats al *Cicle del frare blanc* (la negreta és meva): «Aquestos bons principis desvanesqué **un blanquet fraricó**, i Fontano, desenganyat de son natural, feu aquest romanç».¹³²

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

I és que l'objectiu principal de Fontano amb la carta IV és presentar-se públicament com un «devot desenganyat» (v. 2), és a dir, com algú que es mostra dolgut i decebut amb les monges, censura el seu comportament i adverteix els altres galants dels riscos de festejar-les. Els motius esgrimits per Fontano en la seva invectiva són llocs comuns en la literatura d'amors mongívols: les qualifica de vanitoses («Són totes les vostres obres / vanitat de vanitats», v. 13-14), farsants («si plorau, plorau diluvis, / i tempestats sospirau», v. 95-96), cobdicioses («Monederes de favors», v. 97) i engalipadores («surcidores d'enganys», v. 100). Tots aquests retrets tenen connotacions eròtiques constants i evidents.¹³³

Tot amb tot, a la darrera part del poema (v. 132-144) Fontano especifica que el blanc de la seva crítica no són pas totes les monges («senyores no parlo ab totes», v. 129), perquè entén que «així també entre les altres / hi ha objectes remuntats» (v.141-142). Un final força decorós per a un poema que, fins aquí, constituïa una invectiva en tota regla, i que s'explica, en la meva opinió, per dos motius: el primer, és que Fontanella és un autor que escriu sempre per a un públic culte i refinat, per la qual cosa s'ha de mantenir sempre dins els límits del decòrum. El segon és que cal recordar que, entre la comunitat de monges a les quals adreça la missiva, hi havia una germana de l'autor, Contesina, a més de Belinda, amb qui, malgrat el que ara pugui semblar, com veurem més endavant probablement l'autor no havia acabat de trencar del tot la relació.

Sigui com sigui, el que sembla clar és que el desengany que el poeta ha comunicat al col·lectiu de monges a la carta IV té un mena de correlat privat a la carta V. En aquesta

¹³² Els «bons principis» als quals es refereix aquí Fontano són els que havia manifestat en el seu «Cartell de desafió», text que, en tots els manuscrits que transmeten la carta III, precedeix aquest poema.

¹³³ Sobre aquesta qüestió, veg. Sogues (2014).

ocasió, Fontano s'adreça a una monja anomenada Rafelinda, amiga de Belinda, i li comunica el seu desengany de l'amor i de Belinda. Seguint la visió barroca, d'acord amb la qual el desengany és quelcom que s'ha d'entendre en positiu,¹³⁴ agraeix a Rafelinda que li hagi permès assolir-lo. Ho fa perquè, segons es desprèn del text, és aquesta dama qui, en algun moment i per algun mitjà de què no tenim constància, ha proporcionat a Fontano la informació que l'ha menat al desengany. No veig, si no, com podríem llegir les paraules del poeta quan es refereix a Rafelinda com «ocasió d'una ditxosa mudança» (l. i,2) i li agraeix que «considerant la causa [del desengany] haveu fet conèixer-la fins a la ceguedat d'un amant» (l. iv,4-5). Val a dir que la carta resulta críptica en aquest punt, perquè no arriba a fer-se explícita quina és aquesta «causa», per bé que un passatge del text sembla donar alguna pista:

La pardeta cogullada
admet lo colom lasciu
que de castedat fingida
ploma hipòcrita vestí.
(*Ang.*: V, 13-16)

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

Que no és petita la causa
de què l'efecte és precís,
i arruïna un camp de faves
lo fraricó més petit.
(*Ang.*: V, 33-36)

que parasita les faveres i altres lleguminoses, i que fa una vistosa flor de color blanc, allargada i erecta. Però al mateix temps, esclar, remet també la figura d'un membre del clergat regular. Tenint en compte que un dels vots de tot frare és el de la castedat, i mantenint ben present l'esment a una «castedat fingida» apuntada *supra*, porta a pensar que el que Fontano està explicant veladament en aquesta carta és que el seu desencís de la relació amb Belinda l'ha causat la sospita que la noia manté alguns tipus de relació poc casta amb un frare. Com veurem més endavant, el *Cicle del frare blanc* ens proporcionarà alguns elements per proposar algunes possibilitats interpretatives que permetran aclarir aquesta qüestió.

¹³⁴ «En la via d'accés a la veritat que tracen els intel·lectuals del Barroc, l'antídot per a l'engany de la realitat empírica és el desengany. No es tracta d'un sentiment de melangia, de frustració o de resignació, sinó d'una actitud pròpia de savis, un procediment ontològic (...) El desengany, en tant que coneixement capaç de desemascarar els enganys, permet diferenciar el ser de l'aparença, esquivar l'aspecte extern de les coses» (Solervicens 2016: 207).

El *Cicle de Belinda* continua, encara, amb dues missives en vers, les cartes VI i VII, aparentment adreçades –com a mínim, la primera– a la mateixa Rafelinda. Ambdues lletres semblen al·ludir als malentesos amorosos del poeta amb una dama anomenada Elisa, que molt probablement sigui la mateixa Belinda, aquí emmascarada darrere d'un segon criptònim.¹³⁵ A la rúbrica de la carta VI, Fontano afirma: «En senyal, doncs, de les ja curades melancolies vos envio aqueixa lletra». Sembla lògic pensar que aquest «vos» és referit, encara, a Rafelinda, la destinatària de la carta anterior. Però no es pot descartar que interpel·li la destinatària de la carta i que aquesta destinatària torni a ser Belinda. Tampoc sé dir, perquè els textos no proporcionen cap dada addicional que ens ajudi a entendre el context en què s'insereixen, si el fet que Fontano consideri curades les seves «malencolies» significa que ha superat l'amor per Belinda o bé que ja s'ha resolt el malentès entre els amants, perquè les dues cartes resulten molt opaques, en aquest sentit.

5.1.5.2. El Cicle del frare blanc

El *Cicle del frare blanc* escenifica un intercanvi de presents entre Fontanella i les monges de les comunitats dels Àngels i de Jerusalem. Igual que la carta IV del cicle anterior, la major part de les composicions d'aquest cicle es mouen dins els paràmetres del tòpic literari dels devots de monges, molt en voga en la literatura hispànica del XVII.¹³⁶

El cicle comença amb la carta VIII («D'aquest trono circular»), una missiva en la qual Fontano, en un to declaradament jocós, s'adreça a les monges dels Àngels per informar-les que s'ha purgat, i els demana que li enviïn flors. La petició resulta triplement graciosa: en primer lloc, perquè, el normal –d'acord amb els codis de l'època– seria que el galant enviés flors a les dames, i no a l'inrevés; en segon lloc, perquè, aparentment, l'únic motiu pel qual Fontano pot voler les flors és per a quelcom tan prosaic com mitigar els efectes odorífers de la purga; i, finalment, perquè el poeta precisa que vol que les flors siguin poncelles, però les poncelles no fan cap olor. Aquesta aparent contradicció es resol si entenem que allò que en realitat està fent aquí el poeta és proposar a les dames d'encetar un joc simbòlic a través del qual les insta a provar la seva castedat, que, per a ell està en entredit després d'haver-se assabentat que mantenen algun tipus de relació amb el frare blanc. El jocós envit del poeta sembla respondre a la voluntat d'escatir la naturalesa exacta de la relació que les reverendes dames mantenen amb l'esmentat frare, tema que ocupa la major part de les composicions que segueixen.

La resposta de les dominiques, no esvaeix els dubtes de Fontano, ans més aviat sembla tenir el propòsit d'incrementar-los: acompanyant aquesta missiva, les religioses envien al

¹³⁵ Cal tenir present, però, que Elisa és la forma apocopada d'Elisabet, i Elisabet i Isabel (nom a partir del qual, probablement, Fontanella construeix els de *Belinda* i *Belisa*) són, de fet, el mateix nom.

¹³⁶ Sobre aquest tòpic, en l'àmbit hispànic, veg. Gómez (1990). I en l'àmbit català, tot i que el tema encara no ha estat estudiat de forma sistemàtica, hi ha indicis per pensar que donaria resultats molt productius. Veg. per exemple, els poemes 9, 10, 24, 39, i especialment el 50 i el 84 de *Poesia catalana del barroc. Antologia* (Rossich & Valsalobre 2006).

poeta un obsequi consistent en «un paneret dintre del qual venia un tupí amb moltes poncelles de diferents flors i, enmig d'elles, un frare blanc d'estos que es fan en los camps». I, acompanyant les flors, hi ha dues composicions en vers escrites per les monges: una quarteta, penjada al tupí, i una dècima, penjada al frare. Aquestes dues composicions conformen la carta IX («Enviem-vos des d'acó»). Les poncelles deuen representar les dames i el frare, el clergue. A la dècima, les monges afirmen que el religiós és el «competidor» del poeta, la qual cosa sembla suggerir que, efectivament, constitueix una amenaça per a la seva castedat. Tenint present això, sembla versemblant pensar que aquesta insinuació és el que motiva el desengany de Fontano, que es plasma a les cartes IV i V, comentades *supra*.

En aquest punt, però, s'esdevé una situació que es fa difícil d'explicar, atenent únicament al text: sense especificar per quin motiu, Fontano reenvia el present que ha rebut dels Àngels cap al monestir de Jerusalem («Tot lo present en cos i ànima envià Fontano a Jerusalem»). Aquest reenviament es fa constar a la rúbrica de la carta X, un text que, curiosament, torna a anar adreçat a les senyores dels Àngels. En aquesta composició –l'única en prosa del *Cicle del frare blanc*– Fontano afirma escriure a les dominiques per «donar resposta a vostres gràcies i donar gràcies a vostra resposta» (l. 5). És a dir, que, d'una banda, escriu per agrair l'enviament de l'obsequi de la carta anterior (obsequi que, hi insisteixo, ell mateix ha reenviat cap a Jerusalem), i de l'altra, per donar resposta a «les gràcies» de les monges. M'inclino a pensar que, a part de la cortesia galant de considerar les monges plenes de gràcies (és a dir, d'atributs plaents), la polisèmia del terme revela que Fontano ha entès la carta de les dominiques com un present jocós, és a dir, fet amb sentit de l'humor, però que, tanmateix, ell entén que confirma l'existència d'un tercer, d'un competidor pels «favors» de les dames. Davant d'aquesta constatació, el poeta escriu per reiterar «lo profundíssim agraïment a vostres remuntats favors» (l. 9) i, tot i que no podem entendre bé a què es refereix exactament en parlar de «favors», sí que sembla clar que tenen alguna connotació de tipus amorós, si no directament sexual. M'ho fa pensar el fet que, per conservar aquests favors, Fontano realitza una mena de consagració de la seva ploma a les dames, i que, al text, la ploma sembla adquirir aquesta mena de connotacions, com a mínim, a la dècima que clou la missiva:

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

Resulta una mica estrany que una ploma pugui tenir «augment», la qual cosa em porta a pensar que aquí deu actuar com a metàfora del membre viril i que el seu augment és qualificat d'«inútil» per la impossibilitat material de consumir la relació sexual amb les monges. Aquesta circumstància, però, no resulta un impediment per a què Fontano

consagri la seva ploma (literària) a les monges, assumint que el creixement d'aquesta (tal vegada, una al·lusió al creixement de la pròpia fama com a poeta?) serà merament celebrador.

Després d'haver enviat aquesta carta, el poeta rep resposta de les monges de Jerusalem (carta XI). Les clarisses li retornen el paneret i les roses i hi afegeixen una quarteta i una dècima. És important retenir dos detalls esmentats de passada en aquesta última composició: el primer és que a la dècima s'hi diu que el frare és «prelat i prior» (v. 3), la qual cosa sembla suggerir que la flor representa a un frare amb aquestes categories –és a dir, que podria tractar-se del superior jeràrquic d'un convent. Una segona observació a fer és que les clarisses afirmen (sobre el frare) que:

Qui el vol fer competidor
rep engany en lo que diu,
que, on no haveu tingut amor,
ningú podrà competir.
(*Ang.*, XI, 5-8)

La primera part del fragment sembla de comprensió força directa: «qui el vol fer competidor» (és a dir, les monges dels Àngels) «rep engany en lo que diu» (és a dir, s'erra en qualificar el frare de competidor de Fontano per l'amor de les monges). La segona part és més ambigua. Perquè, on és que el poeta no ha «tingut amor»? Al convent dels Àngels? No sembla que sigui així, ja que les seves monges li han respost de forma cortès i Fontano seguirà adreçant-los missives després de rebre la de Jerusalem. Al convent de Jerusalem, potser? Tot i que exploraré aquesta hipòtesi una mica més endavant, el cert és que tampoc no em sembla versemblant; no tenim constància que Fontano hagi festejat aquestes monges, ni tan sols que els hagi adreçat cap text, ja que, de fet, només els ha reenviat els que ha rebut dels Àngels.

La carta XIII aporta algunes dades que ens permetran de presentar una resposta a la pregunta que ara, malgrat que no ho sembli, ja han respost les monges de Jerusalem. En tot cas, aquesta resposta, malgrat que velada, constitueix la seva principal aportació a la història i és, segons em sembla, allò que justifica la seva inclusió al joc epistolar, que altrament, semblaria innecessària. Dit d'una altra forma; fa tot l'efecte que si el poeta les fa participar és per tal que li revelin què hi ha de cert en el que les monges dels Àngels han insinuat amb la seva missiva. Però en parlaré amb més detall en ocupar-me de la carta XIII.

El cas és que, després de llegir la carta que li arriba de Jerusalem, la XI, Fontano envia als Àngels el paneret, les roses i els versos que ha rebut de les clarisses, acompanyats d'una quarteta i una dècima signades per ell mateix, i tot el conjunt conforma la carta XII. En aquests versos Fontano explica dues coses importants: la primera és que el frare i el tupí ja no formen part del seu enviament, perquè s'han quedat a Jerusalem:

No us envio al frare aquí
entre les poncelles belles,
puix me deixa les poncelles
mentres beu ab lo tupí.
(*Ang.*, XI, quarteta, v. 1-4)

L'acció del frare és força reveladora: prefereix el tupí a les poncelles (=noies verges), la qual cosa podria simbolitzar que no té interès per les senyores dels Àngels. Segurament això és el que explica que, a ulls de Fontano, hagi passat de ser una amenaça per a la castedat de les dames, a ser-ne una garantia:

Aquell frare reverent
ja no és mon competidor
i es resta en lo parlador
com a guarda de la gent.
(*Ang.*, XI, dècima, v. 1-4)

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

Déu li guard l'enteniment
perquè entre les donzelles
deixe ses frarades velles (...)
(*Ang.*, XI, dècima, v. 5-7)

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

Em sembla que aquesta interpretació és veu confirmada amb la carta XIII, un romanç breu que Fontano adreça a unes «missenyores totes» que han de ser les monges de les dues comunitats de religioses, i que constitueix, sense cap mena de dubte, la composició fontanellana de connotacions eròtiques més evidents de tot el corpus poètic de l'autor barceloní. El poema descriu una escena que Fontano no veu sinó que representa mentalment, és a dir, una fantasia. En aquesta escena, ja no hi ha un únic tupí sinó un col·lectiu de «tupins», que actuen com si fossin persones. Fontano els qualifica de «discrets» i explica que li han retornat les poncelles, quedant-se només amb el frare («me tornen les poncelles / i sols retenen lo frare», v. 3-4), al qual estan sometent a un seguit d'operacions d'evidents connotacions sexuals.

Ja li desfan la cogulla,
ja l'acursan, ja l'allarguen,
ja l'estenen, ja l'arruguen,
ja l'alcen i ja l'abaixen;
ja, per gosar-lo millor,
de falda en falda lo passen
i ell entre faldes s'adorm
com si fos un gos de falda.
(*Ang.*, XIII, 9-16)

La clau per al descabdellament del sentit del text –i de tota aquesta seqüència de poemes– és la simbologia dels tupins. És evident que, pel seu nombre plural, representen una comunitat d'individus que, pel context, cal deduir que es tracta d'una comunitat religiosa. Però la pregunta és si es tracta d'un col·lectiu d'homes o de dones.

La primera lectura tindria en el seu favor el fet que «tupí» és un terme masculí, i semblaria lògic que allò que representa, també ho fos. A més, podria apuntalar aquesta hipòtesi un dels passatges del romanç, en el qual l'autor, sorneguerament, afirma:

Com lo deuen regalar [=els tupins, al frare],
si no és ell lo que regala,
perquè cerca dels tupins
acostumen ser les brases.
(*Ang.*, XIII, 21-24)

Si recordem que un dels sentits del verb regalar és: 'Un cos deixar córrer per la seva superfície o caure a gotes o a raigs un líquid que se'n desprèn' (DCVB), i entenem que, com sembla ben probable, el passatge fa al·lusió a una ejaculació, aleshores és possible interpretar que el text ens parla de les relacions del frare amb d'altres frares, ja que tant el frare com els tupins (=altres frares) tenen la facultat d'ejacular (de 'regalar'), una facultat que seria més difícil d'atribuir als tupins si fossin dones.

Malgrat que la hipòtesi de lectura pot semblar suggestiva, si tenim en compte el punt en què desapareixen el frare i el tupí dels enviaments, també seria possible construir una segona interpretació, en la qual entendríem que han estat retinguts per les monges de Jerusalem, i identificar aquestes religioses amb els tupins. Fer això, esclar, ens duria a la conclusió que aquest *Cicle del frare blanc* cerca de presentar les clarisses com a monges de moral més aviat relaxada en comparació amb les dels Àngels, ja que serien les clarisses i no pas les dominiques les que mantenen relacions amb el frare.

Sigui com sigui, la gràcia (i la opacitat) del passatge rau en saber quin dels sentits cal atribuir al verb 'regalar' en cada una de les posicions. Soc del parer que al primer vers li correspon el segon sentit (=com el deuen adular) i al del segon, el tercer (=si no és ell qui regalima), per la qual cosa m'inclino a pensar que, finalment, els tupins deuen ser les monges de Jerusalem.

La composició acaba amb manifestació de sorpresa per part del poeta en relació amb els tupins i al frare, que tal vegada resulti reveladora de la seva identitat:

Mes, tenint present lo viu,
com lo fingit los agrada?
I com volen la figura,
si és l'original en casa?
(*Ang.*, XIII, v. 25-28)

Aquí, em sembla que l'única interpretació possible és que Fontano retreu als tupins que es distreguin tenint fantasies eròtiques amb el frare quan aquest els és prou proper com per

permetre passar del fantasiçig a la realitat. L'amonestació tindria sentit tant si entenem que els tupins són altres frares, i el frare blanc, el seu prior, com si entenem que representen les monges de Jerusalem, i en aquest cas podria tractar-se del seu confessor, hipòtesi que em sembla la més versemblant. Més encara: qui sap si el frare en qüestió podria ser el confessor de totes dues comunitats de monges; això, si més no, potser explicaria que Fontano decideixi de fer la consulta a les clarisses.

Sigui com sigui, «Pocs dies després» de la carta XIII, el poeta es torna a adreçar a les senyores dels Àngels (carta XIV, «Altra vegada senyores») per informar-les que s'ha tornat a purgar. Explica que ho ha fet emprant gerapiga,¹³⁷ producte que sembla haver rebut de les mateixes monges.¹³⁸ Tant si és així com si no, l'enviament no podria ser més oportú, ja que, segons explica el mateix Fontano, poc abans d'escriure la carta, havia estat convidat a un àpat abundós organitzat pel «veguer», el plat principal del qual eren cargols. Tot plegat, però, fa l'efecte de no ser més que una facècia, perquè, a la fi, allò que li interessa d'aquests animalons és el fet que tenen banyes, i les banyes són sempre cosa de mal pair:

Doncs per traure-los[=els cargols] del cos
se dona pressa Maresch [=el metge],
que jamás cosa de banyes
podria fer bon ventrell.»
(*Ang.*, XIV, 33-36)

La simbologia de la purga sembla aclarir-se: es tracta de fer neteja de la sospita de «banyes» que Fontano tenia i que s'entén si tenim en compte que es pensava que el frare mantenia relacions amb les monges que ell festejava. Per ser més concrets, el que sembla més lògic de pensar és que aquesta inquietud l'assaltava en la mesura que podia implicar una de les monges, la Belinda/Elisa de la primera part del cicle.

La missiva es tanca amb el poeta tornant a demanar a dominiques que li enviïn flors, una petició amb la qual sembla referir-se de nou a la castedat sempre amenaçada, de les dames:

¹³⁷ D'acord amb Calpe (2001: 199), la gerapiga (o giripiga) és «un antic purgant compost d'assèver, mel clarificada i altres ingredients».

¹³⁸ A la primera quarteta, llegim: «Altra vegada senyores / m'han enviat un present / que Maresch l'ha disposat / i l'ha cuinat Albanell» (v. 1-4). Per com continua el poema, sembla clar que el «present» és el purgant. El que no podem afirmar amb certesa és qui és el subjecte de la primera oració. Semblaria lògic que fossin les monges però no tenim constància que el poeta els hagi demanat cap purgant. A més, hi ha el problema afegit que, dins la mateixa composició, per interpel·lar les dames, el poeta alterna l'ús de la segona persona del plural (= «diuen», «endevinaran», etc.) amb el de la tercera («direu», «enviau-me», etc.). Al capdavall, que la gerapiga hagi estat enviada per les monges sembla, però, l'opció més probable, sobretot perquè l'inici de la composició insisteix en la reiteració d'un enviament, que, en aquest context, només sembla tenir sentit si el primer enviament és de les flors, de la carta IX.

Enviau-me, entretant, roses,
tan poncelles com soleu,
si per cas los alambins
no han desflorat los rosers.»¹³⁹
(*Ang.*, XIV, v. 41-44)

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

Enviau qualssevols flors,
com no sien pensaments,
perquè no mereix los vostres
qui no té cap per los seus.
Ni la doble satalia,
que per los convents floreix,
quan, per enganyar, enganyen
a qui sols vol per voler.
Ni me envieu lo tupí,
que no puc beure ab ell:
cristal·lina vull la tassa
per a veure lo que bec.
(*Ang.*, XIV, 61-72)

La «satalia» –també anomenada *grandalla* o *narcís dels poetes*– és una flor blanca, vistosa i olorosa, però també tòxica. D'aquí que sigui qualificada de «doble» i associada a l'engany. El tupí també és trampós, perquè permet ingerir el líquid que conté però, com que és fet de ceràmica, no permet veure quin és aquest líquid. Totes dues referències semblen suggerir que el poeta demana que no el tornin a enganyar. Si és així, doncs, cal entendre que en aquest cicle les monges dels Àngels han gastat una broma a Fontano i que, amb aquesta carta, ell els demana –mantenint-se sempre el mateix to jocós i amable de les altres cartes– que no ho tornin a fer.

Penso que aquesta lectura explicaria la menció, dins el text, d'una dama anomenada Menandra, que no havia estat esmentada fins aquí i que és comparada en bellesa, a les millors flors (v. 45-56). En aquest punt, és bo recordar que Menandre és el nom d'un cèlebre comediògraf grec, del segle IV abans de Crist, considerat per molts el més important després d'Aristòfanes i un dels pares de la Comèdia Nova. Essent així, potser caldria pensar que Fontano s'està referint, aquí, a una monja especialment bromista. De ser així, el més versemblant és que es tracti tothora, de la mateixa Belinda/Elisa de les composicions anteriors, i potser aquest passatge reveli que ha estat ella la promotora de la broma de què ha estat objecte el poeta.

No consta que les monges dels Àngels responguessin la carta XIV, però el cicle continua encara amb una última missiva, la carta XV. En aquesta ocasió Fontano s'adreça a una

¹³⁹ En un sentit literal, la referència als alambins –aparells usats en la destil·lació–, probablement al·ludeix a la utilització de les flors per a la producció de perfums. En un sentit figurat, serveix per recordar que la virginitat de les monges es troba sempre amenaçada.

«dolça mongeta» (v. 2), per recomanar-li que, després d'una «gran xera» (és a dir, un àpat molt abundant), guareixi el seu empatx «ab purgueta o manegueta» (v.16), és a dir, amb purga (oral) o lavativa (anal).

El text ens proporciona dues informacions importants per acabar de relligar la interpretació del conjunt epistolar. La primera, dins la rúbrica del text, és que, en aquesta ocasió, Fontano escriu a requeriment de la monja («Estos versos envià Fontano a una devota dos dies després que hagué presa la purga, sent-se ella queixada de que ell no li n'havia enviats»). La segona és que Fontano s'adreça ara a una monja que rep el nom de Belisa. Tenint en compte la proximitat d'aquest nom amb el de la *Belinda* de les primeres cartes, i amb de l'*Elisa* de les cartes VI i VII, em sembla que cal entendre que la dama a la qual el poeta s'adreça i es refereix de forma singular al llarg de tot l'epistolari és sempre la mateixa.¹⁴⁰ Que aquí torni a adreçar-li una missiva demostra, en tot cas, que el contacte que hi mantenia i que semblava interromput a partir de la carta IV, ha estat restablert (si és que mai s'havia arribat a trencar del tot).

5.1.5.3. Un cicle unitari?

Recapitem. La lectura i examen de les *Cartes dels Àngels i de Jerusalem* en l'ordre proposat pel manuscrit de Ripoll m'ha dut a observar que aquest epistolari es pot subdividir en dos cicles, el de Belinda i el del frare blanc, que construeixen dues línies argumentals diferents però amb punts de contacte que fan pensar que, en realitat, formen part d'una mateixa unitat narrativa. Per comprendre bé aquesta qüestió, però, cal reparar en el fet que l'ordenació dels textos al manuscrit no es correspon del tot amb la seva ordenació cronològica-argumental, ja que aquesta última, fet i fet, vindria a ser la següent:

Taula 11. Ordenació argumental de les *Cartes a les monges dels Àngels i Jerusalem*

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

Fent curta una història llarga, podem dir que tot comença amb Fontano festejant Belinda, una monja dels Àngels, amb qui sembla enemistar-se després de la carta III per causa d'alguna informació que, pel que entenem a la carta V, li ha proporcionat la monja Rafelinda i que deu relacionar Belinda (i/o les monges dels Àngels, totes, en general) amb un frare blanc. La decepció del poeta es fa palesa tant en aquesta carta com en la que la

¹⁴⁰ Belisa s'aconsegueix amb una senzilla inversió en l'ordre de les síl·labes del nom Isabel. Elisa és la forma apocopada d'Elisabet, i Elisabet i Isabel són, de fet, el mateix nom.

precedeix, el llarg romanç invectiu contra les monges «Oïu, senyores devotes». Potser al mateix temps o just a continuació, Fontano escriu la carta VIII, amb la qual, malgrat el to declaradament jocós del text, sembla exhortar les senyores dels Àngels a provar la seva castedat. I, possiblement, en aquest mateix moment, també, compon les cartes VI i VII, que semblen lamentar el malentès entre Fontano i Belinda (ara «Elisa»). Sigui com sigui, les dominiques responen amb l'enviament d'un obsequi que no fa sinó abocar encara més dubtes sobre la qüestió de la seva castedat (Carta IX). Per treure'n l'entrellat, el poeta reenvia l'obsequi a les monges de Jerusalem, i aquestes li responen de forma un tant enigmàtica (carta XI). Sigui perquè Fontano entén més coses del text que nosaltres, o perquè té informació extratextual de què nosaltres no disposem i que és necessària per entendre el següent gir, el cas és que, aleshores, el poeta compon un romanç clarament eròtic (carta XIII), adreçat a les dues comunitats de monges, i en el qual sembla suggerir que el frare manté relacions sexuals amb un grup de persones que, versemblantment, deuen ser les monges de Jerusalem. Segurament, en aquest punt, ha entès que el frare no manté relacions poc castes amb les monges dels Àngels i, per aquest motiu ha deixat de percebre'l com una amenaça. Això porta que torni a escriure a les monges dels Àngels (Carta XIV), tot retraient amablement a les monges la broma que li han gastat, i que reprengui la relació amb Belinda (Carta XV), que probablement (i, d'acord amb el que es desprèn de la carta anterior, la XIV), deu haver estat la instigadora d'aquesta broma. Fet i fet, doncs, potser tot plegat es pot resumir en aquests termes: la monja que Fontano festejava li ha fet arribar (via Rafelinda) el dubte sobre la seva castedat, suposadament amenaçada per un frare. El poeta acaba entenent, però, que els dubtes han estat sempre infundats i que tot plegat només ha estat una ocurrència de la seva dama.

Si la meua proposta d'interpretació és correcta, l'ordenació dels textos no respon a un ordre directament eicent, però és lògica, al capdavall, perquè, com ja he enunciat en començar, les cartes I-VII serveixen principalment per reconstruir la relació de Fontano amb Belinda mentre que les cartes VIII-XV serveixen principalment per comprendre el joc simbòlic construït entorn de la figura del frare blanc.

Dins la primera seqüència, la carta IV és una excepció a mitges, ja que, tot i compartir amb les cartes del segon cicle el fet d'adreçar-se a les monges col·lectivament, explica el desengany de Fontano, cosa que inclou a Belinda i per tant justifica la seva col·locació dins la seqüència dedicada a la dama. La carta VI ha de ser escrita quasi de forma immediata a la V, però la VII no presenta cap element que permeti situar-la cronològicament. Amb tot, i atès que sembla evocar les complicacions en la relació entre els amants, molt probablement ha de ser anterior a la carta de les monges de Jerusalem (XI).

A l'altre cicle, la carta XV és també una excepció a mitges ja que, tot i que fa referència a la dama i que permet constatar la represa de les relacions de Fontano amb ella, el moment cronològic del text justifica la seva inclusió al final de la segona seqüència i a mode de tancament del cicle.

Fins aquí m'he dedicat a construir una proposta interpretativa que, tenint present la lectura dels textos i les dades de què dispo, considero coherent. Això no és cap impediment, esclar, perquè se'n puguin construir d'altres. Més encara; ni tan sols gosaria afirmar amb rotunditat que la unitat argumental que he construït fos realment pretesa per l'autor. Ho considero molt probable, però el cert és que també hi ha buits i aspectes de mal explicar, que no em permeten ser gaire categòric, en aquest sentit. Perquè, en conjunt, fa la sensació que hi ha un flux d'informació entre el poeta i les monges que és paral·lel a l'intercanvi epistolar i que conté dades que a nosaltres se'ns escapen: qui és, exactament Rafelinda i què ha dit a Fontano? Per què es recorre a la imatge del tupí? Sembla evident que es tracta d'un element amb connotacions simbòliques però, exactament, què simbolitza? Quin sentit tenen els dos poemes amorosos del centre del cicle (les cartes VI i VII) i com lliguen amb el to majoritàriament jocós de les composicions de la resta del cicle?

Però la principal incògnita d'aquests textos, en la meua opinió, és fins a quin punt l'autor es pren seriosament allò que està explicant. És a dir: és evident que la major part de les composicions –de fet totes, excepte les cartes V, VI i VII– estan escrites amb un clar propòsit jocós. Però, aleshores, són reals, els recels del poeta per la presumpta relació de la monja Belinda amb el frare blanc? De la resposta que donem a aquesta pregunta en depèn una interpretació més de fons sobre la forma com devia ser concebut el cicle.

Hi ha un aspecte que no he esmentat però que és implícit en la meua proposta de lectura i és que els textos pretenen simular que la seva composició és paral·lela i pràcticament simultània als esdeveniments que es van descrivint. Ara bé: estem disposats a creure'ns-ho? Si fos així, el cicle seria, per dir-ho en termes actuals, una mena de *work in progress* que l'autor va confegint a mesura que els fets que poetitza van tenint lloc. Personalment, però, considero que aquesta opció és força improbable. M'ho fa pensar, sobretot, que els textos es mantenen sempre dins els límits del decòrum, que les monges dels Àngels sempre reben –malgrat el que en alguns moments pugui arribar a semblar– un tracte molt correcte i que, en fi, el cicle serveix per a fer-les riure.

Trobo difícil de creure que reflecteixin cap situació de crisi real entre el poeta i les monges, en tot cas, sembla més versemblant que siguin la transposició literària d'alguna anècdota graciosa, probablement amb un frare blanc com a protagonista, esdevinguda durant la freqüentació per part del poeta del convent dels Àngels. M'inclino, doncs, a pensar que deu existir una certa base biogràfica per als textos, perquè, altrament, les referències a persones i llocs concrets (veg. 5.1.6.2) sens dubte perdrien part del seu potencial jocós; però, més enllà d'això, no gosaria dir que els fets que es narren siguin estrictament reals i, en tot cas, em sembla altament improbable que la seva composició sigui estrictament simultània als mateixos esdeveniments; deuen ser, més aviat, una construcció ficcional d'uns esdeveniments, segurament prou recents, però no simultanis ni, menys encara, estrictament reals.

Aquesta, esclar, és només una possibilitat, però, si ho entenem així, aleshores sembla més lògic creure que el conjunt constitueix una estructura narrativa trenada i ben resolta, i que deu tenir una interpretació en la línia de la que he proposat en el present apartat.

5.1.6. Base històrica i datació dels textos

5.1.6.1. Els convents dels Àngels i Jerusalem

El convent de la Mare de Déu dels Àngels i Peu de la Creu de Barcelona fou concebut com a convent per a les monges del Tercer Orde de Sant Domènec a la ciutat de Barcelona. Inicialment s'ubicava a l'entorn de la capella dedicada a Nostra Senyora dels Àngels, d'existència documentada extramurs de la ciutat des de 1473. A partir de 1557, la comunitat va esdevenir de clausura. El 1561 es va traslladar a l'interior de la ciutat, on es va instal·lar a l'entorn d'una capella al carrer Peu de la Creu. Tocant a aquest edifici, es va col·locar la primera pedra del convent dels Àngels l'any 1562.¹⁴¹

A mitjan segle XVII, el convent era ja una institució consolidada, que acollia filles d'algunes de les principals famílies de l'elit política i econòmica de la ciutat.¹⁴² Com era habitual als convents de l'època, però, part de les internes ho eren contra la seva voluntat, la qual cosa va propiciar que la clausura a la qual es trobaven sotmeses sovint fos més permeable del que l'ordre eclesiàstic posterior al final del Concili de Trento (1563) hauria desitjat.¹⁴³ Aquesta permeabilitat es palesa en els contactes més o menys directes que les internes mantenien amb l'exterior i dels quals ha quedat constància escrita; tot i que en el cas dels Àngels no tenim documentat un incompliment de la clausura tan flagrant com, per exemple, al monestir de Montsió (Esplugues), on és coneguda la presència de seglars que trencaven l'ordre de la clausura del monestir,¹⁴⁴ és probable que la situació durant el segle XVII no hi fos gaire diferent. Si més no, això és el que es desprèn d'algunes obres literàries relacionades amb aquest convent, principalment dels germans Fontanella;¹⁴⁵ d'una banda, d'acord amb Zaragoza (2011: 9-10), les reclamacions de visita que sor Contesina Fontanella fa al seu pare en el poema introductori a *Decisiones Cathaloniae*, «només tenen sentit si considerem que les visites realment sí que hi eren acceptades, ni que fos a l'altra banda de la reixa». D'altra banda, la familiaritat amb què Francesc s'adreça a les internes del convent evidencia que el contacte i el grau de confiança amb aquestes devia anar força més enllà del propi d'unes condicions de clausura estricta.

¹⁴¹ Per una història detallada de l'evolució de la comunitat monàstica dels Àngels, veg. Gras (2013). I, sobre la quotidianitat del convent a partir del testimoni d'una de les seves monges més insignes, Ahumada (2001).

¹⁴² «Segons el *Llibre de vesticions* del convent dels Àngels, altres novícies que professen en aquesta primera meitat del segle XVII provenen de bona família: dues filles de Francesc Caçador (Mencia i Casilda, de 9 i 8 anys); Plàcida Gualbes, filla del cavaller Lluís Gualbes; Custòrida Granollacs, filla de Joan Granollacs, o noies filles de prohoms de cognom Càncer, Magarola, Corbera, Besturs, Ferrús, Guardiola... També hi ha un bon nombre de filles de mercader, la qual cosa demostra l'elevat rang social de la institució.» (Zaragoza 2011: 8).

¹⁴³ Sobre aquesta qüestió, veg. Zaragoza (2011).

¹⁴⁴ Sobre aquesta qüestió, veg. Hernández Cabrera (2002).

¹⁴⁵ Veg. Zaragoza (2012).

Per la seva banda, el monestir de Santa Maria de Jerusalem, deu la seva fundació a l'impuls de la dama de Sarrià Rafaela Pagès, que va decidir endegar-la després de retornar d'un peregrinatge a Terra Santa, l'any 1453. Des d'un primer moment, la comunitat es va instal·lar a la casa d'en Porta, a l'actual plaça de la Gardunya, en el recinte que havien deixat vacant el 1423 les dominiques de Montsió. La comunitat va créixer amb rapidesa, ja que va comptar amb l'ajut de Joana Enríquez, muller de Joan II, i la construcció de l'església i del claustre, obres de Bartomeu Mas, devien acabar-se a finals del mateix segle, malgrat que no en consta la data exacta. Tot i que en un principi pertanyia a l'orde de les franciscanes observants, a les darreries del segle XV la comunitat va entrar a l'orde de Santa Clara. L'afluència de religioses va permetre que contribuís a la fundació del monestir de Santa Llúcia de Càller i al repoblament del convent de Santa Clara de Lleida (1576).

Malauradament, són molt escasses les notícies que ens han pervingut dels anys centrals del segle XVII de què disposem per aquest convent. Segons Bada (1993: 45), a les darreries del segle XVI el monestir comptava amb 60 religioses, i a començaments del segle XVIII, amb 35. No consta cap dada del segle XVII, però potser podem inferir que la comunitat devia tenir un nombre de monges intermedi entre el d'aquestes dues dates.

5.1.6.2. Els personatges de les cartes

Les monges

Desconeixem la identitat real de les monges amb les quals, suposadament, Fontanella es cartreja dins aquest cicle. És prou conegut que una de les germanes de Francesc, Contesina, formava part de la comunitat dels Àngels des de ben jove i, amb tota seguretat, era al convent quan Fontanella escrivia les seves missives;¹⁴⁶ cap indici ens permet deduir quin paper va jugar en tota la situació que les cartes relaten, però sembla versemblant pensar que les destinatàries dels textos devien ser amigues de Contesina i/o coneixences que el poeta va fer durant les visites a la seva germana. En tot cas, potser és interessant recordar que a Contesina li coneixem dues composicions poètiques,¹⁴⁷ i que, tal com ha explicat amb detall la filòloga Zaragoza (2015), el gust de les religioses per la creació literària és un fenomen força estès al llarg de tota l'època moderna, i en especial durant el segle XVII, per la qual cosa el fet que el cicle contingui tres composicions suposadament escrites per religioses resulta del tot versemblant.¹⁴⁸

¹⁴⁶ D'acord amb les dades del *Llibre de vesticions* dels Àngels que em facilita la historiadora Mercè Gras, sor Contesina entrà el convent el 1618, a l'edat de 9 anys, hi professà el 10 d'agost de 1634 i hi morí l'11 d'abril de 1696.

¹⁴⁷ Sobre la vida de Contesina i la seva faceta com a escriptora, veg. Zaragoza (2012).

¹⁴⁸ Altra cosa és si aquesta autoria és figurada o real. Sembla probable que sigui merament figurada, perquè la coincidència estilística dels textos amb els de Fontano és molt gran. Amb tot, cal assumir que es tracta d'un corpus textual massa reduït com per permetre d'arribar a conclusions gaire sòlides. Fos com fos, allò important és que la situació d'unes monges tornant resposta poètica a Fontano resulta del tot versemblant, i

En total, són tres les dames esmentades, dessota criptònims diversos, en els textos dels Àngels: Belinda (també anomenada Elisa, Menandra i Belisa), Bendàcia i Rafelinda. De la darrera, més enllà del fet –consignat a la rúbrica de la carta V– que era amiga de Belinda (i que també devia ser-ho de Fontano, altrament, no s’hi adreçaria), no en podem esbrinar cap més detall.

Pel que fa a Bendàcia, Belinda, a la carta II, s’hi refereix com a «duenya Bendàcia, senyora de la Ínsula Hiererquiana» i com a persona que li impedeix sortir del seu enclaustrament, dues dades que conviden a pensar que deu tractar-se la prioressa del convent. Paulí (1941: 44) documenta que entre els anys 1644 i 1647 ocupà aquest càrrec la monja sor Ignàcia Prado, el nom de la qual sembla molt proper al de Bendàcia, que s’obtidria a partir de la mateixa lògica deformativa que Fontanella sol aplicar en els seus textos de paròdia cavalleresca, una lògica que, més endavant, veurem també aplicada a diversos altres noms.

Quant a Belinda, el llibre de vesticions dels Àngels documenta durant aquests anys la presència al convent de Jerònima Maria Eulàlia Balet i Rifós, nascuda el 21 de febrer de 1621 i filla de Guillem Balet i Magdalena Rifós. Sabem que va ingressar al convent el 9 de juliol de 1639, amb 18 anys, i que, en fer-ho, canvià el seu nom pel d’Isabel-Jerònima. Consta que va professar com a monja el primer dia de maig de l’any 1641. Penso que hi ha arguments textuais i contextuais que donen molta consistència a la hipòtesi que relacionaria sor Isabel-Jerònima amb Belinda.

En relació amb els primers, cal atendre especialment al fet que el seu nom permet formar els diferents criptònims femenins que la dama rep a les cartes:

- La derivació Balet > Belinda, i fins i tot Isabel>Belisa>Belinda, segueix la lògica deformativa que Fontanella acostuma aplicar als noms a les cartes d’estil cavalleresc.
- El criptònim de la dama a la carta VI és Elisa, que és la forma apocopada d’Elisabet. Cal recordar que Elisabet i Isabel són, de fet, el mateix nom.
- El criptònim de la dama a la carta XV és Belisa, nom que s’obté de forma senzilla, amb la inversió de l’ordre de les síl·labes del nom Isabel.

D’altra banda, com ja avançava *supra*, també hi ha arguments contextuais que acosten Balet a Fontanella. El primer és que Isabel-Jerònima era aproximadament de la mateixa edat que Francesc, cosa que, sens dubte, no devia de ser un factor menor a l’hora d’iniciar un galanteig com el de les cartes. I el segon és que les famílies dels dos joves es coneixien i devien tenir bones relacions: els dos pares de família, Joan Pere i Guillem, eren juristes i, tal com podem llegir a la tesi doctoral de Josep Capdeferro, apareixen signant conjuntament (i

especialment tractant-se de religioses d’un convent com el dels Àngels, amb una llarga tradició de monges escriptores. Sobre aquesta tradició, veg., de nou, Zaragoza (2012: 222-228)

amb d'altres juristes) diversos dictàmens jurídics.¹⁴⁹ I la relació entre els dos no era únicament professional, ja que, segons documenta el mateix Capdeferro, possiblement Joan Pere va adquirir part d'un immoble de Guillem (Capdeferro 2010: 423)

Les evidències presentades aquí, és cert, no demostren que els criptònims femenins de les cartes ens remetin inequívocament a sor Isabel-Jerònima Balet, però, si més no, són prou sòlides com per a ser tingudes en compte.

En realitat, però, no ens podem fer gaires il·lusions pel que toca a la identificació de Belinda, perquè hi ha un factor que afegeix opacitat a aquesta part de la recerca: Maria-Mercè Miró va apuntar la possibilitat que, durant la guerra, hi hagués refugiades als Àngels dames que no eren monges.¹⁵⁰ Malauradament, no va aportar cap prova documental que sostingués aquesta afirmació, la qual cosa, però, tampoc ens hauria d'estranyar, perquè és sabut –i, de fet, només cal fer un cop d'ull al *Llibre de vesticions* dels Àngels per copsar-ho– que les monges no sempre eren sistemàtiques en el registre de les entrades i sortides de religioses del convent i que, a més, no solien portar cap registre de les dames seglars que, normalment de forma transitòria i durant un espai relativament breu de temps, podien arribar a instal·lar-se entre els seus murs.

Aquesta circumstància obre la porta a la possibilitat que la monja Belinda no sigui sor Isabel-Jerònima, sinó alguna altra dama que va passar un temps als Àngels, durant la guerra. No podem anar gaire més enllà per aquest camí, però potser seria bo, també, considerar que, si efectivament hi hagué dames seglars enclaustrades als Àngels durant aquests anys, res permet descartar que, com he apuntat al capítol 2, Helena Serra, la primera esposa de Fontanella, fos una d'elles. Al capdavant, no sabem pràcticament res de la relació entre els dos cònjuges, ni entenem, exactament quins vincles previs hi havia entre les dues famílies ni quins motius degueren portar a concertar la unió entre els fills respectius. Sobre aquesta hipòtesi cal afegir que, com apuntava també en el capítol dedicat a la biografia de l'autor, Elisa és un nom que reapareix en la poesia amorosa de Fontanella durant els anys del setge. Podria ser que emprés un mateix nom per a dues dones diferents, però sembla més enraonat pensar que fou sempre la mateixa. I, durant el setge, pel que llegim als poemes, Elisa era fora de Barcelona, una dada que encaixa tant amb la situació d'Helena (que es refugià a Olot amb la mare de Francesc) com amb la idea d'una dama que, uns anys abans, podia haver residit als Àngels de forma temporal.

¹⁴⁹ Per esmentar-ne dos a tall d'exemple, un d'encarregat per la ciutat de Girona, l'any 1635 (Capdeferro 2010: 8) i un altre per la Generalitat, el 1638, quan aquesta institució va al·legar que la convocatòria del *Princeps namque* no era vàlida si, en fer-se, el rei no era al Principat (Simon 1999: 153).

¹⁵⁰ «(...) la situació conflictiva de Barcelona en la dècada dels anys quaranta, que devia potenciar el costum de recloure les noies en els convents per raons de seguretat i el fet que la germana petita de Fontanella, Clara, residia des dels nou anys als Àngels, on professà amb el nom de Contesina, semblen raons prou convincentes per a creure que no totes les dames a les quals anaven adreçades les cartes eren monges» (Miró 1995: I, 84).

Cavallers, amics, metges i soldats

Els noms dels personatges masculins apareixen sense cap mena de filtre (Albanell, Maresc, Caramany, Casanoves), o bé sotmesos a deformacions de tipus paròdic-cavalleresc (Manílio Guidèmio, Sipheo d'Ardània, Marcílio de Francònia, etc.). La informació que he pogut recopilar sobre aquests individus és, encara, desigual.

El primer que apareix esmentat pel seu nom real és un tal *Caramany*, el qual, tot sembla indicar que es tracta de Josep de Caramany, membre d'una de les nissagues gironines més prominents de l'època i documentat a MNA com a capità. Més concretament, el trobem prenent part en una sessió del Consell de Cent celebrada el 31 de març de 1651, representant el Marquès de Saint Magrine (veg. *infra*) (MNA, XV, 474-477). També és esmentat en una carta de Josep Fontanella al Consell de Cent d'aquell mateix any, la qual cosa acaba de confirmar la quasi segura coneixença per part del seu germà Francesc. (MNA, XV, 592).

Albanell, a qui trobem esmentat a la carta XIII, podria ser Joan Albanell, que consta com a apotecari a MNA l'any 1649 (XVI, 65) o bé Josep Albanell, que hi consta com a doctor en medicina el 1651 (MNA, XV: 466-468, 499). La primera opció sembla més versemblant, ja que, de la lectura de la carta XIV sembla inferir-se que Albanell no deu ser metge, sinó apotecari («Altra vegada senyores / m'han enviat un present / que Maresch l'ha disposat / i l'ha cuinat Albanell).

Pel que fa a *Maresch*, molt versemblantment, deu tractar-se de Joan Maresch, que consta als DGC (VI, 15) com a «doctor en medicina». Segons explica Alfons Zarzoso, Maresch era originari de Sallent, fou professor de la Facultat de Medicina i un dels protometges del Principat de Catalunya.¹⁵¹ L'any 1670 arribaria a sortir escollit conseller en cap de Barcelona, però el seu mandat fou breu perquè morí el 1671 (Zarzoso 2011: 61). De la seva banda, el «Francisco d'Alemanya» esmentat a les cartes I i II ha de ser Francesc d'Alemanya, membre del braç militar (DGC, VI, 85,149, 403, 528). Aquest individu és, segons es desprèn del text, qui hauria parlat a Fontano de Belinda i li hauria facilitat de posar-s'hi en contacte. Encara dins el grup de noms reals, hi ha els casos d'uns tals «Casanoves» i «Azemar», són anomenats «doctors» però que, per ara, no he pogut arribar a documentar (carta XV, v. 37-40).

Quant als noms deformats, només puc suggerir algunes possibles correspondències amb noms reals. Una de les identificacions que considero, malgrat tot, més segures és la de Manílio Guidèmio, un personatge esmentat de forma recurrent en l'obra de Fontanella, i que em sembla que no pot ser altre que Manuel Guiamet, que als DGC consta com a

¹⁵¹ «A cadascun dels territoris de la Corona d'Aragó existia, des de temps medievals, la figura del protofísic o protometge, primer metge del rei, que l'acompanyava o assistia en els desplaçaments i que supervisava l'exercici dels oficis mèdics. (...) A Catalunya, els nomenaments reals van recaure, en els segles XVI i XVII, en metges barcelonins que gaudien d'una gran projecció social» (Zarzoso 2003: 24-25)

ciudadà de Barcelona i membre del braç reial. El MNA recull el seu servei al Consell de Cent en diverses ocasions (MNA XV, 268; MNA XVI, 373, 418). També apareix esmentat com a administrador dels béns del fill gran de Fontanella, Joan, en un document notarial de 1656.¹⁵² Guidèmio, a més, és el nom d'un dels personatges de la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia*, una de les dues obres de teatre major de Fontanella.

També em sembla clara les identificació del «comte Sipheo d'Ardània» amb Josep d'Ardena i de Sabastida, vescomte d'Illa, mariscal del camp i membre del braç militar, i que, en el futur, esdevindria gendre de Francesc pel casament del poeta amb la germana de Josep, Estàsia, l'any 1654. I el «marquès Pheiso de l'Àguila» deu de ser Josep de Margarit i de Biure, marquès d'Aguilar i governador de Catalunya. Per apuntalar la meua hipòtesi, en aquests dos darrers casos, voldria fer notar que tant «Pheiso» com «Sipheo» contenen les mateixes lletres i que són, en fi, anagrames de la «Joseph», la forma llatina del nom real de tots dos personatges (Josep).

Si la meua hipòtesi és correcta, cal considerar que té un punt contradictori entre l'aparent cordialitat jocosa d'aquesta missiva i el fet, comentat a la biografia del capítol 2, que Margarit acabaria acusant Fontanella d'haver comès una «grande susiudad» (Jané 2006 173-174); tal vegada el joc humorístic proposat a les cartes no va ser del seu gust? En tot cas, cal remarcar que, tot i que a l'agost de 1648 la seva carta a Mazzarino el presenta com un enemic declarat de Fontanella, a la del nostre poeta (que probablement sigui del primers mesos de 1647) Margarit és esmentat al «Cartell de desafió» (Carta III) com a «excel·lentíssim» i proposat com a jutge en la hipotètica justa, la qual cosa, fet i fet, tampoc aclareix quin tipus de relació devien tenir tots dos; podria esmentar-lo per simple coneixença o bé, si seguim la línia interpretativa proposada per Miralles, que tendeix a relacionar la composició d'aquestes cartes amb les celebracions carnavalesques de febrer de 1647, tal vegada es tracti d'una menció encoberta a alguna de les justes cavalleresques que tingueren lloc al Born en el marc d'aquestes celebracions.

Menys segures però també prou probables em semblen les identificacions de «Fràncio de Calvísia» i «Marcílio de Francònia». El primer casa bé amb el nom de Francesc Calbó i de Gualbes, especialment, si tenim en compte que Fontano el proposa com un dels «afranquidors del camp» del seu torneig i que, en la vida real, Calbó, membre del braç militar, era mariscal de camp, segons consta als DGC. El segon, si no m'erro, ha de ser Louis Deschamps, Marquès de Marcelin (o Marcilly). A part de la proximitat fonètica entre els dos noms, m'ho fa pensar el fet que aquest noble, juntament amb Margarit i amb Josep d'Ardena, aparegui als DGC com a representant del rei de França en una reunió entre els consellers de Barcelona i els diputats de la Generalitat celebrada en data de 17 de maig de 1652. A més, en el seu text, Fontanella s'hi refereix com un dels «afranquidors del camp», la

¹⁵² *Decisiones* de Miquel de Calderó, vol. I, cap. 33, núm. 33. S'hi explica que el procurador fiscal va cedir i transferir els béns de Joan Fontanella Serra a Emmanuel Guiamet, en els quals tenia algun dret Francesc Fontanella, els béns i drets del qual havien estat confiscats. Agraïxo aquesta referència a Pep Valsobre i Josep Capdeferro.

qual cosa es correspon bé amb el fet que Marcelin consta als MNA com a «mariscal de camp» en diverses ocasions.

Les vinculacions de Fontanella amb l'elit política francesa sembla que no s'acaben aquí; a la carta XIV, Fontano explica que «(...) a Magrino i a mi / nos convidà lo veguer». Em sembla una hipòtesi ben plausible que el primer dels noms correspongui al Marquès de Saint Magrine, tinent general de Lluís XIV, que prengué part també a la Guerra de Separació.¹⁵³

Pel que fa al «veguer» de la carta XIV, dono per fet que Fontano es refereix al de Barcelona i per tant sí, com em penso, cal situar la redacció de les cartes en algun moment entre l'11 de juliol de 1645 i el 30 d'abril de 1648, aquest veguer, d'acord amb els DACB (p. 103-104), no pot ser altre que Galceran Cahorts. Si les cartes fossin posteriors a la data del 30 d'abril de 1648 (cosa que considero altament improbable), aleshores el veguer seria Jerònim Romeu (DACB, p. 298).

Deixant de banda aquest últim personatge, penso que les propostes de «desemmascarament» dels personatges velats per criptònims deu ser bona, perquè un repàs al quinzè volum del MNA els situa, a diversos d'ells, plegats, en diverses situacions, al servei de la ciutat.

- dilluns 28 de juny de 1651: Consell de Cent d'urgència, amb presència de Josep de Margarit, Josep d'Ardena i el marquès de Marcelin per informar de la situació de la ciutat (p. 163).
- dissabte 14 d'octubre de 1652: s'acorda que el marquès de Marcelin, Josep de Margarit i Josep d'Ardena formin part d'un consell de guerra (p. 209).
- dilluns 22 abril 1652: el marquès de Marcelin, Josep de Margarit, Josep d'Ardena, Francesc Calvo participen en diverses juntes de guerra (p. 247-248).
- dilluns 17 de juliol de 1652: conferència a la Diputació en la qual participen, entre d'altres, el marquès de Marcelin, el Josep de Margarit i Josep d'Ardena, «personas eletas per part del Sr. Virrei», i Emmanuel Guiamet, una de les «persones eletas per part de la deputatio» (p. 268)
- dilluns 8 de juliol de 1652: Josep d'Ardena i el marquès de Marcelin prenen part en una conferència celebrada a casa del Virrei (p. 276-278).
- dimecres 4 de setembre de 1652: el marquès de Marcelin, el vescomte d'Illa i Francesc Calvo participen en un atac a les trinxeres enemigues (p. 309).

¹⁵³ Aquesta identificació, per cert, m'ha dut a esmenar la lliçó del testimoni base R i dels manuscrits de la seva branca, que llegeixen «Marino», amb la que donen els de la branca de V2 (C, I2, L4 i V2), que llegeixen «Magrino».

Aquesta darrera entrada té, a més, un punt afegit d'interès i és que sembla atribuir al marquès de Marcellin el títol de «compte de Merenuila».¹⁵⁴ Si la meua lectura del passatge és correcta, aleshores, això podria significar que el «moser de Meranuile» esmentat als DGC (VI, 822) com un dels oficials que acompanya Fontanella durant la seva participació en la campanya de Lleida de 1646, podria ser el mateix Marcellin.

Un frare blanc

Com hem vist en la proposta de lectura, un dels nucli temàtics de les cartes és una suposada relació luxuriosa entre les monges dels Àngels i de Jerusalem, i un frare blanc. La informació que els textos proporcionen sobre aquest personatge, però, és mínima, per la qual cosa, qualsevol proposta d'identificació haurà de ser presa amb certes prevencions. En tot cas, considero probable que el frare esmentat tingués, efectivament, un correlat real i em sembla que hi ha dos arguments que donen força a aquesta hipòtesi. El primer, i més elemental, és que la situació contada a les cartes sembla massa concreta per a ser inventada, i, a més, cal tenir present que hi ha diverses omissions i sobreentesos que fan pensar que l'autor i els seus lectors devien saber a qui al·ludien els textos.

El segon argument és que el mateix poeta sembla assegurar l'existència real del frare, quan a la carta XIII retreu a les monges que es distreguin amb la flor del frare en lloc de divertir-se directament amb l'individu en qüestió:

Mes, tenint present lo viu,
com lo fingit los agrada?
I com volen la figura,
si és l'original en casa?
(*Ang.*: XIII, v. 25-28)

Si intentem aproximar-nos a la figura del frare, el primer que cal dir és que els ordes religiosos que vesteixen de blanc són principalment dos: el dels cartoixans (amb túnica i caputxa blanques) i el dels mercedaris (hàbit i cogulla blancs, amb l'escut de l'orde al pit). Val a dir, però, que també és dominant el blanc en l'abillament dels dominics (túnica i escapulari blancs, amb caputxa blanca, coberts per capa i segona caputxa negres).

Aquí, potser sigui interessant recordar que la família Fontanella, i el mateix Francesc, van mantenir sempre una estreta relació amb aquest darrer orde.¹⁵⁵ També cal considerar que la

¹⁵⁴ «Dimecras a IIII de dit a les tres oras de la matinada tenint orde los s.^{rs} Compte de Illa don Joseph de Ardena y compte de Merenuila Marques de Marseli y don Joseph Calvo mariscals de camp de donar a las trincheres del enemich per la part de Sarria (...)», MNA (XV, 309).

¹⁵⁵ Quant a Francesc, la primera notícia que tenim d'aquesta relació es que, l'any 1643, fou l'encarregat de compondre el *Vexamen*, un llarg discurs en vers i de caràcter satíric amb el qual se sancionaven els resultats del certamen poètic celebrats en honor de Sant Tomàs d'Aquino al convent dominic de Santa Caterina, a Barcelona. Cal recordar, també, que dues germanes i una filla del poeta formaren part de la branca femenina de l'orde, al convent dels Àngels. Finalment, ell mateix també hi acabaria ingressant en fer el pas a la vida religiosa, l'any 1657.

comunitat dels Àngels pertanyia al dit orde i que a la darrera de les cartes, Fontano fa referència a uns «gusmans», és a dir, a uns frares dominics.

Totes aquestes consideracions em porten a suposar que el frare blanc al·ludit tota l'estona podria ser la representació simbòlica d'un frare dominic. Fins i tot, anant una mica més enllà, si hem d'interpretar de forma literal l'afirmació de les monges de Jerusalem segons la qual el frare «és prelat i prior» (*Ang.*, XI, dècima; 3), potser caldria entendre que es tracta del prior dels dominics barcelonins dels anys en què degueren ser escrites les cartes (1646-1648); i, si fos així, estaríem parlant o bé de Pius Vives i Patxó o bé de Josep Arnet Pius (Colell 1965: 290-291).

Aquesta identificació, esclar, ha de ser presa amb molta cautela, perquè els indicis aportats, malgrat que em semblen prou coherents, també és evident que no són prou fermes. De fet, també caldria considerar la hipòtesi que el frare fos el confessor de les monges d'algun dels dos convents, si bé, per ara, no he trobar cap prova documental que expliqui qui eren aquests confessors en l'època que ens interessa.

El cercle barceloní

Les notes d'aquest capítol suposen –i en soc plenament conscient– només una primera aproximació a les identifications dels personatges esmentats a les cartes. La qüestió requeriria d'un estudi prosopogràfic més acurat, que permetés visualitzar, no només els noms dels personatges esmentats, sinó, amb un major grau de detall, la naturalesa de les relacions existents entre ells i amb el poeta; de nou, no pas per cap afany de tafaneria o anècdota, ans, més simplement, pel fet que, com a mínim per als textos que ara ens ocupen, aquesta xarxa devia constituir el cercle primer de lectors –qui sap si l'únic, en un principi– d'aquests textos.

Penso que un estudi d'aquestes característiques podria resultar molt productiu i que, posat de costat amb treballs com els de Miralpeix (en premsa), que ha identificat el cercle de pintors propers al nostre poeta, ens serviria per anar reconstruint el cercle barceloní d'amistats i coneixences dins el qual es movia Fontanella i que, de ben segur, va constituir, durant l'etapa barcelonina, el principal públic receptor de la seva obra poètica.

5.1.6.3. Una proposta de datació

Devem la primera proposta de datació de les cartes a Maria-Mercè Miró, qui, per bé que de forma prou vaga, va proposar que «foren escrites, segurament, durant la dècada dels anys quaranta» (Miró 1995: I, 82). Afegeix que la carta VIII («D'aquest trobo circular») és de 1650, però, a la vista de la seva argumentació (Miró 1995: I, 62), l'únic indicatiu de què disposa per proposar aquesta datació tan puntual és que un dels personatges esmentats en el poema, Joan Maresch, consta com a doctor en medicina l'any 1650. Això, però, com és evident, en realitat no constitueix cap prova pel que fa a la datació del poema.

Anys més tard, Miralles (2009: 297) va relacionar les cartes adreçades a Belinda amb les celebracions carnavalesques del febrer de 1647 i, més recentment, també Valsalobre (2012: 121) ha insistit en aquesta relació. Soc de l'opinió que la referència a aquestes celebracions ens porta en la bona direcció però, com miraré d'assenyalar a continuació, penso les cartes contenen algunes referències que, posades de costat amb els fets de la biografia de l'autor que he presentat al segon capítol, ens permeten de realitzar unes propostes de datació dels textos un poc més precises:

- Carta I: Fontano afirma que es troba «obligat a divagar» (és a dir, a desplaçar-se) per defensar l' «encantada infanta Barcínia» (la ciutat de Barcelona). Cal recordar que durant la segona meitat de 1646 el poeta es trobava, efectivament, destacat al front lleidatà, comandant un regiment enviat per la ciutat de Barcelona.
- Carta II: aquesta missiva és la que conté la referència a «duenya Bendàcia», en qui, tal com he explicat a l'apartat anterior, penso que cal reconèixer la prioressa dels Àngels, sor Ignàsia Prado. Segons he pogut saber a través de Mercè Gras, al Llibre vermell de l'Arxiu del Monestir dels Àngels consta que sor Ignàsia fou elegida priora el 16.3.1644 i fou succeïda en el càrrec per sor Magina Queralt el 20.3.1647. Per tant, aquesta carta s'ha de datar, necessàriament, abans del 20 de març de 1647, data en la qual sor Ignàsia deixà de ser la «gran duenya» (és a dir, la prioressa) dels Àngels. De fet, aquesta és l'única datació que penso que podem sostenir de forma segura.
- Cartes III i IV: les referències a l'*Orland furiós* i a la Reina del Catai remetent directament a les celebracions carnavalesques de finals de febrer de 1647 (Miralles 2009, Valsalobre 2012).
- Les cartes VII, XIV i XV parlen de purgues, una pràctica terapèutica relativament habitual a l'època després de grans celebracions que, com la descrita a la carta XV, acostumaven a comportar grans àpats, regats amb beguda abundant. És temptador de relacionar aquestes purgues (i les festes que les provocaren) amb les grans celebracions de 1647, però el cert és que les referències són massa vagues i no permeten establir aquesta relació amb seguretat.

Finalment, i tot i que no apareix als textos, cal recordar la carta de primers d'agost de 1648 en què Josep de Margarit relata a Mazzarino que Francesc ha realitzat «poco tiempo ha (...) una grande susiudad y descortesía a un monasterio de religiosas de las más principales de esta ciudad» (Jané 2006: 173-174). No es pot descartar –però tampoc confirmar– que aquesta «grande susiudad» tingui alguna relació amb l'intercanvi epistolar de Fontano amb les monges dels Àngels.

Totes aquestes dades no permeten concloure amb total seguretat que la carta I fos escrita des del front, ni tampoc que les altres fossin escrites durant els dies del Carnaval. Però sí que em sembla que permeten identificar unes experiències de la vida de Fontanella que forneixen a l'autor el material biogràfic a partir del qual elabora les missives. Així mateix, també ens permeten de proposar una finestra temporal en la qual situar, si no de forma segura, si de forma probable, la datació de les epístoles. Aquesta finestra s'obriria al darrer

trimestre de 1646, quan Fontanella és enviat al front lleidatà, i es tancaria al final de la primera meitat de 1648, quan Margarit escriu la carta a Mazzarino. Ara bé, al meu entendre, les referències al Carnaval i a la prioressa dels Àngels fan que aquesta finestra tingui el seu màxim de fiabilitat en el primer trimestre de 1647 i, especialment, entre les dates del Carnaval i el cessament en el càrrec de sor Ignàcia Prado. Això vol dir, doncs, entre el 24 de febrer i el 20 de març de 1647.

Aquesta datació és, em sembla, difícil de contradir, almenys en el cas de les cartes en prosa adreçades a Belinda. La resta de missives no contenen elements que permetin proposar una datació tan precisa, però penso que Fontanella les degué escriure poc després d'aquestes, i en un espai de temps relativament curt; la pròpia lògica narrativa dels textos i les expressions com «després d'haver aguardat dos o tres dies la resposta» (carta X) o «pocs dies després» (carta XIV) sembla que així ho indiquen.

5.2. Cicle dels rams

5.2.1. Presentació

El *Cicle dels rams* és un conjunt de vint-i-nou textos de caràcter netament epistolar dividit en dues parts: la primera consta de setze composicions, en les quals es combina el vers i la prosa; la segona són tretze composicions breus, d'entre deu i vint versos. Pràcticament totes les composicions tenen quatre aspectes en comú: 1) acompanyen l'enviament d'un petit obsequi –habitualment, una flor o un ram de flors– a una dama; 2) el motiu de l'enviament és que la dama s'ha sotmès a una purga; 3) són composicions galants, de temàtica amorosa i de to jocós (però no burlesc); i 4) moltes d'elles plantegen petits enigmes i jocs d'enginy, i semblen haver estat concebudes com a entreteniment per a una dama convalescent.

És altament probable que totes les composicions estiguin dedicades a una mateixa dama i que aquesta dama sigui Maria Teresa Am. Les referències a «una dama que es deia ham», l'ús de criptònims com «Amaril·lis» (criptònim habitual de Maria Teresa) o formes properes al nom Teresa (Talestris, Taleristes, Talabistris o Terrena), juntament amb l'esment de topònims rossellonesos (Canigó, Tec, Perpinyà, etc.) semblen confirmar aquesta hipòtesi.

Les principals dificultats d'aquest cicle són dues: en primer lloc, resulta difícil explicar per quin motiu unes composicions que presenten tants paral·lelismes i elements concrets en comú es transcriuen en dos blocs separats dins el manuscrit de Ripoll. En segon lloc, malgrat la relativa brevetat dels textos, cal advertir que ens trobarem amb les que són, sens dubte, algunes de les composicions més opaques de tota la poesia fontanellana. No ho són, en termes generals, ja que l'objectiu que persegueixen, en conjunt, és, malgrat tot, prou evident i es resumeix de la forma que he explicat *supra*. Però ho són en un nivell més concret, de determinades composicions i determinats passatges per als quals, en diverses ocasions, resulta impossible aventurar ni tan sols una hipòtesi interpretativa. Dos són els factors que expliquen aquesta situació: l'escassetat de testimonis i l'evident pretensió de joc privat de moltes de les missives.

Pel que toca a la primera qüestió, cal ser conscients que algunes lliçons, sobretot de la primer part del cicle, són reportades, en el millor dels casos, per tres testimonis (R, B1 i L3/L4) i, en el pitjor, només per R i que gairebé mai no poden ser reconstruïdes *ope ingenium* a partir del context. Aquest darrer manuscrit, a més, malgrat tenir diverses virtuts, no és un dels que presenta una cal·ligrafia més clara, la qual cosa complica encara més la resolució d'alguns dels trencacolls ecdòtics. El resultat és que, en algunes ocasions m'ha calgut editar lliçons per a les quals no puc oferir ni tan sols una proposta de lectura sòlida, tal com passa amb les paraules que manquen a les cartes IX i XI, o amb les indesxifrables inicials de la carta XIII, totes tres, a la primera part del cicle.

Una segona complicació dels textos és que, independentment de la qualitat d'algunes de les seves lliçons, palesen l'existència d'un sistema de referents i de relacions entre aquests que, si bé s'endevina de to obertament jocós, roman, en conjunt, indesxifrabable per a un lector

extern. Gosaria dir que, fins i tot, en alguns casos, els textos deuen reproduir bromes o al·lusions als referents de les quals només eren coneguts per l'autor i per la seva lectora. Això cal afegir-hi, encara, l'evident i intencionat propòsit enigmàtic de molts dels textos; i és que el mateix autor parla obertament d'enigmes en més d'una ocasió (*Rams II*: XII, XIII). Alguns d'aquests enigmes poden ser resolts amb les dades que proporciona el mateix text, però, per a d'altres, o bé l'enginy de qui escriu aquestes línies no basta per a treure'n l'entrellat o bé, de nou, acusen la limitació del joc privat.

A desgrat d'aquestes dificultats manifestes, però, les composicions del *Cicle dels rams* tenen la virtut d'oferir una mena de registre que no trobem en cap altre dels blocs de cartes fontanellanes: mantenen el to jocós, com les cartes dels Àngels, però sense la broma procaç (o, en tot cas, quan hi és, molt atenuada) i sense arribar a nivells burlescos; són, com les cartes a les pastores, composicions amoroses de base neoplatònica, però, a diferència de la gran majoria de les poesies d'aquest bloc, les cartes dels Rams estan completament desprovistes de l'element dramàtic i queixós. Ans al contrari; el jo poètic, tot i mostrar-se sempre devot, galant i cortès, adopta sempre un aire jovial i no cau mai en la lamentació ni el retret planyívol. Sembla com si autor i lectora haguessin arribat a un punt d'equilibri en el qual, ell no sol·licita gran cosa i ella se'l deu llegir amb interès i divertida. Per dir-ho resumidament, són composicions que revelen un galanteig amable, mesurat i discret, i que fan bones aquestes paraules de Deleito y Piñuela sobre el bitllet amorós: «El galanteo discreto y culto que divertia sin apasionar, y en que la natural inclinación de los sexos velábase entre las gasas de la cortesías, el respeto y aun la retórica, no era caso infrecuente» (Deleito y Piñuela 1952: 57)

De fet, d'acord amb els indicis que aniré presentant al llarg de la proposta de lectura i que recolliré a la proposta de datació (5.2.6), tot fa pensar que deuen ser uns textos escrits en una etapa ja adulta del poeta, quan tant Francesc com Maria Teresa devien fer ja, tots dos, vida religiosa. Es tracta de textos pensats per a l'entreteniment de la dama i, per això, farem bé de fixar-nos en el seu component lúdic, més que no pas en el narratiu, que, com veurem, tot i no ser inexistent, és molt mínim. I són, per últim –i aquest és potser el tret distintiu d'aquests textos– unes composicions en les quals l'agudesa, aquest concepte central en la mentalitat barroca, té un paper més central. El lector actual haurà d'esmol·lar-la al màxim, com també devia haver de fer-ho la lectora. De fet, la complexitat d'alguns dels textos, denota que, per força, devia de tractar-se d'una dama que, més allà d'un bon sentit de l'humor, devia de tenir una aguda intel·ligència.

Vegem a continuació, amb més detall, la delimitació i l'estructura d'aquest cicle, i la proposta de lectura de cadascuna de les seves parts.

5.2.2. Sobre la transmissió del cicle

Fins a l'edició de Miró, les cartes del *Cicle dels rams* es van transmetre de forma exclusivament manuscrita i han arribat fins als nostres dies en un total cinc testimonis. Les taules 11 i 12 mostren com es distribueixen els textos en els diferents manuscrits.

Taula 12. Distribució de les cartes de la primera part del *Cicle dels rams* dins els diferents testimonis.

| Cicle dels rams (I) | | | | | | |
|---------------------|---|--------|----------|--------|---------------|---------|
| Carta | Primer vers | B1 | B4 | L3 | L4 | R |
| Carta I | «Desalinyada ma ploma» | 67v-68 | 115v | 38-38v | | 168 |
| Carta II | «Cor i peix, tot en un ram» | 68 | 115v | 38v | | 168 |
| Carta III | «Ham admirable dels cors» | 68-69 | 115v-116 | 38v | | 168 |
| Carta IV | «Missenyora, quan sabés que mon ram...» | | | 39v | | 169-170 |
| Carta V | «Flor dels hams i ham de les flors...» | | | 39v-40 | | 170-171 |
| Carta VI | «Allà va la lletra, o no va...» | | | | 219 (v. 1-16) | 171-172 |
| Carta VII | «Algunes flors vos envio» | 69v | | | 872 | 172 |
| Carta VIII | «Si lo ram no va a cant d'orgue» | 69v-70 | | | 872-873 | 172-173 |
| Carta IX | «Missenyora, jo, que no sé fer versos...» | | | 42 | | 173-174 |
| Carta X | «Un paneret fortunat» | | | 42v | | 174 |
| Carta XI | «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» | | | 42v-43 | | 174-175 |
| Carta XII | «Entre vivent i difunta» | | | 42v-43 | | 175 |
| Carta XIII | «A falta de flors...» | | | 43-43v | | 175-176 |
| Carta XIV | «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» | | | | | 176-177 |
| Carta XV | «Corona, en vostra esfera» | | | | 873-874 | 177-178 |
| Carta XVI | «Lo color d'una esperança» | | | | 874 | 178 |

Taula 13. Distribució de les cartes de la segona part del *Cicle dels rams* dins els diferents testimonis.

| Cicle dels rams (II) | | | | | |
|-----------------------------|------------------------------|-----------|-----------|-----------|----------|
| Carta | Primer vers | B1 | B4 | L4 | R |
| Carta I | «Vui se renova la història» | 38v-39 | 147 | | 416 |
| Carta II | «La rosa i la castanya» | 39-39v | | 218 | 416 |
| Carta III | «Lo salpasser entre els dos» | 39v | 147v | | 417 |
| Carta IV | «Amor que sap fer la guerra» | 40 | 147v | | 417 |
| Carta V | «Del vidre, vui, la puresa» | 40-40v | 147v | | 417-418 |
| Carta VI | «Est ram tan mal fogotat» | 40v | 147 | | 418 |
| Carta VII | «Ordenen de cavaller» | 41 | | | 418 |
| Carta VIII | «Una tortoleta sola» | 41 | 147v | | 418 |
| Carta IX | «De voluntat verdadera» | 41v | | | 419 |
| Carta X | «En ales d'un pelicano» | 41v-42 | | | 419 |
| Carta XI | «Entresuelos i terrats» | 42-42v | | | 419-420 |
| Carta XII | «Ham ab or, enigma clar» | 42v | | | 420 |
| Carta XIII | «Indivisible de perla» | 42v-43 | | | 420 |

El primer que crida l'atenció de la transmissió del *Cicle dels rams* és la relativa escassetat de testimonis que el reporten, sobretot si el comparem amb la resta dels cicles estudiats aquí.

Aparentment, les vint-i-nou composicions que integren aquest cicle només ens han pervingut a través de quatre manuscrits, però aquesta xifra és, en realitat, menor, ja que L3 i L4, tot i ésser còdexs separats, s'han de considerar dues parts d'un mateix testimoni, com ho demostra el fet que estan copiats per la mateixa mà i que només molt rarament contenen, tots dos, una mateixa composició (veg. 6.3). Parlem, a més —i és bo tenir-ho present ja d'entrada—, d'uns textos que degueren tenir una circulació molt reduïda, sobretot en vida de l'autor, ja que, més enllà del número de testimonis, tant B1 com B4 són manuscrits relativament tardans (el primer és de mitjan XVIII i el segon, de la segona meitat d'aquest segle), i R, que és el més antic dels tres (finals del XVII), no sembla haver generat tradició pròpia (o, si més no, no n'ha quedat cap rastre).

També cal parar esment en el fet que tots tres testimonis pertanyen al que podem anomenar la «branca rossellonesa», una designació que cal entendre més en termes temporals que no pas geogràfics, perquè, al marge d'on fossin copiats els manuscrits, recullen —i de vegades són els únics de fer-ho— composicions que Fontanella escrigué durant la segona meitat de la seva vida, és a dir, la que transcorre entre 1652 i 1681, quan s'instal·là definitivament al Rosselló. Això, però, no significa que aquests manuscrits només continguin obra d'aquesta època, perquè de fet, tots ells contenen composicions de totes dues èpoques.

Tal com passava ja al cicle dels Àngels, l'únic manuscrit que ens permet de llegir tots els textos dels rams és el de Ripoll; a B4 i L3/L4, aquesta unitat resulta impossible de percebre, i B1 només permet copsar-la per a la segona part del cicle. I, tot i aquesta virtut, aquest testimoni presenta una mancança difícil d'explicar, i és que transcriu aquesta segona part abans que la primera. Pep Valsalobre ha explicat aquesta manca d'ordre de la següent manera:

Hi ha (...) manuscrits que, efectivament, van transcriure els textos fontanellans de manera aleatòria, sense cap ordre aparent, sovint desfent cicles i altres agrupacions que altres grups de manuscrits, com veurem, sí mantenen. Es tracta de molt pocs casos. Ens referim als manuscrits B1, B4 (dos dels considerats per Rubió), L4 i M. (Valsalobre 2015c: 172)

A la llum de les dades presentades a la taula, l'observació de Valsalobre sembla del tot encertada, perquè l'ordre en què transcriuen les composicions aquests manuscrits, i especialment B1 i B4, no té cap semblança amb el del manuscrit de Ripoll.¹⁵⁶ Com s'explica, aquesta situació, en uns testimonis que pertanyen a una mateixa branca de transmissió?

¹⁵⁶ No puc entretenir-me, aquí, en una comparació de l'ordre en què disposen tots els poemes a B1 i B4, però només fent una ullada ràpida a la descripció que ens en proporciona el MCEM, resulta evident que cap dels dos s'assembla, ni tan sols remotament, a la del manuscrit R. Per a les descripcions detallades dels dits

El cas de B4 pot semblar, fins a un cert punt, excusable, atès que es tracta d'un cançoner miscel·lani, que, a més de les composicions de Fontanella, en copia també de Garcia, Maçaners, Noguers, Eura i Terrer. Vull dir amb això que, en aquest cas, simplement, el copista devia triar allò que li va semblar millor de l'antígraf i ho va transcriure al seu manuscrit. Fins i tot així, però, l'absoluta manca de correspondència amb l'ordenació del manuscrit R (pràcticament no hi coincideix en cap seqüència, o només en seqüències extremadament breus de poemes, com les que veiem a la taula), resulta francament desconcertant si hem d'entendre que els dos testimonis davallen d'un arquetip comú.

Però més desconcertant resulta encara el cas de B1, atès que es tracta d'un cançoner monogràfic, que pràcticament només copia obra de Fontanella; a desgrat d'aquesta circumstància, de nou, les coincidències amb R en l'ordre de les composicions són mínimes. I el problema, tant per a aquest testimoni com per a l'anterior, ja no és només micro —és a dir, la descomposició de les seqüències de sentit que conformen molts dels poemes— sinó macro. Només un exemple: a B1, les cartes dels Àngels i les de la primera part del *Cicle dels Rams*, que es troben entre els f. 61-70, a part de ser incompletes (només n'hi ha 10 de les 31) apareixen després de la poesia religiosa (que també és transcrita de forma desordenada i incompleta). En canvi, al manuscrit de Ripoll, els trobem pràcticament al començament de l'obra poètica i a moltes pàgines de distància de la poesia religiosa.

Evidentment, res ens permet descartar que els copistes de B1 i B4 transcriviguin d'una forma absolutament aleatòria o d'acord amb criteris estrictament personals —i, com a tals, impossibles de dilucidar. La hipòtesi podria tenir sentit, però només fins a un cert punt: es fa difícil pensar que d'un manuscrit com el de Ripoll (o del seu arquetip), amb ordre que fa tan evident l'existència de relacions entre els poemes, un copista, per capriciós que sigui, pugui reconfigurar un ordre tan desprovist de sentit com els de B1 i B4.

Això em porta a plantejar una segona hipòtesi: que tots dos davallin d'un subarquetip distint al d'R. Aquesta hipòtesi no és gens inversemblant, sobretot si tenim present que, com deia *supra* B1 i B4 són testimonis força més tardans que R. Tornaré sobre aquest tema a la *recensio*, per tal de veure si l'estudi de les variants obtingudes en la *collatio codicum* aboquen una mica de llum i permeten dilucidar les relacions existents entre els diferents testimonis.

Sigui com sigui, i prenent ara en consideració tot el cicle, les taules revelen, un cop més, que R, malgrat la separació física de les dues parts del cicle (un aspecte que resulta difícil d'explicar), és l'únic manuscrit que ens proporciona totes les composicions i que ho fa en un ordre que, com veurem en la proposta interpretativa, sembla ser coherent. D'altra banda, veient no només la fragmentarietat de les seqüències de B4 en totes dues parts, de la de B1 a la primera, i el fet que aquest últim testimoni transcrivui abans la segona part del

testimonis i els títols de les composicions que contenen -i, si es vol, també del 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll. veg. <https://mccem.iec.cat>.

cicle que la segona, cal pensar que la composició d'aquests dos manuscrits respon, sobretot, a motius totalment imponderables com ho són les preferències, la sistematicitat del copista, o qui sap quins altres factors. En tot cas, és evident que B1, B4 i R han de transcriure d'antígrafs d'una mateixa branca, i que R és qui copia una major quantitat de textos del seu antígraf; sembla versemblant pensar que els va copiar tots, però això, esclar, és quelcom que mai podrem saber del cert.

Retornant, ara, a l'anàlisi de les dades recollides a les taules 11 i 12, si ens fixem en la primera part del *Cicle dels rams*, observarem que L3, que és un manuscrit amb una certa preferència per transcriure textos en prosa (tot i que no només en prosa), conté una bona quantitat dels textos, però no arriba a transcriure el cicle sencer, i a més, entre les dues seqüències que transcriu, copia el prosímetre «On Tetis fugitiva» (f. 40-42), una decisió poc coherent si tenim en compte que es tracta d'un text escrit a Münster entre 1644-1645, i que no té cap relació amb els textos anteriors i posteriors. Aquest prosímetre ocupa l'espai que pertocaria a tres de les cartes en vers (VII, VIII i IX), que sí que transcriu, en canvi, L3. No és una lògica del tot exacta, però sí una situació habitual i que aquesta taula reflecteix prou bé: L4 només transcriu composicions en vers que no són a L3. I L3 prefereix la prosa però, si cal, també transcriu vers, si bé no entenem gaire els criteris que segueix per a fer-ho o deixar-ho de fer. Per exemple: tant la carta V com la VI són fragments en prosa culminats per una composició en vers. L3, però, només transcriu la primera; L4 transcriu la segona, però prescindint de la prosa. És del tot impossible de dir fins a quin punt aquesta distribució respon a la voluntat del copista o bé si és una decisió heretada d'algun dels testimonis dels quals copia. Totes dues opcions són possibles, sobretot perquè, tal com ha assenyalat Castaño (2017: 106), hi ha indicis que evidencien que L3/L4 no devien copiar directament d'R. Fos com fos, i tant si la situació es deguda a aquesta parella de manuscrits o a algun dels seus antígrafs, el que sembla evident és que en un dels dos moments de transmissió el copista va perdre la noció d'unitat del cicle, o va decidir prescindir-ne.

5.2.3. Delimitació, estructura i nom del cicle

5.2.3.1. Delimitació externa

Primera part del Cicle dels rams

Considero que els textos de la primera part del cicle són aquells que al manuscrit R trobem entre la darrera composició de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* («Versos després de la purga», p.167) i el primer dels emblemes que Fontanella composà per les festes celebrades l'any 1676 amb motiu de la beatificació de sant Joan de la Creu, el primer vers dels quals és «Esta sagrada memòria» (p. 179).

Pel costat de les composició dels Àngels, a primer cop d'ull, la transició d'un cicle a l'altre pot no semblar evident, ja que la primera composició del *Cicle dels rams* («Desalinyada ma ploma») tracta, com l'anterior, de la purga d'una dama. És més: resulta temptador d'entendre aquesta segona composició com la continuació de «Versos després de la purga»; ja que, en aquesta última, la dama semblava consultar el poeta sobre la possibilitat de

purgar-se, i a «Desalinyada la ploma», el poeta envia a la dama un obsequi en el dia de la purga.¹⁵⁷

Ara bé: més enllà d'aquests punts de contacte, si llegim amb deteniment els dos textos, aviat ens adonarem que responen a circumstàncies i motivacions prou diferenciades. I que aquesta aparent afinitat temàtica, molt probablement no implica l'existència d'una continuïtat argumental, ni tampoc cronològica.

D'entrada, «Desalinyada ma ploma», la primera de les composicions del *Cicle dels rams*, sembla escrit després que el poeta hagi passat un cert temps sense escriure, i fins i tot hi ha indidics que porten a pensar en un Fontanella que ja ha assolit una certa edat (veg. v. 1-8). A més, el poema va adreçat a una «devota» sense cap més atribut ni nom, de manera que res permet relacionar-la amb la Belinda/Elisa/Belisa a la qual anaven dedicades les missives anteriors. És veritat que, si entenem «devota» en el sentit religiós del terme, s'obre la possibilitat d'entendre que la destinatària continua essent una monja, però res assegura que sigui la mateixa.

Un segon argument per separar el *Cicle dels rams* del dels Àngels i de fer-ho en el punt en què proposo de fer-ho és que, a partir de «Desalinyada ma ploma» trobem referències geogràfiques que no trobàvem al cicle del Àngels i que ja no remetent a Barcelona, sinó al Rosselló: s'esmenten el Canigó (Carta I), la vila de Canet (carta IV) i el riu Tet (carta IX). D'aquestes referències, segurament la més productiva des del punt de vista interpretatiu és la segona, ja que a la carta IV s'especifica que la dama a la qual s'envia la carta és batejada a Canet («en Canet vos donaren l'aigua»). Atenent a aquesta dada, sembla poc probable que aquesta dama pugui ser la monja del convent dels Àngels de Barcelona a la qual Fontano festejava al cicle anterior.

I un tercer argument és que, a la seqüència que comença amb «Desalinyada ma ploma» és la dama qui s'ha purgat i el poeta qui li envia flors. És a dir: es tracta de la situació contrària a la dels Àngels, on era Fontano qui se sotmetia a purgues i les monges li enviaven flors.

El final del *Cicle dels rams* també pot no resultar del tot evident i em cal explicar com l'he determinat. El principal dubte és si cal incloure dins el cicle la composició «Cor i flor presenta amor» (p. 178), un diàleg entre dos enamorats en el qual l'home ofereix una flor i el seu amor incondicional a la dama. El plantejament, el tema i la rúbrica del text en el manuscrit R (*Ramellots*) podrien recordar l'enviament de rams de flors tematitzat a les cartes anteriors i, en base a aquest argument semblaria lògic agermanar el text amb les composicions que el precedeixen. Ara bé, el text no està plantejat formalment com una carta, cosa que no passava en cap de les setze composicions anteriors. Tampoc conté cap element que permeti relacionar els interlocutors amb els personatges d'aquestes

¹⁵⁷ La rúbrica d'aquesta composició resa: «Lo present que féu un devot a la purga de la devota fou un ram de flors al mig del qual hi havia una gàbia de filigrana i, dins, un caponet de seda ab estos versos que l'acompanyaven» (*Rams I: I*, rúbrica).

composicions, i no hi trobem cap al·lusió al Rosselló. Ni tan sols consta que la composició serveixi per acompanyar l'enviament de cap obsequi. A tot això s'hi ha d'afegir, a més, que es tracta d'un text de transmissió força complexa, ja que, en alguns manuscrits, convergeix amb una altra composició, en romanç «Ni la ciutat populosa», la qual, curiosament, és, també, la que planteja el dubte sobre el punt en què cal situar el límit final de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* (veg. 5.4.3). A bé que comparteixo la hipòtesi de Valsalobre (2015: 141-142) segons la qual podria tractar-se de dues versions d'un mateix text,¹⁵⁸ considero que, tant aquí com en l'altre cicle esmentat, són textos que no encaixen amb el to i la dinàmica de les composicions precedents, i la composició dels quals no sembla poder-s'hi relacionar. Per això, tant aquí com allà, he descartat incloure'ls en l'edició. En el cas que ara ens ocupa, això significa que «Cor i flor presenta amor» no forma part de la primera part del *Cicle dels rams* i que, per tant, la darrera composició d'aquesta part del cicle és «Lo color d'una esperança».

Segona part del Cicle dels rams

Considero que els textos de la segona part del cicle són aquells que al manuscrit R trobem entre la composició dedicada a la mort d'Elisa («Ara sí que ets divina, Elisa mia», p. 416) i el primer de dos poemes espuris que trobem en aquell punt del manuscrit de Ripoll («Aquí va la capa fluvial», p. 421).¹⁵⁹ La delimitació d'aquesta seqüència de composicions resulta molt senzilla, perquè es fa molt evident que, ni les composicions precedents ni les que segueixen tenen cap tipus de relació formal, temàtica ni argumental amb els que conformen la seqüència, la qual està integrada per tretze composicions escrites íntegrament en vers i amb elements que, tal com apunto *infra*, les relacionen amb les de la primera part del *Cicle dels rams*.

5.2.3.2. Estructura interna

En aquest cas, ni la primera ni la segona part del cicle presenten cap problema de delimitació interna: les seqüències de poemes són coherents i no hi ha cap indicatiu que em porti a pensar que no les trobem completes a R, ni tampoc que hi hagi cap composició interpol·lada.

Tot i que em referiré més detingudament a l'organització interna dels textos i a les unitats de sentit que semblen conformar, em cal avançar ja aquí que les dues parts del cicle

¹⁵⁸ «Crec que una hipòtesi versemblant seria considerar les dues composicions com a dues versions d'un text que va ser modificat en funció de dos destinataris diversos als quals revelava en termes de complicitat els seus avatars anguniosos en unes circumstàncies que ens són desconegudes.» Valsalobre (2015b: 141-142).

¹⁵⁹ Valsalobre (2015b) no esmenta aquest poema i el següent («La botella plena de vent»), però hi ha diversos trets que fan pensar que han de ser, tots dos, espuris: el primer, és la mala factura de les composicions, que són molt descordades, pel que fa al seu sentit, que palesen un ús nul o molt maldestre de les metàfores i cap traça de conceptisme; i el segon, que totes dues estan escrites en octasíl·labs, vers inèdit en la poesia catalana de Fontanella, i, a més, en estrofes monorimes, una forma que denota l'escassetat de recursos lingüístics de l'autor i que, a més, no trobem en cap altra poesia de Fontanella. Finalment, i a tall, si es vol més anecdòtic, el primer dels poemes inclou la forma *leurs*, un gal·licisme també inèdit en l'obra del poeta barceloní.

presenten una diferència evident: dins la primera podem detectar, sense gaires dificultats, seqüències més o menys breus de composicions enfilades per elements comuns (temes, objectes, personatges, etc.). En canvi, la segona és més fragmentària; pràcticament no hi ha seqüències i els poemes són, tots, més autònoms. Això, però, no és impediment per a què hi puguem espigolar també diverses referències a alguns dels elements comuns de les composicions del cicle anterior.

5.2.3.3. Nom del cicle

El present cicle no compta amb un nom consolidat per la tradició. Si deixem de banda les meves publicacions dels darrers anys, en les quals he començat a introduir la denominació de *Cicle dels rams*, que empro, així mateix, tot al llarg de la present tesi, cal que ens remuntem, un cop més, a l'edició de Miró, la qual es referia a les composicions en vers del cicle com a «Poesies que contenen referències a persones i llocs del Rosselló» (Miró 1995: I, 81). No donava cap nom concret a les composicions en prosa i en vers, ans s'hi referia, simplement com a cartes escrites «a Perpinyà o des de Perpinyà» (Miró 1995: I, 83).

Com que resulta evident que l'opció de Miró és poc específica, poc operativa des del punt de vista de la redacció de l'estudi sobre els textos i, sobretot, dificulta molt (si no és que podem dir directament que impossibilita) copsar la unitat de sentit que conformen els textos, he optat per donar a tot el conjunt el nom de *Cicle dels rams*. Aquesta proposta emmascara el lloc de composició, però també és cert que els topònims rossellonesos no són, ni de bon tros, tan presents en tota aquesta col·lecció de cartes com ho són els rams de flors, el present preferit del poeta per a la seva enamorada (si hem de fer cas de les rúbriques, n'hi fa arribar un total vint). És per aquesta raó que he optat, doncs, per la denominació *Cicle dels rams*.

5.2.4. Aspectes estròfics i mètrics

La primera part del *Cicle dels rams* ocupa les pàgines 168-178 del manuscrit de Ripoll i consta de setze composicions. No hi trobem cap prosímetre però hi sovintegen les composicions en prosa, d'extensió relativament breu (entre 6 i 20 línies), algunes rematades amb petites extensions en vers, habitualment, quartetes heptasil·làbiques i, en un cas, un romanç. Les composicions escrites íntegrament en vers, també d'extensió força reduïda (entre els 4 i els 44 versos) són romanços i, en algun cas, quartetes de rima consonant (abba). No trobem cap altre metre que l'heptasil·lab.

La segona part del cicle, que ocupa les pàgines 416-420 del manuscrit de Ripoll, consta de tretze composicions. Sis són romanços i sis més dècimes simples; la restant és una composició en quartetes consonants (abba). No trobem cap altre metre que l'heptasil·lab.

És interessant constatar, en aquesta segona part, la recurrència de les dècimes simples (és a dir, de les composicions que consten d'una única dècima), sobretot perquè cal recordar que aquesta és l'estrofa preferida per Góngora per a fer enviaments de presents, principalment, a monges.¹⁶⁰ Els poemes dels rams són, temàticament, una mica diferents als de Góngora, però fa la sensació que el poeta cordovès va generar una certa tradició de vinculació entre aquesta estrofa i l'enviament de present, vinculació que, d'altra banda, cal convenir que resulta força natural, per tal com la seva brevetat en fa una estrofa òptima per a la composició dels anomenats «bitllets» (cartes breus, habitualment, de temàtica amorosa).

Les cartes d'aquest cicle sumen un total de 392 versos (204 de la primera part i 188 de la segona) i 85 línies de prosa.

¹⁶⁰ Veg. dins si no, dins Carreira (2016), les composicions 187-189 i 226-227, totes dècimes simples i amb rúbriques com: *A una monja, enviándole un menudo y un cuarto de ternera; A una monja que le había enviado una pieza de holandá; A la misma enviándole un menudo; A dos monjas, enviándoles una cesta de ciruelas cubierta de unas hojas de laurel; Enviando dos conejos a una monja parienta suya.*

Taula 14. Aspectes mètrics i estròfics de la primera part del *Cicle dels rams*

| Carta | Primer vers | Estrofa | Mètrica | Rima ¹⁶¹ |
|------------|---|-------------------------------------|--------------|--|
| Carta I | «Desalinyada ma ploma» | Romanç. | Heptasíl·lab | Ø_à |
| Carta II | «Cor i peix, tot en un ram» | Quarteta | Heptasíl·lab | Consonant (abba) |
| Carta III | «Ham admirable dels cors» | Quarteta glosada en quatre dècimes. | Heptasíl·lab | Consonant: Quarteta (abba) i dècima (abbaaddeed) |
| Carta IV | «Missenyora, quan sabés que mon ram...» | Prosa | | |
| Carta V | «Flor dels hams i ham de les flors...» | Prosa + Quarteta heptasil·làbica | Heptasíl·lab | Consonant (abba) |
| Carta VI | «Allà va la lletra...» | Prosa + Romanç | Heptasíl·lab | Ø_à |
| Carta VII | «Algunes flors vos envio» | Romanç. | Heptasíl·lab | ə_ó |
| Carta VIII | «Si lo ram no va a cant d'orgue» | Romanç. | Heptasíl·lab | Ø_à |
| Carta IX | «Jo, que no sé fer versos...» | Prosa + Quarteta. | Heptasíl·lab | Ø_à |
| Carta X | «Un paneret fortunat» | Romanç. | Heptasíl·lab | Ø_ó |
| Carta XI | «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» | Prosa + Quarteta. | Heptasíl·lab | Consonant (abba) |
| Carta XII | «Entre vivent i difunta» | Romanç. | Heptasíl·lab | Ø_í |
| Carta XIII | «A falta de flors...» | Prosa | | |
| Carta XIV | «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» | Prosa + Quarteta. | Heptasíl·lab | Ø_í |
| Carta XV | «Corona, en vostra esfera» | Romanç. | Heptasíl·lab | Ø_ó |
| Carta XVI | «Lo color d'una esperança» | Romanç. | Heptasíl·lab | Ø_ó |

¹⁶¹ El patró de rima s'indica especificant la vocal de les dues darreres síl·labes del vers. Quan aquesta vocal és variable, s'indica amb el símbol Ø. Les es i les os tòniques tant poden ser obertes com tancades, però el sistema de representació no em permet indicar les dues possibilitats i és només per aquesta raó que hi trobem l'accent tancat, que no vol indicar res més que la tonicitat de la vocal.

Taula 15. Aspectes mètrics i estròfics de la segona part del *Cicle dels rams*

| Carta | Primer vers | Estrofa | Mètrica | Rima ¹⁶² |
|------------|------------------------------|-------------|---------------|------------------------|
| Carta I | «Vui se renova la història» | Romanç. | Heptasil·lab | Ø_ó |
| Carta II | «La rosa i la castanya» | Romanç | Hexasil·làbic | Ø_ó |
| Carta III | «Lo salpasser entre els dos» | Romanç. | Heptasil·lab | Ø_à |
| Carta IV | «Amor que sap fer la guerra» | 3 Quartetes | Heptasil·lab | Consonant (abbaa) |
| Carta V | «Del vidre, vui, la puresa» | Dècima. | Heptasil·lab | Consonant (abbaaddeed) |
| Carta VI | «Est ram tan mal fogotat» | Dècima. | Heptasil·lab | Consonant (abbaaddeed) |
| Carta VII | «Ordenen de cavaller» | Dècima. | Heptasil·lab | Consonant (abbaaddeed) |
| Carta VIII | «Una tortoleta sola» | Dècima. | Heptasil·lab | Consonant (abbaaddeed) |
| Carta IX | «De voluntat verdadera» | Dècima. | Heptasil·lab | Consonant (abbaaddeed) |
| Carta X | «En ales d'un pelicano» | Romanç. | Heptasil·lab | Ø_ó |
| Carta XI | «Entresuelos i terrats» | Romanç. | Heptasil·lab | é_ə |
| Carta XII | «Ham ab or, enigma clar» | Dècima. | Heptasil·lab | Consonant (abbaaddeed) |
| Carta XIII | «Indivisible de perla» | Romanç. | Heptasil·lab | Ø_í |

¹⁶² El patró de rima s'indica especificant la vocal de les dues darreres síl·labes del vers. Quan aquesta vocal és variable, s'indica amb el símbol Ø. Les es i les os tòniques tant poden ser obertes com tancades, però el sistema de representació no em permet indicar les dues possibilitats i és només per aquesta raó que hi trobem l'accent tancat, que no vol indicar res més que la tonicitat de la vocal.

5.2.5. Proposta interpretativa

5.2.5.1. Primera part

La primera part del cicle consta de setze composicions, en les quals s'alternen la prosa i el vers. Algunes de les composicions formen petites agrupacions d'entre dos i quatre textos, i, aparentment, això s'esdevé quan estan, tots ells, dedicats a un mateix episodi de purga de la dama. Sovint, però, això no és del tot segur, perquè les rúbriques no són prou específiques i, com anirem veient, caldrà interpretar quins són els textos que hem d'entendre que cal llegir junts. En aquells casos en què això sigui evident, i atès que la major part de les composicions acompanyen l'enviament de petits presents, m'hi referiré com a «trameses».

El cicle s'obre amb una tramesa que consta d'un sol text, la carta I («Desalinyada ma ploma»). En aquest, amb l'excusa que la dama s'ha purgat, el poeta li envia un petit obsequi que consisteix en un ram de flors amb una gàbia de filigrana a l'interior de la qual hi ha «un caponet de seda». Acompanyant el present, un romanç de vint-i-quatre versos heptasíl·labs.

El primer que en cal destacar és que, en el poema, l'autor s'autodefineix com a «devot», un terme llargament connotat per designar, irònicament, els homes que festejaven monges. Així mateix, la dama és referida com a «devota» –cosa que, molt probablement, revela, també, la seva condició de religiosa¹⁶³ i és representada a través d'una imatge, la de la tórtora, amb una llarga tradició que la vincula a la idea de la castedat i, sovint, també, a la de viudetat.¹⁶⁴ Paral·lelament, el poeta s'identifica amb el «caponet ermità» que ell mateix ha enviat a la dama, la qual cosa, si tenim en compte que el capó és una au asexualada (com ho són, si més no en teoria, els frares) i que la gàbia sembla una al·legoria de l'enclaustrament monacal, fa pensar que en el moment de compondre el text, Fontanella ja devia haver vestit els hàbits. Malgrat tot, cal fer notar que aquest text es planteja com una broma galant, d'una jocositat cortès i mesurada, en la qual el poeta, fent mofa d'ell mateix, es representa com un «caponet» que té «alegria de pollastre / sens atreviment de gall» (v. 23-24), la qual cosa demostra el que serà una de les constants dels textos de les dues parts d'aquest cicle: la voluntat de divertir la dama.

¹⁶³ Recordem que a la quarta composició de les *Cartes a les monges dels Àngels i Jerusalem*, Fontanella es referia a les monges com a «senyores devotes» (v. 1) i als seus galants com a «devots» (v. 41, 55, 113 i 122).

¹⁶⁴ Fontanella escriu «a una viuda» la carta VIII de la segona part del *Cicle dels rams*, el primer vers de la qual és «Una tortoleta sola», la qual cosa evidencia el lligam entre la imatge d'aquesta au i la idea de la viudetat en l'obra fontanellana. D'altra banda, com ha estat explicat: «La tórtola había sido descrita por los naturalistas clásicos como perpetuamente fiel a su pareja. Ciertas redacciones del Fisiólogo la definen a la vez como «monógama y solitaria», amiga del retiro en lugares desiertos, como Jesús lo fue y deben serlo los cristianos. Los Padres la contemplaron con notable insistencia en tanto emblema de la viudez casta y desolada» (Rico 1990).

Una de les trameses més ben delimitades d'aquest cicle és la que formen les cartes II-IV. El primer d'aquests textos acompanya l'enviament d'un ram que és glosat poèticament, en prosa i en vers, en les composicions següents. El factor que motiva aquest enviament torna a ser la purga de la dama, malgrat que el text no permet aclarir si es tracta de la mateixa purga a la qual feia referència la carta anterior, o d'una altra.

Sigui com sigui, aquesta tramesa consta dels següents elements:

- Un ram de flors amb un ham daurat que en penja relligat amb un filet i en el qual es troba pres un peixet «fet com un cor».
- La quarteta «Cor i peix, tot en un ram» (Carta II).
- El romanç «Ocellet infortunat», que, de fet, és una glosa de la quarteta «Ham admirable dels cors» (Carta III).
- Dues cartes en prosa adreçades a «na Janeta de Canet»: «Missenyora, quan sabés que mon ram...» (carta IV) i «Flor dels hams i ham de les flors...» (Carta V).

La primera de les missives (carta II) és un text molt breu que serveix únicament per oferir el ram a la dama i per explicar l'al·legoria que vol representar el present enviat: el cor del poeta (és a dir, el seu amor) és com un peix atrapat per un ham que, en aquesta cas, és la dama, que té, precisament, aquest cognom (Ham). Es tracta d'una imatge habitual dins la lògica neoplatònica de la submissió amorosa, en la qual reverberen tant el tòpic de l'esclau d'amor com el de la presó d'amor.

Força més extensa és la carta III «Ham admirable dels cors», que, amb 44 versos és, de fet, la composició poètica més extensa de tot el *Cicle dels rams*. Constitueix un dels escassos exemples de quarteta glosada que coneixem dins l'obra de Fontanella,¹⁶⁵ i és una composició galant que, fonamentalment, exalta la bellesa de la dama a partir de la seva comparació amb el ram de flors que li ha enviat anteriorment, i reitera la seva condició d'esclau d'amor:

En un ham tan resplendent,
tinc l'esclavitud per glòria,
la ferida per victòria,
per ditxa, lo rendiment;
(*Rams I: IV*, v. 15-18)

De la seva banda, la carta IV és la primera de les composicions en prosa que trobem dins aquest cicle. Conté algunes dades de gran interès, la principal de les quals és que, en parlar de la dama, afirma que «en Canet vos donaren l'aigua», és a dir, que va ser batejada en aquesta localitat del Rosselló. La condició d'originària d'una localitat costanera serveix a

¹⁶⁵ Sobre les gloses fontanellanes, veg. n. 202.

l'autor per a elaborar la que, des del meu punt de vista, és una de les composicions més curioses del seu corpus epistolar, ja que es tracta d'una ègloga escrita en prosa i de to alhora, galant i jocós. El text elabora una lloança de la dama, que és anomenada «Janeta» i considerada «reina de les pescadores», i de la qual, hiperbòlicament, el poeta afirma que té poder tant sobre els peixos com sobre els pescadors. Tot plegat, per acabar amb l'habitual senyal de rendició amorosa («jo, que só i seré sempre vostre», l. 17) que, tanmateix, té un recurs força original en el final de la carta, en la construcció d'una oració de comiat que, aparentment, acaba situant com a signatària de la missiva la mateixa Janeta. L'operació és interessant perquè fa que, a primer cop d'ull, la carta sembli adreçada i enviada *a i per* Janeta, una situació paradoxal que es resol amb la lectura del text i la comprensió del fet que, en la visió neoplatònica de l'amor, el poeta entén que la dama i ell són una mateixa realitat.¹⁶⁶

Més breu i encara més propera en el to, i galant en els objectius, la carta VI és una composició que inclou, a més de la prosa, una quarteta. Juga amb el tòpic de l'enamorat com a gira-sol del sol que és la dama, i té dos detalls ressenyables: d'una banda, la menció explícita d'un indret de Perpinyà, la «Plaça de les Cebes», amb el qual sembla entendre's la dama devia tenir algun tipus de relació; i, de l'altra, el que sembla ser el germen d'una de les troballes poètiques més destacades d'aquest cicle: la màscara poètica del Pare Terrats, que Fontanella emprarà en mitja dotzena d'ocasions. Més concretament, el que trobem aquí és un comiat enigmàtic, en el qual el poeta diu a la dama: «Vostre a la pluja, al sol i a la serena. / Terrat sense teules». És impossible escatir si existeix alguna anècdota prèvia que porti Fontanella a identificar-se amb la imatge d'un terrat o bé si aquesta relació sorgeix del fet de declarar-se consagrat a la dama «a la pluja, al sol i a la serena». Sigui com sigui, però, aquesta és la primera ocasió en què veiem aparèixer la imatge del terrat, que serà recurrent tant en la primera com en la segona part del cicle.

Si bé podem afirmar amb tota seguretat que les tres cartes anteriors formaven un bloc dedicat a acompanyar un ram enviat a Maria Teresa Ham amb motiu d'una de les seves purgues, la carta VI sembla trencar, en part, aquesta dinàmica, per diferents raons. La primera és que ja no parla del ram anterior, sinó que és un text escrit per a acompanyar una rosa; la segona és que, aparentment, el poeta compon el text no pas per iniciativa pròpia, sinó a petició d'un cavaller «que la hi havia demana»; una tercera cosa sorprenen és que es tracta de l'única composició de tot el cicle en la qual el poeta s'autoatribueix el pseudònim de Fontano.

A tot això cal afegir-hi una certa excepcionalitat des del punt de vista compositiu, ja que el text consta de dues parts ben diferenciades, una carta en prosa, aparentment dedicada al

¹⁶⁶ La idea neoplatònica que bateja al fons d'aquest plantejament és que l'enamorat, pel fet de ser-ho, mor en el seu cos per viure en el de la seva estimada. Sobre aquesta qüestió, que sembla tenir la seva més sofisticada elaboració en l'obra de Ficino, veg. Castaño (2017: 213).

cavaller, i una altra en vers, suposadament adreçada a la dama que aquest suposadament pretén. La part en prosa conté indicis que fan pensar que la dama deu ser monja, ja que se'n diu que viu en un «jardí continuat d'eixa isla fortunada», dues metàfores que, com ha hem vist a les cartes dels Àngels serveixen a Fontanella, respectivament, per referir-se a les monges (que com que són comparades a flors, per la seva bellesa, i com que conformen una comunitat, són referides mitjançant la metàfora del jardí) i al seu isolament (metàfora de la «isla»)¹⁶⁷.

Ara bé: ens hem de prendre gaire seriosament, el plantejament d'aquesta carta? Sense més context, tot portaria a pensar que sí i que, a més a més, es tracta d'una missiva que no manté cap continuïtat amb les anteriors. Tanmateix, com veurem una mica més endavant, a la segona part del cicle el poeta envia dues dècimes (les cartes VI i VII) «a una que es nomenava Cavaller». I, de fet, la caracterització cavalleresca de la dama ja reverbera en el criptònim de Talestris que Fontanella li imposa, ja en aquesta part del cicle. És per això que m'inclino a pensar que ens trobem davant d'un nou joc retòric de l'autor per sorprendre la seva dama, demanant-li que s'enviï, a ella mateixa, la seva composició. Pel que fa a aquesta, un romanç de setze versos en què la dama és metaforitzada en la imatge d'una «coloma», serveix únicament per a què el poeta torni a fer palesa la «fermesa constant» del seu amor.

A partir de la carta VII arrenca una seqüència de textos que té continuïtat, almenys fins a la carta XIV, tot i que resulta impossible discernir a quantes purgues corresponen: sembla clar que, de la VII a la IX són per a un mateix episodi, però no hi ha manera de saber si es tracta del mateix que havia motivat les cartes II-V o d'un de nou. La carta X, en canvi, està explícitament dedicada «A una altra purga» i l'XI està clarament composta com a continuïtat de l'anterior. Les cartes XII-XIV conformen, també sense dubtes, una seqüència pròpia, dedicada a «lo dia d'una segona purga», tal com resa la rúbrica de la XII. El que no puc aclarir és si aquí el poeta s'ha descomptat o bé si és que prenia com a primera purga la de la carta X. Les rúbriques són molt confuses, en aquest sentit, però, comptat i debatut, potser no val la pena envescar-se en aquestes disquisicions; primer, perquè em fa l'efecte que són insolubles, i segon, perquè podria ser que hi hagués algun salt temporal entre les diferents purgues, de manera que les referències a purgues anteriors en termes ordinals («segona purga») potser deixen de ser fiables.

En qualsevol cas, les cartes VII i VIII són dues composicions en vers molt breus. La VII està escrita, segons resa la rúbrica, «lo dia de la purga» d'una dama, i acompanya l'enviament d'una «panereta de roses i alguns pensaments». El poeta insisteix en la

¹⁶⁷ La metàfora de les monges com a jardí apareix també a la carta XIII dels Àngels: «Mes totes sou gessamins / en aquell sagrat verger» (v. 57-59). I la metàfora de l'illa és present en les paraules que la monja Belinda adreça a Fontano a la segona carta del cicle dels Àngels, quan es refereix al convent com a «Ínsula Jerarquiana» (*Ang.*: II, 32). La idea de l'illa, remet a la de Païllament, una de les característiques de la vida monàstica.

caracterització de la destinatària del text com a «reina de les flors» i compon un enigma relativament fàcil, ja que té com a solució el seu cognom. La solució es troba dins el passatge següent: «i lo tot porta per part / al més agradable nom» (v. 9-10), on «tot» és el ram enviat i la part (si més no fonèticament), el nom de la dama (Ham). De la seva banda, la carta IX bromeja sobre el suposat acompanyament musical del text i sobre la tòpica confusió entre poesies i flors («mes en lo cap dels cantors / floreix sens lletra lo ram», v. 7-8), tot plegat per acabar amb una nova demostració de devoció amorosa per la dama («puix qui les envia és vostre / i més vostre qui les fa», v. 11-12).

A «la mateixa ocasió» (és a dir, a la purga esmentada a la rúbrica de la carta VII) va dedicada, també, la novena carta, una breu composició en prosa rematada amb una quarteta. Aquí, trobem que l'autor és substituït per un tal «Pare Terrats», que envia a la dama un ram de carxofes. El contrast d'aquesta imatge amb la dels rams de flors ornamentals de les cartes anteriors, ja situa ens situa en les coordenades d'un text jocós, una premissa que es veurà confirmada des de la primera línia i al llarg de tot text, fins al punt que cal considerar aquesta carta com una de les més còmiques de tot el cicle.

Al text, el sorneguer autor de la missiva ironitza sobre les pròpies mancances com a poeta («jo, que no sé fer versos», l. i,2), compara la dama amb les carxofes («per lo que tenen d'aspres ab qui les estima, tenen alguna semblança amb les amazones [al llarg de tots aquests textos, les comparacions de la dama amb una amazona són recurrents]», l. i,2-3) i explica que si les hi envia és perquè no ha estat capaç de trobar flors («cercant i no trobant les flors que volia», l. 5-6). L'autodesmitificació burlesca del Pare Terrats es completa quan explica que un company seu voldria esmenar-li la lletra, per tal de fer-la més poètica («Mon company vol que escriga en lo lloc de *la Tet* escriga *l'Eridano*», l. i,6-7).

Tenint tot això present, i malgrat l'aparent estranyesa de la carta, el joc que ens proposa resulta bastant evident: d'una banda, es tracta de posar en dubte l'autor de la missiva i, de l'altre, les seves aptituds com a poeta. Totes dues operacions es realitzen amb una pretensió clarament burlesca. No cal, però, ser gaire estrictes amb la màscara del Pare Terrats, en el sentit que no sempre el trobarem fent de poeta mediocre i burlesc; com veurem, en les cartes que segueixen, desplegarà un registre més ampli, que inclou composicions galants ben resoltes, com les que anteriorment havia escrit Fontanella.

I és que, malgrat tot, la identificació de l'autor amb el seu alter ego poètic acaba per resultar relativament senzilla: queda encriptada dins la fórmula de comiat escollida pel maldestre Pare Terrats, un «vostre tres F», que, si no m'erro, deu ser, al mateix temps, la catalanització de la fórmula francesa de comiat epistolar *Votre très fidel*, habitual a l'època, i la reducció a sigles del seu nom complet durant l'etapa com a religiós: fra Francesc Fontanella. Una abreviatura que, tal com ja van fer notar Rossich & Miralles (2014: 95), el poeta barceloní utilitza, també, en un dels pròlegs del manuscrit de Ripoll.

Les dues cartes que trobem a continuació, la X i la XI, conformen, també una unitat de sentit dedicada a una mateixa purga. La primera d'elles, «Un paneret fortunat» acompanya l'enviament d'un «paneret de confitura ab flors, guarnit de flocs» i compon una elaborada cadena de jocs d'enginy, no mancada d'un toc d'humor i que aprofita, amb finalitats simbòliques, els diferents objectes de l'enviament per construir una interessant visió de la relació que mantenen, almenys en aquell moment, el poeta i la seva dama. En aquest sentit, als versos 9-10 llegim que el segon «prodigi» (dels quatre que esmenta el text) és que «amor i amistat / pogué juntar en un cor». Aquest cor és el del poeta, que, finalment, sembla haver acceptat una situació en la qual el sentiment amorós ha quedat atenuat i, malgrat que això no impedeix que continuï dedicant atencions galants a la dama, sembla prou clar, per les dues parts, que això no implicarà cap progressió en la intimitat de la relació entre tots dos. De nou, es fa necessari pensar en fins a quin punt el fet que els dos protagonistes fossin, molt probablement, religiosos, devia condicionar, afavorint-la, aquest tipus de relació. Ara bé, la darrera quarteta del poema sembla tornar a al·ludir al tòpic de l'enamorat com a papallona atreta per la llum de la dama, la qual cosa deu voler dir que, com a mínim per la banda de Fontanella, el sentiment amorós continuava ben viu.

En un nivell més anecdòtic, però també interessant de fer un breu comentari sobre un dels elements enviats pel poeta en aquesta missiva: la confitura. El consum i l'enviament d'aquest present devia ser una pràctica relativament habitual a l'època, si més no, entre les classes benestants; ho testimonia, per exemple, el fet que la seva representació pictòrica en les natures mortes de l'època és força recurrent.¹⁶⁸ A més a més, el mateix Fontano s'hi havia referit a les cartes dels Àngels,¹⁶⁹ i ell mateix tornarà a enviar-ne a la dama a la carta XII. Cal remarcar, però, l'ambivalència d'aquest element perquè, si bé d'una banda es tracta d'una menja dolça, habitualment considerada una llepolia, el cert és que també alguns purgants es preparaven sobre una base de confitura, per atenuar-ne l'amargor. Això em porta a pensar que la confitura, aquí i la resta de composicions on la trobem, deu ser, al mateix temps, un present i un recordatori de la cura a què s'ha sotmès la dama.

Tot i ser dedicada a la mateixa purga que l'anterior, la carta XI («Ma Demoiselle, segona carxofada va...»), no manté, però, la continuïtat amb aquesta, sinó que reprèn el fil de la IX, amb la qual presenta nombrosos i evidents paral·lelismes. El primer és formal, ja que, tant aquesta com aquella són composicions d'una desena de línies de prosa rematades amb una quarteta heptasil·làbica. El segon és que el suposat autor de la missiva no només continua sent el mateix Pare Terrats, sinó que reprèn el to declaradament burlesc de la carta

¹⁶⁸ En són una bona mostra les natures mortes amb dolços d'autors com Juan Van der Hamen (Madrid, 1596 - Madrid, 1631), Tomás Hiepes (Valencia, 1610 (?) - c.1674) o Antonio Ponce (Valladolid, c. 1608-Madrid, c. 1677), entre d'altres.

¹⁶⁹ A «D'aquest trono circular» (*Ang.*: VII, 41-44), el poeta demana a les monges que no li facin arribar confitures, la qual cosa denota la normalitat del present: «No m'envieu confitures / que el gust enfadat menysprea / quant lo caldo sense sal / m'ha confitada la llengua».

IX i que, momentàniament, havia atenuat a la carta X. Així mateix com a la carta IX, la composició compon un seguit d'ocurrències jocoses entorn de les característiques del ram enviat, el qual, de nou, torna a incloure carxofes. Aquest cop, les poètiques hortallisses van acompanyades d' «algunes faves tendres, pomes, peres, prunes i algunes altres fruites verdes» però aquest acompanyament sembla ser totalment irrellevant des del punt de vista del significat del text, si bé és possible que accomplixi una funció ornamental.¹⁷⁰ Sigui com sigui, igual que a la carta IX, el poeta elabora algunes ocurrències jocoses sobre les carxofes. En aquestes línies també es fa evident que el personatge del Pare Terrats ha cobrat tal autonomia que fins i tot es veu en condicions de parlar de Fontanella com un *altre* («do company de vostre mercè i lo meu», i,5) i de mofar-se'n. En aquest sentit, però, val a dir que aquí comencen a aflorar un seguit de situacions en les quals es fa difícil aclarir el referent i el significat últim de les jocositats de l'autor, perquè semblen trobar-se en un context i un univers de referents compartits per ell i la seva dama, però que a nosaltres ens resulta desconegut. Aquí, per exemple, el Pare Terrats ens diu de Fontanella que «ab les SS sempre siula quan parla, i (...) repetint les HH sempre canta», quelcom que sembla al·ludir a algun tret de la parla de l'autor però que es fa difícil d'entendre, més enllà d'això. Com deia, aquest tipus de jocs (i, de vegades, alguns d'encara més indesxifrables) començaran a fer-se més habituals a partir d'aquí.

És meridianament clar que la carta següent, la XII («Entre vivent i difunta»), torna a ser obra de Terrats i que està dedicada a una «segona purga», per a la qual ell mateix compondrà, també, les cartes XIII i XIV.

Sense arribar a prendre el caient queixós o dolencós de les composicions amoroses d'altres cicles, a la dotzena missiva d'aquesta primera part del *Cicle dels rams* la veu poètica escull de representar-se sota la figura d'Orítia, l'enamorat de Talestris que, a la *Cassandra* de La Calprenède, un cop la reina descobreix que és un home –Oronte– transvestit, és desterrat i allunyat de la seva presència. D'aquí que el poema s'hi refeixi com a «desterrada Orítia». Sota aquesta aparença, la veu poètica es mostra tothora constant en el seu amor a Talestris («tan alta en lo rendiment / com gustosa en lo patir», v. 7-8) i envia a la dama les flors que acompanyen la lletra.

En realitat, la composició XII funciona com un petit preàmbul a la carta XIII, un text més extens i manifestament més complex i ambiciós, i possiblement també un dels més críptics de tota l'obra poètica de Fontanella. D'entrada, aquesta carta juga a la confusió formal, semblantment a la carta IV, és a dir, de tal manera que, a primer cop d'ull, resulta molt difícil entendre qui és que escriu la carta: hi trobem una veu que, d'entrada, no sabem a qui correspon, però que s'adreça a una «cosineta amable», la qual, pel context, no pot ser altra

¹⁷⁰ En la meua opinió, la composició del ram d'aquesta carta s'ha d'entendre des de la lògica de la pintura i, més concretament, de la naturalesa morta. Sobre aquesta qüestió, veg. Sogues (en premsa).

que Talestris (Teresa). Aquesta veu introdueix i postil·la el cos central del text, que és, segons ens diu: «una clàusula florida del jardí d'Orítia, que he llegida esta nit (o escrita, o somiada...)». És una veu femenina però no pot ser la de la mateixa Orítia, ja que parla d'ella en tercera persona («me despertí llastimada dels afectes d'Orítia»). El plantejament sembla insoluble, però potser la rúbrica ens doni la resposta, ja que aquí, com succeïa en la missiva anterior, qui signa les línies enviades és una misteriosa doble o: «O O». Crec que l'única forma d'interpretar aquestes inicials és com a al·lusió a la doble naturalesa del personatge d'Oronte/Orítia i que, a la llum d'aquesta consideració, qui envia la carta és, de fet, el Pare Terrats (perquè és l'autor declarat de la carta anterior i aquesta, com deia adés, n'és la continuació), adoptant el paper d'Oronte i assumint-ne, encara, el gènere femení. Cal acceptar que es tracta d'una proposta de lectura certament rocambolesca, però, en aquest context fa tot el sentit i, d'altra banda, el text no conté cap indicatiu que permeti articular cap proposta interpretativa alternativa, o almenys jo no l'hi sé trobar.

Salvat (potser) aquest primer escull del plantejament retòric, el text no se'ns ofereix com quelcom de gaire més transparent. A grans trets, podem dir que és una nova lloança de Talestris, no exempta d'un cert grau de retret (sempre en un to amable) per la seva falta de correspondència amorosa i emprant diversos enigmes construïts, en aquest cas, entorn de les inicials de mots i noms propis. Es tracta d'un text de sintaxi molt tensionada i esquitxat d'al·lusions velades a referents mitològicocollendaris. Alguns d'aquests referents –com l'esment del deu Nox, Eco o Narcís– són fins a cert punt recuperables; d'altres, però, romanen opacs.

En qualsevol cas, el joc de confusions entorn de l'autoria de la carta i la cripticitat del text sembla clar que són estratègies dissenyades per l'autor per a sorprendre la dama i proporcionar-li el «divertiment agradable» al qual es refereix al final del text (l. 19). És a dir, un entreteniment honest i innocent, basat, això sí, en un exigent repte intel·lectual. La dama, però, de ben segur estava preparada per afrontar-lo, tal com ho demostren, d'una banda, la complexitat de tots els textos dels rams, i de l'altra, la referència del final de la missiva, en què s'al·ludeix al seu «singular ingeni» (l. 19).

L'episodi de la purga que motivava les dues cartes anteriors té encara un darrer acte en la carta XIV («Bella Taleristes, gran cosa de ram...»). Un cop més, ens trobem amb una carta de deu línies en prosa, acabada amb una quarteta heptasíl·làbica. L'element singular d'aquesta missiva és, d'una banda, que es fa explícita la forma com ha arribat a la dama –a través d'un intermediari anomenat «Bernat», del qual, tanmateix, no en consta cap més informació– i que gira entorn de l'enviament de dues flors un tant atípiques: el lliri i el cascall.

En el text en prosa, el poeta sembla formular una ambigua comparació de Talestris amb Anaxàrete i justifica l'enviament de les flors amb un curiós argument: són (sembla que respectivament), les flors que més ama (els lliris) i les que més avorreix (els cascalls). Els motius per a l'afeció de la dona a les primers es poden entendre fàcilment a través del

propi text: són «flors de reis» (més concretament, l'emblema de la monarquia francesa) i, per tant, li escauen, perquè ella és «la reina de les flors», un l'apel·latiu que l'autor li ha donat en diverses composicions anteriors i també en aquesta (l. 9). Dels cascalls, en canvi, se'n diu que «fan dormir ab la fredor i vellar ab lo perfum», una afirmació que no he sabut interpretar. Perquè, si bé del cascall se n'obtenen opiàcis, que tenen propietats sedants, el text no permet entendre quina rellevància té això en el context d'aquest enviament. D'altra banda, cal recordar que no són flors especialment odoríferes.

Les dues darreres cartes d'aquesta primera part del cicle no presenten cap element que les relacioni amb les anteriors, ni tan sols entre elles. La carta XV («Corona en vostra esfera», acompanya un ram de «fulla morta» que sembla simbolitzar la «difunta esperança» (v. 5) del poeta de ser correspost per la dama. Malgrat això, però, el poema no formula queixes ni retrets i, de fet, malgrat l'aparent desistiment, la veu poètica segueix considerant que morir d'amor per la dama «fora morir ditxós» (v. 20).

Tornen a aparèixer les comparacions amb Faetont, amb qui el Pare Terrats havia comparat Fontanella a la carta IX, i que són un lloc comú en la representació de l'amant no correspost, que s'explica per la identificació de la dama amb el sol i de l'amant amb el personatge mitològic incapaç d'abastar-lo i que, per aquesta raó, mor en ser fulminat i precipitar-se al terra. La separació entre el cel i la terra és, de fet, l'eix central de la composició, que va dedicada a una dama de nom Terrena que, versemblantment, deu tractar-se de la mateixa Maria Teresa Ham, amb la qual, com es pot veure, el criptònim conserva una proximitat fonètica evident. Cal fer notar que la paraula «terrena» apareix en cadascuna de les sis quartetes que conformen el romanç i que, en tots els casos llevat del vers 12, es pot llegir, alhora, com a adjectiu i com el nom de la dama, la qual cosa constitueix una fita poètica molt meritòria.

Si l'element característic del ram anterior i el que donava el peu simbòlic per a les consideracions poètiques a la composició anterior era la fulla morta, aquí aquest mateix paper l'acompleix l'«azul» que guarneix el ram. Sense més indicacions que aquesta, però tenint presents la tradició de guarnir els rams de flors testimoniada per la pintura de bodegons, el més probable és que aquest «azul» sigui una cinta de roba.¹⁷¹ El blau té una doble tradició simbòlica, que sembla convergir en el poema de Fontanella: d'una banda, s'associa a la puresa i, per aquest motiu és freqüent la seva utilització en la representació pictòrica de la Verge Maria. D'altra banda, durant el barroc i en l'àmbit hispànic, és el color més freqüentment utilitzat per a simbolitzar la gelosia.

¹⁷¹ Vegeu, per exemple *Bouquet de rosas, Manzanilla, Azahar y claveles atada con un lazo azul*, de Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699) [<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/monnoyer-jean-baptiste/ramo-compuesto-manzanilla-rosas-francesas-otras-flores>]. Última consulta: 31/8/2018].

5.2.5.2. Segona part

La segona part del *Cicle dels rams* consta de tretze composicions, totes escrites en vers i totes de caràcter breu, d'entre 10 i 28 versos. En general, i tot i que hi ha algunes excepcions, podem dir que es tracta de composicions més assequibles que les de la primera part del cicle, i que s'hi fa palesa una evident continuïtat temàtica i un mateix enfocament pel que fa al tractament de la relació entre el poeta i la dama. Una relació que continua essent de devoció amorosa, expressada en termes platònics, en un to galant i sense retrets.

Em referiré més endavant als dubtes que suscita la separació física d'aquests textos respecte dels de la primera part del cicle en el manuscrit de Ripoll. De moment, valgui dir que, en el seu conjunt, les composicions que ara ens ocupen, llevat d'un cas molt puntual, no conformen ni tan sols petites subunitats de sentit. Són, més aviat, peces aïllades, de vegades amb més relació amb d'altres textos de la primera part del cicle que no pas entre elles.

Per la seva brevetat, aquestes composicions, potser són, d'entre tota l'obra poètica les que millor s'ajusten a la idea del bitllet amorós tal com l'entén Benardo (2001) i, molt versemblantment, prenen com a model –malgrat que no s'hi detectin intertextualitats remarcables– les dècimes de Góngora. De fet, són el bloc de la poesia fontanellana en què la dècima simple (és a dir, les composicions d'una sola dècima) té una presència més rellevant (en trobem un total de sis). Dues observacions, per posar aquesta dada en perspectiva: de les 77 composicions que integren el cicle de les *gilettes* (Castaño 2017), només dues són dècimes simples i són, precisament, les dues darreres poesies i les úniques de caràcter epistolar de tot el conjunt (veg. 5.5.2). Més encara: fora de les *gilettes* i del *Cicle dels rams*, no trobem cap més composició en dècima simple en tot el corpus fontanellà.

Per la seva ja esmentada dispersió i aparent manca de continuïtat, es fa difícil oferir una lectura de conjunt d'aquesta part del cicle, per la qual cosa, necessàriament, caldrà comentar de forma aïllada cada una de les poesies, si bé miraré de posar de manifest aquells elements que permeten establir algun vincle entre elles i amb les peces de la primera part del cicle.

El cicle arrenca d'una forma en certa manera similar a la primera part: com una represa. Si a «Desalinyada ma ploma» (*Rams I, I*), aquesta represa era, alhora, amorosa i literària («Desalinyada ma ploma / ufana un temps, i brillant», v. 1-2), en aquesta carta I («Vui se renova la història»), la represa sembla ser estrictament amorosa, i podria respondre al fet que el poeta ha passat un temps sense adreçar composicions a la dama:¹⁷²

¹⁷² Eulàlia Miralles ja va apuntar la vocació de represa d'aquest poema i, ocupar-se a la segona part del *Cicle dels rams*, s'hi va referir en els següents termes: « (...) és un conjunt de textos que comença amb uns versos explícits: «Vui se renova la història / (tant vostra bellesa pot) / de l'elefant que, ab la trompa, / oferia flors al sol» (v. 1–4): l'ús del pretèrit i la constatació que la història «se renova», afegit al fet que el poeta (l'«elefant»)

Vui se renova la història
(tant vostra bellesa pot),
de l'elefant que, ab la trompa,
oferia flors al sol.
(*Rams II*: I, 1-4)

És igualment curiós de constatar que, aquí com en l'altre inici del cicle, el poeta recorre a l'autoparòdia, allà identificant-se amb el «caponet de seda» que enviava a la dama, aquí amb la imatge de l'elefant que fa l'intent –condemnat d'antuvi al fracàs– d'oferir flors al sol. Fora d'això, es tracta d'una composició galant, de comprensió força directa, en la qual concorren alguns dels tòpics habituals de la poesia amatòria fontanellana: la papallona atreta per la llum (v. 5-8), les metàfores marineres (v. 9-12) i l'enveja de l'objecte enviat, el ram, perquè, a diferència del poeta, podrà arribar on és la dama (v. 13-16).

La carta II («La rosa i la castanya») té la mateixa extensió que l'anterior i, fonamentalment, el mateix propòsit, galant i lleugerament jocós, si bé, a diferència de l'altra, acaba per sol·licitar la correspondència amorosa de la destinatària. Aquesta, per cert, rep dos noms: a la rúbrica, «Castanyera» i a l'interior del text, Amaril·lis. El segon és un dels criptònims més habituals per a Maria Teresa Ham, tot i que, en certa mesura, sorprèn la seva utilització aquí, ja que, com explico a 5.4.5.1, devia ser més habitual en l'etapa barcelonina que no pas en la rossellonesa.¹⁷³ Pel que fa a l'altre nom, el de «Castanyera», sembla estar relacionat amb la menció, dins el poema, de la castanya, que l'autor compara amb la dama, com a fruit desitjable però difícil d'aconseguir per trobar-se protegit per espines. Resulta impossible determinar en quina mesura l'apelatiu deu derivar d'alguna broma privada de la qual no tenim constància; és una possibilitat versemblant, però tampoc es pot descartar que l'aprofitament literari d'aquest fruit respongui, simplement, a la voluntat de l'autor de sorprendre la dama amb una comparació enginyosa.

Perquè, de fet, el recurs a la sorpresa i l'interpel·lació a la capacitat de meravella del lector, és força habitual en totes aquestes composicions. A la carta III, per exemple, hi trobem que el ram, en lloc de ser de flors, està «fet d'un salpasser». El poema juga a construir diversos jocs conceptuals entorn de l'objecte i dels seu nom i hi destaca, també, l'esment d'un tal «doctor Trastul·lo», que reapareixerà algunes composicions més endavant. El *trastullo* era un dels personatges de la *commedia dell'arte*; és esmentat al Quixot i prefigura l'estereotip teatral del graciós, consolidat per Lope de Vega. És impossible saber qui oculta aquest criptònim

diu haver après de l'experiència, ens menen a creure que ha passat un temps entre les últimes cartes que havia escrit i aquestes» (Miralles 2015: 211).

¹⁷³ Potser hauríem de pensar en una etapa de transició, entre l'establiment definitiu del poeta al Rosselló i el seu ingrés en la vida religiosa, durant la qual Fontanella reprèn el contacte amb Maria Teresa Ham (possiblement interromput durant els darrers temps de la Guerra de Separació, pels avatars bèl·lics i pels amors amb Elisa), i s'hi refereix, encara, pel nom que acostumava a fer-ho anteriorment: el d'Amaril·lis.

però tot sembla indicar que deu tractar-se d'una forma jocosa de fer referència al metge que ha prescrit la purga a la dama.

De la carta IV («Amor, que sap fer la guerra»), més enllà del fet que al·ludeix veladament al tòpic ovidià de la *militia amoris*, cal destacar la combinació d'elements terrestres i marítims, ja que el ram porta «coquilles entre les flors», així com el fet que la dama és referida com a «mongeta». Atès que sabem que Amaril·lis devia ser monja (veg. «En la més nova ventura», *Fil.*: XII), i que aquesta dama havia estat esmentada ja a la composició II, sembla versemblant pensar que el poema va dirigit a ella, com, d'altra banda, hi deuen anar tots els d'aquest cicle. Per altra banda, la combinació mar-terra és un tòpic també relativament recurrent en Fontanella quan parla de Maria Teresa, que atribueixo al fet que, com ja s'ha dit, la dama era originària d'una població costanera (veg. *Rams I*: IV, 7; XV).

La cinquena missiva («Del vidre, vull, la puresa») és, tota ella, un joc conceptual en la qual l'obsequi suposadament enviat (un indeterminat «Present de vidre») no és més que un objecte virtual: les diferents comparacions amb el vidre serveixen per verbalitzar la puresa, la constància i la resistència de l'amor del jo poètic, però el *present*, pròpiament, no hi és, sinó que allò que ocupa el seu lloc és, en realitat, el mateix poema.

Les cartes VI i VII són les úniques composicions que conformen clarament una unitat dins aquesta segona part del cicle, cosa que deduïm del fet que la rúbrica de la segona resa «Altra [dècima] així mateix». La carta VI és «un ram [per a] una que es nomenava Cavaller», una destinatària que, com he explicat en referir-me a la carta VI de la primera part del cicle, fa pensar que el «cavaller» que aleshores demanava una lletra i una rosa, en realitat no era tal, sinó la dama, sempre la mateixa (Maria Teresa). Igual que a la carta anterior, tampoc aquesta està dedicada a cap purga, almenys no explícitament. Però el cert és que la menció a «la tempestat darrera» del vers 7 sembla apuntar en aquest sentit. El text, molt breu, és una nova lloança de la dama en base a la comparació amb el ram de flors, i explica que el ram arriba a través d'un intermediari («que lo portador va a peu», v. 9) anònim, qui sap si el mateix Bernat esmentat a la primera part del cicle (*Rams I*: XIV, i,3).

La carta que l'acompanya, «Ordenen de cavaller», opera un joc de substitució/transformació, molt típic de Fontanella, en virtut del qual, allò que abans era una cosa (el cavaller, que era la dama) ara passa a ser-ne una altra. Més concretament, el cavaller, ara és el tal Trastul·lo que vèiem aparèixer anteriorment, i que, malgrat la migradesa del context que dibuixa el poema, sembla continuar sent el doctor que ha prescrit la purga a la dama. Ambdós semblen trobar-se dins un convent, i ella, convallescent. El to jovial del poema, però, fa pensar que, malgrat la convallescència, l'estat de la dama no deu ésser greu, si bé l'últim vers («i a vós, ploure i tronar», v. 10) confirma que deu ser causat per una purga.

La vuitena carta («Una tortoleta sola») ja no continua el joc de les anteriors, almenys temàticament, perquè és una composició galant dedicada a animar i, al mateix temps, a

galantejar, una vídua amb l'enviament d'un ram. El jo poètic sembla voler compartir la tristesa de la seva lectora (parla de la «tristeses» de «mon cor») però fa arribar el ram de mans de Cupido, la qual cosa fa palesos els seus sentiments per la dama. Aquesta, per cert, és representada sota la imatge d'una tórtora, símbol que, com ja he assenyalat *supra*, la tradició associa amb la viudetat i de la castedat, i que, a més a més, també identificava la dama a «Desalinyada ma ploma» (*Rams I*: 21, «dolça tortoleta»), la qual cosa podria significar que, a part de tractar-se de la mateixa dama, són dues composicions no gaire allunyades pel que fa al moment de la seva escriptura.

La novena missiva («De voluntat verdadera»), és potser una de les composicions més simples i intranscendents de tot el conjunt, ja que no té altre propòsit que el de justificar l'enviament del ram. Tampoc és gaire més complexa és la carta X («En ales d'un pelicano»), si bé en aquesta, si més no, l'enamorat poeta retorna a un dels recursos que ja li havíem vist utilitzar a la primera part del cicle: la comparació amb Oronte, aquell qui «en Orítia viu» i «per Talestris mor» (v. 7-8). El text té un component jocós evident, que, com d'habitud, es manifesta en l'al·lusió als animals de la primera quarteta (el *pelicano* del v. 1 i la *tortuga* del 4) i juga a construir jocs conceptuals ocurrents amb el doble sentit del *gallet* que acompanya el ram, i que tant pot ser entès en el sentit de 'rosella' com en el de 'gall petit'.

La composició XI, dedicada «A una purgada», sembla suggerir que, en aquesta ocasió, no només la dama s'ha purgat, sinó que també ho ha fet el poeta, a qui trobem de nou –encara que veladament– dessota la màscara del Pare Terrats. S'hi repeteix una operació que trobem també a la *gileta* 74, una de les cartes editades en aquest treball (veg. 5.5.2 i *Gil*. I): l'al·lusió eufemística als excrements resultants de la purga com a *flors*, en aquest cas, de ginesta. En canvi, la carta XII («Ham ab or, enigma clar») se situa en una línia molt diferent, abandona el to jocós i es presenta com una breu reflexió galant i pretesament enigmàtica sobre la idea de la felicitat que el jo poètic troba en la submissió amorosa. L'«Ham ab or» del primer vers recorda molt l'«ham dorat que penjava ab un filet d'un costat del ram» al qual van dedicades les cartes II-V de la primera part del cicle. Això faria versemblant relacionar aquesta composició amb aquelles, però és una hipòtesi que no puc fer més que enunciar, perquè el text no dona elements per a desenvolupar-la ni confirmar-la.

Sens dubte, el poema més ambiciós, més extens i un dels més reeixits de tot el cicle és el darrer, «Indivisible de perla», un romanç de 28 versos dedicat «A una sangria d'un peu». Es tracta d'un poema diferent de tots els que hem vist fins aquí, perquè, aparentment, ni acompanya l'enviament de cap obsequi, ni es refereix a cap purga. Ara bé: cal tenir present que una sagnia és, de fet, un tipus de purga, amb la diferència que, si l'habitual és del sistema digestiu, aquesta és del sistema circulatori. L'objectiu que persegueixen, però, ve a ser el mateix: restablir l'equilibri del cos a partir de provocar l'evacuació forçada d'algun fluid.

D'altra banda, és cert que el poema no acompanya l'enviament de cap objecte però tal vegada s'ha de considerar, ell mateix, com un present. Perquè, com explica Carmen Peraita,

‘sangria’ era el terme emprat, no només per designar la pràctica mèdica, sinó també el petit obsequi consistent en quelcom del gust de la persona sangrada i que es tenia per costum d’oferir a la persona que s’havia sotmès a aquesta intervenció. Obsequi que, en aquest cas, podria ser el mateix poema.¹⁷⁴

Per copsar la importància i el mèrit literari del poema, és important tenir present que, de fet, constitueix la fusió de dos tòpics poètics força productius en l’àmbit hispànic des dels inicis del barroc: d’una banda, el de l’elogi del peu femení, amb referents tan coneguts i conspicus com Lope de Vega,¹⁷⁵ de l’altra, el de la sagnia femenina, sovint de connotacions eròtiques perquè existia la creença que aquest era un tractament adequat contra l’anomenat l’erotomania femenina.¹⁷⁶ Molt probablement, és Góngora qui du a terme per primer cop la fusió dels dos tòpics en el seu sonet «Herido el blanco pie del hierro breve», de 1595, i, posteriorment, el tòpic esdevindria molt productiu en la lírica barroca dins tot l’àmbit hispànic.¹⁷⁷

Pel que fa al text de Fontanella es divideix en tres parts: la primera (v. 1-8) és un elogi del peu de la dama, construït en base a observacions paradoxals: és «sensible tant a l’afecte / quant ignorat als sentits» (v. 3-4), és a dir, malgrat ser una de les parts més sensibles del cos, habitualment queda fora de l’abast dels sentits, perquè resta ocult, dins les sabates; és «duplicat i singular» (v. 7), perquè cada peu és únic però cada persona en té dos; i també és «tant major quant més petit» (v. 8), és a dir, més apreciat com més petit és (més apreciat per l’home, s’entén). Totes aquestes comparacions contribueixen a connotar el peu femení com a objecte de desig i a preparar el contrast amb el passatge que segueix.

¹⁷⁴ En el comentari a un poema de Catalina Clara Ramírez de Guzmán també dedicat a la sagnia del peu femení, Peraita (2007: 171) explica: «(...) la sangría a un paciente de linaje implicava también una vertiente social, incluso galante. Se enviava un obsequio, llamado asimismo *sangría*, «el regalo, que se suele hacer por cortesía, o amistad a la persona que se sangra». Se trataba de «joyas, o cosas de su gusto al que se ha sangrado» (Diccionario de Autoridades). Quizá el poema «A una sangría [...] fuera también «sangría» en este sentido, cosa de gusto enviada a la distingida dama sangrada (...)».

¹⁷⁵ La devoció de Lope pel peu femení es ben coneguda i es fa palesa en diversos passatges de *La Dorotea* i *l’Egloga Amarilis*: Sobre aquesta qüestió, veg. Guzmán (1992: 14) i Amezúa (1989: 400-402).

¹⁷⁶ Sobre aquesta qüestió, Peraita (2007: 170-171) recomana: «véase el tratado sobre la erotomania -deseo sexual desmedido- de Jaques Ferrand, publicado en 1612 en Toulouse y traducido al inglés en 1640, *Treating discoursing of the Essence, Causes, Symptomes, Prognostiks, and Cures of Love, or eròtiques Melancholy*, edición y traducción moderna de Donal A. Beecher y Máximo Ciavolella, Siracusa, Nueva York, 1990. Véase también el estudio de Laurinda Dixon, *Perilious Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*, Cornell University Press, Ithaca, 1995, pp. 131-167. Si por una parte los moralistas recomendaban -especialmente en las mujeres jóvenes- abstinencia sexual, por el contrario, en el orbe medico la abstinencia y virginidad eran consideradas causa de enfermedades».

¹⁷⁷ En el marc d’una recerca actualment en curs sobre aquesta qüestió, he pogut reunir més d’una vintena dedicats a la sagnia femenina d’autors espanyols (Arteaga, Cáncer Velasco, Bocángel, etc), catalans (Blanch, Fontanella) i fins i tot un de brasiler (Gregorio de Matos) escrits durant el segle XVII. Vaig presentar els primers resultats d’aquesta recerca en la comunicació «Francesc Fontanella en el marc de les poètiques postgongorines. El tòpic de la sagnia femenina» al XVIII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes celebrat a Bucarest els dies 2-6 de juliol de 2018.

A la segona part del poema, (v. 9-20) s'al·ludeix ja directament a la sagnia, principalment, per mitjà del contrast cromàtic entre la sang i la pell. I a la tercera, d'una banda, l'estilet emprat a la sagnia d'identifica amb les fletxes de Cupido i el poeta afirma que utilitzarà la bena que Cupido li ha posat als ulls (i que simbolitza el seu enamorament), per posar-lo al peu de la dama, s'entén, per estroncar-li la ferida («quant la bena de Cupido (...) / de mos ulls, a vostra planta, / ha fet mudança feliç», v. 25-28). Sense bena, el poeta tornarà a veure directament la dama i, inevitablement, se'n tornarà a enamorar («la fletxa de l'amor (...) tornarà a trobar mon pit», v. 21-24).

Una cosa crida l'atenció d'aquest poema i és que no hi ha cap element que personalitzi la dama. En les composicions anteriors, ja fos per la presència de noms (Talestris, Amaril·lis, Ham), de trets (la viudetat, la condició de monja, etc.), d'accions (la purga, l'enviament de rams) o de tòpics (el galanteig amable i jocós), i/o pels vincles que es poden establir entre cada text i algun dels anteriors, ja sigui de la mateixa part del cicle o de la primera, resulta relativament senzill endevinar que hi ha, en els textos, un mínim substrat biogràfic, i que la dama a la qual van adreçats els poemes és sempre la mateixa Maria Teresa Ham. Això, però, no s'esdevé a «Indivisible de perla», la qual cosa, sumada a la productiva tradició del tòpic poètic de la sagnia femenina i a l'evident interès poètic del tema per a un poeta refinat com Fontanella, em porta a pensar que deu tractar-se d'un poema concebut més com un exercici literari que no pas com un text relacionat amb un fet real, i més com un poema que no com una carta.

5.2.6. Base històrica i datació dels textos

Fins al present treball, l'única proposta de datació dels textos que integren aquest cicle era de Miró. Es tracta d'una datació estranya, però, perquè l'editora no la presenta dins el pròleg –com sí que fa, en canvi, en d'altres casos–, sinó que la indica dins els aparats de les composicions, i, encara, no pas de totes: segons Miró, tres de les cartes en vers són de data «anterior a 1641»¹⁷⁸ i les set cartes que inclou dins l'apartat de «Textos en vers i prosa» són de «c. 1640» (Miró 1995: II, 279-285).¹⁷⁹ El problema és que, com succeeix en tantes altres ocasions, l'editora osonenca no explica en quines evidències recolza aquestes propostes. El màxim que podem arribar a fer és intuir que els deu trobar algun paral·lelisme (que tampoc explicita) amb les *gilettes*, unes composicions de les quals afirma (de nou, però, sense aportar cap prova) que «foren escrites segurament entre 1639 i 1641» (Miró 1995: I, 73).

¹⁷⁸ Es tracta, concretament de «Cor i peix, tot en un ram» (*Rams I*, II), «Ham admirable dels cors» (*Rams I*, III) i «Algunes flors vos envio» (*Rams I*, VII).

¹⁷⁹ Concretament, es tracta de les cartes «Missenyora, quan sabés que mon ram...» (*Rams I*, IV), «Flor dels hams i ham de les flors...» (*Rams I*, V), «Allà va la lletra, o no va...» (*Rams I*, VI), «Missenyora, jo, que no sé fer versos...» (*Rams I*, IX), «Ma Demoiselle, segona carxofada va...» (*Rams I*, XI), «Entre vivent i difunt» (*Rams I*, XII) i «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» (*Rams I*, XIV).

Per tot això, podem afirmar que, a part d'incompletes i aproximades, les propostes de datació de Miró són injustificades.

En aquestes pàgines –ja ho adverteixo– no podré aportar més evidències documentals que les mateixes que presentava Miró, així que aquesta no és una via que ens hagi de resultar especialment productiva, en aquest sentit. En canvi, després d'haver realitzat una lectura dels textos crítica, reposada i en l'ordenació que dona el manuscrit R, soc del parer que les mateixes composicions ens proporcionen evidències textuais que ens permeten, en primer lloc, rebutjar la proposta de Miró, i, en segon lloc, proposar una datació alternativa, encara que, malauradament, només aproximada.

Tres són almenys els elements que permeten construir aquesta proposta, i que ja hem besllumat en la proposta interpretativa presentada *supra*:

- 1) El pas del temps i l'edat del poeta: el primer poema del cicle, «Desalinyada ma ploma» dona a entendre, en les seves dues primeres quartetes, que el poeta porta un temps sense escriure i, a més, sembla que, en el seu cap «Canigó comença / a retratar son cristall» (v. 7-8), la qual cosa, em sembla, s'ha de llegir com una senyal que el poeta ha començat ja a tenir els cabells blancs. D'altra banda, el primer poema de la segona part del cicle, «Vui se renova la història», també semblen evocar la idea d'una represa, encara que resulta impossible discernir, aquí, si fa al·lusió a la de l'activitat literària o a la de la devoció per la dama. Sigui com sigui, aquest tipus d'al·lusions serien difícils d'entendre si els poemes d'aquest cicle fossin escrits entorn de l'any 1640, quan Fontanella comptava tot just divuit anys.
- 2) Els referents francesos: hi ha tres tipus de referents francesos dins els textos que cal tenir presents, perquè alguns ens proporcionen, indirectament, informació cronològica. Són l'ús de gal·licismes, les intertextualitats amb la *Cassandre* de La Calprenède i el que podria ser un aprofitament poètic de l'epítet de Lluís XIV, el Rei Sol.

Pel que fa als gal·licismes, llegim els termes *bouquet* (ram de flors, *Rams I*, IV, 4) i *ardoise* (pissarra, *Rams II*, IX, 6), així com les expressions *vostre tres F* (catalanització de la fórmula de comiat '*Votre très fidel*'; *Rams I*, IX, 11) i *c'est à dire* (*Rams I*, XIV, 6). És cert que l'ús de gal·licismes no és del tot estrany dins l'obra poètica de Fontanella, ni tan sols durant la dècada de 1640, quan encara no vivia al Rosselló; sense anar més lluny, la tercera de les cartes de Münster conté el terme *brochets* (en francès, 'lluços de riu'; *Münst.*, III, 32). En canvi, a les *gilettes*, obres d'adscripció rossellonesa segura, no hi detectem cap gal·licisme, la qual cosa resulta difícil d'explicar.

Les intertextualitats del *Cicle dels rams* amb la *Cassandre* de La Calprenède encara són un tema que resta per estudiar amb profunditat. Valsalobre (en premsa, b) ha efectuat una primera aproximació a la qüestió i jo mateix, en l'anotació dels textos

assenyalo els probables punts de contacte, la prova dels quals, al meu entendre, es troba, principalment en les referències de Fontanella a la figura d'Oronte, l'enamorat de la Reina Talestris que, en la novel·la de La Calprenède es veu obligat a transvestir-se d'amazona per poder entrar al seu regne i així acostar-se a Talestris. En aquest punt cal fer dues consideracions: la primera, és que, segons apunta Valsalobre (en premsa, b), l'episodi d'Oronte i Talestris no és reportat per cap font hispànica de la primera meitat del XVII, de manera que Fontanella deu incorporar-lo, directament, de la *Cassandra*. La segona és que aquesta obra es va publicar en deu volums entre 1642 i 1650 a París. Sabem que Fontanella passà per la capital francesa, amb seguretat, el 1643, el 1654 i el 1656, i sembla probable (tot i que no està provat) que també hi passés, de tornada de Müntser, l'any 1645, així com que hi acompanyés el seu germà el 1648 i el 1650.¹⁸⁰ Per tant, entre tres i sis visites a la capital francesa en tretze anys. No podem saber, exactament, en quin d'aquests moments devia entrar en contacte amb la novel·la de La Calprenède, ni tan sols si degué conèixer la història de Talestris amb Oronte directament de la novel·la o bé a través d'alguna transposició de tipus teatral. Però el que sembla clar és que, en cap cas, Francesc va poder-hi entrar en contacte abans de 1643, la qual cosa constitueix una nova evidència que la datació proposada per Miró (1640/1641) no pot ser correcta.

Finalment, hi ha una qüestió que pot semblar anecdòtica però que val la pena examinar: al poema «Ham admirable dels cors» (*Rams I*: III, 3 i 34), el poeta es refereix a la dama com a «Sol Rei de la gentilesa». Deixant de banda el fet —obvi— que, en un sentit literal, es tracta d'una lloança hiperbòlica de la dama, és versemblant pensar en la presència en els textos d'una expressió com aquesta abans de l'adopció, per part de Lluís XIV, de l'epítet de *Roi Sol* (Rei Sol)? Si considerem que no ho és, aleshores se'ns planteja un dubte, perquè sembla haver-hi dues dates que marquen l'atribució al monarca d'aquest epítet: la primera, el 23 de febrer de 1653, quan el jove rei —que aleshores comptava catorze anys— va interpretar el paper d'Apol·lo (rei del sol) en el *Ballet de la nuit*; algunes fonts, d'altra banda, entenen que el monarca comença a ser conegut com a *Rei Sol* entre 1661 (data de la mort de Mazzarino i d'accés de Lluís al tron) i el 5-6 de juny de 1662, date en què se celebra el *Grand Carroussel*, unes ingents celebracions pel naixement del delfí en les quals Lluís adopta definitivament l'emblema del Rei Sol. Malgrat la relativa imprecisió de la referència, podem afirmar, si més no, que l'epítet ha de ser, com a mínim, posterior a 1653 i, essent que Francesc va viatjar a París abans de 1661, sembla probable que el conegués abans d'aquesta data. En tot cas, i sigui com sigui, també aquesta dada allunya la composició dels textos dels Rams de la hipòtesi de datació mironiana a la primeria de 1640.

¹⁸⁰ Sobre les circumstàncies que propiciaren (o podrien haver propiciat) cadascun dels possibles viatges de Francesc a París, veg. 2.2.

- 3) La màscara del Pare Terrats: de totes les evidències presentades fins aquí, però, la que considero més sòlida és la que, de nou implícitament, ens ofereix el mateix autor, quan s'adreça a la seva dama adoptant la màscara d'un individu anomenat Pare Terrats. Evidentment, no tinc forma de provar que tot plegat no sigui una facècia però havent observat reiteradament la insistència amb què Fontanella, de formes més o menys explícites, introdueix detalls de la seva biografia dins els propis textos, es fa difícil pensar que es caracteritzés com a «pare», és a dir, com a frare, sense ser-ho. I sabem del cert que ho va ser a partir de 1657. A més a més, el primer poema del cicle «Desalinyada ma ploma» també sembla presentar-lo com un frare, sota la figura del «caponet ermità», que, com els frares, ja no ha de tenir vida sexual (és, per això, que és un «caponet») i viu, com ells, «en una argentada gàbia» on fa «penitència devota» (*Rams I*: I, 9-12). De més a més, i tot i que pugui semblar un detall anecdòtic, potser és bo de recordar aquí que un dels poemes del cicle (*Rams II*: III) acompanya «un ram fet d'un salpasser», és a dir, l'«Objecte que serveix per a fer les aspersions d'aigua beneita»; un objecte propi de frares.

Totes les evidències textuais presentades fins aquí em porten a concloure que no hi ha cap indicatiu que permeti datar cap dels textos del *Cicle dels rams* a la primeria de la dècada de 1640. De fet, les referències a l'Oronte de la *Cassandra* de La Calprenède, que es comença a publicar l'any 1642, fan impossible que siguin anteriors a aquesta data. A més, l'aprofitament de l'epítet del *Rei Sol* fa molt improbable que puguin ser anteriors a 1653 i l'adopció d'una màscara literària d'un frare, fa que sigui molt versemblant pensar que els textos s'han de datar amb posterioritat a 1657. En aquests anys, Francesc en tenia trenta-cinc i acabava de perdre la segona esposa; el primer factor fa poc versemblant que sigui l'home canós de «Desalinyada ma ploma», i el segon, fa que sembli poc decorós que reprengués la relació poètica amb Maria Teresa Ham tan aviat, i més encara, amb uns textos d'un propòsit galant i jocós tan evident. Potser caldria situar la composició de tot el cicle, de forma aproximada, entre 1660 i la mort del poeta, l'any 1681; més enllà d'això, però, resulta impossible aventurar una hipòtesi de datació més precisa, si més no, amb les dades de què disposem avui en dia.

5.3. El cicle de Münster

5.3.1. Presentació

L'any 1643, Josep Fontanella va ser designat assessor català de l'ambaixada de França a la conferència de pau que tindria lloc a la localitat alemanya de Münster i que assentaria les bases per a la futura pau de Westfàlia (1648), punt i final de la Guerra dels Trenta Anys. Francesc va acompanyar el seu germà en aquest viatge, no sabem exactament amb quines atribucions però cal pensar en les de secretari i home de confiança del seu germà.¹⁸¹ El 20 d'agost sortien de Barcelona i, després de passar per París, arribaven a Münster a les primeries de març de 1644. Allí, tal com ha explicat Valsalobre (2015d: 15-16):

Els catalans havien de captar-se com a figures decoratives, però Josep va voler prendre un paper massa actiu, a parer d'espanyols i francesos. A París es van treure aquesta pedra de la sabata acusant-lo de negociar d'amagat amb els espanyols, és a dir de traïdor. Van facturar Josep de nou cap a Barcelona amb l'excusa de ser necessari a la capital catalana al costat del nou virrei Harcourt. Francesc va romandre a Münster, probablement poc temps, fins que va retornar també a Barcelona després de retrobar per ventura el seu germà a París, ja al 1645.

Al llarg del seu periple europeu, Francesc va compondre almenys sis textos poètics: des de París, probablement el 1643 o el 1645, el sonet «Aquest fang que Lutècia denomina» i, des de Münster, l'ègloga «De Fontano la queixa llastimosa», en la qual recordava l'enyorada Amaril·lis des de la riba del riu Amasis. També sembla probable que en algun moment del viatge trobés temps per escriure el poema «La pau de l'abundància acompanyada», ja que aquesta composició va aparèixer dins dels liminars del segon volum de les *Cathaloniae Decisiones*, llibre del seu pare, Joan Pere Fontanella, publicat aquell mateix 1645.¹⁸²

A més d'aquestes composicions, Fontanella també va escriure tres romanços epistolars adreçats als seus amics barcelonins i en els quals, en un to declaradament jocós, explica diverses anècdotes del trajecte fluvial que portà els germans Fontanella fins a París i Münster. Aquestes tres composicions són l'objecte d'estudi del present apartat.

5.3.2. Delimitació, estructura i nom del cicle

Tant per la seva brevetat, com com per l'evident continuïtat temàtica dels poemes, aquest cicle no presenta cap problema pel que fa a la seva delimitació, ni des del punt de vista extern, ni des del punt de vista intern. Dins el manuscrit de Ripoll, els trobem a les pàgines

¹⁸¹ Confirmen aquestes atribucions el fet que, un cop Josep ja és a París i Francesc ha restat encara a Münster, és Francesc qui escriu al Consell de Cent per a comunicar la situació en què es troben les negociacions. Les úniques cartes que n'hem conservat daten del 7 i el 21 de gener i es poden llegir a Costa & Quintana & Serra (1991: 292-294).

¹⁸² Per llegir aquestes composicions veg. Valsalobre & Miralles & Rossich (2015: 88-89, 145-153 i 90-92) i, en edició crítica, Sogues & Valsalobre (coord.) (2017).

279-287 i no suposa cap dificultat distingir-los del seu context: els precedeix «Coronades d'esperances», un extens romanç que evoca la història del personatge bíblic de Judit, i els segueix «Torre excelsa, alta atalaia», un romanç jocós dedicat a la muntanya de Monjuïc. Més enllà del fet de compartir-hi estrofa –el romanç heptasil·làbic amb rima assonant en els versos parells– resulta evident que les cartes de Müntser no hi guarden cap altre tipus de relació, ni amb una composició ni amb l'altra.

Pel que fa a la seva transmissió (taula 16), cal destacar que les tres composicions que conformen el cicle apareixen en el mateix ordre dins els quatre manuscrits principals que els transcriuen (C, I2, R i V2).¹⁸³ En canvi, els trobem desordenats –amb el segon poema separat, transcrit alguns folis abans– en els manuscrits A, B5 i B12, cosa que, tanmateix, no és estranya, atès que, com ja va apuntar Valsalobre (2015a: 178), aquests testimonis «mantenen un mateix esquema general d'ordenació que sembla fer-los derivar d'un antecedent comú». L4 també altera l'ordre dels textos, situant més endavant la tercera composició, mentre que B8 el manté però només copia els dos primers i B4 transcriu únicament el tercer.

Taula 16. Les cartes del *Cicle de Münster* dins els manuscrits

| Cicle de Münster | A | B4 | B5 | B8 | B12 |
|-------------------------|----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| Carta I | 163v-164 | | 251-252v | 89v | 98-98v |
| Carta II | 150-151v | | 230-232v | 89v-90v | 90v-91 |
| Carta III | 164-166 | 126-128 | 252v-256 | | 98v-100 |

| Cicle de Münster | C | I2 | L4 | R | VG | V2 |
|-------------------------|----------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|
| Carta I | 185-186 | 105v-106 | 239-240 | 279-280 | 45 | 132v-133v |
| Carta II | 186-188 | 106-106v | 241-243 | 280-283 | 45 | 133v-135v |
| Carta III | 188-191 | 107-108v | 290-292 | 283-287 | 46 | 135v-137v |

5.3.3. Aspectes estròfics i mètrics

El *Cicle de Münster* consta de tres composicions, que sumen un total de 319 versos. La taula 17 recull el primer vers i les característiques mètriques de cada una de les composicions, totes tres, romanços heptasil·làbics de rima assonant en els versos parells:

¹⁸³ Fins i tot VG sembla disposar els textos en l'ordre correcte, però aquesta és una possibilitat que hem de prendre amb certes precaucions, primer, perquè només conservem les primeres pàgines d'aquest testimoni (veg. 6.3.1), i segon, perquè, tractant-se -com és del cas- de poemes extensos sembla dubtós que poguessin ser transcrits en només dues pàgines (quatre folis, en tota). Hi cabien, realment? Hi van ser transcrits de forma fragmentària? No ho sabrem mai.

Taula 17. Aspectes mètrics i estròfics del *Cicle de Münster*

| Cicle Münster | Primer vers | Estrofa | Versos | Rima ¹⁸⁴ |
|---------------|-----------------------------|---------|---------------------------------|----------------------|
| Carta I | «En lo bullici inquiet» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_à |
| Carta II | «Ja m'aguarda altra ribera» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_à |
| Carta III | «Coronats de llarga boga» | Romanç | Romanç + silves (v. 49-103). | Ø_é / rima consonant |

5.3.4. Proposta interpretativa

En el primer dels romanços, «En lo bullici inquiet», el poeta s'adreça a un col·lectiu indeterminat d' «amics» per explicar-los les penalitats d'un viatge en barca pel Loira. Es tracta d'un poema relativament breu, dins el qual podem distingir tres parts: a la primera (v. 1-16), Fontanella fa burla del vaixell en què navega (v. 5-12) i del riu per on transita, que no sembla acomplir les expectatives que en tenia («riu que pintaven Danubi / i a penes és Llobregat», v. 15-16); amb tot, és un riu «colèric», per la qual cosa, s'entén, causa un gran malestar als qui, com ell mateix, hi naveguen. El passatge conté una afirmació un tant ambigua però tal vegada important de remarcar: el poeta afirma que es troba «bevent sempre, sense menjar» (v. 4), però no aclareix si això es deu a la manca d'aliments a bord (cosa improbable, perquè el text acaba en el moment en què es disposa a menjar), al fet que el malestar físic provocat per les incomoditats de la travessia faci més recomanable evitar la ingesta de menjar sòlid, o bé a un clima disbauxat, en el qual –tal vegada, precisament, per fer passar el malestar–, els tripulants recorren a la ingesta d'alcohols. Sigui com sigui, la referència a la beguda, que trobem ja en la primera quarteta, prefigura el to general del text, que és de caire jocós.

A la segona part del poema (v. 17-40), l'autor trasllada als amics el seu enyorament. Sembla ser, però, un enyorament amplificat per una circumstància que constitueix, de fet, el principal ressort jocós del poema: el malestar produït per la navegació. I és que, després de vuit dies de trajecte (v. 33), el poeta es troba que «més que roda la barca / me roda encara lo cap» (v. 35-36), un estat que el porta a compondre un joc de paraules que palesa, jocosament, les similituds amb el malestar produït per una travessia marítima («tant com altres se maregen / me trobo jo riuejat», v. 39-40).

La tercera part de la carta, la més breu (v. 41-52), és un comiat ràpid i burlesc, en el qual el poeta anuncia la fi del poema perquè un dels seus companys, el doctor Ayats, sembla haver-lo cridat a menjar («me provoca a la batalla / per desalojar la fam», v. 51-52). L'esment d'aquest personatge, queda lluny de ser fortuït: Joan Ayats Pero, religiós, doctor

¹⁸⁴ El patró de rima s'indica especificant la vocal de les dues darreres síl·labes del vers. Quan aquesta vocal és variable, s'indica amb el símbol Ø. Les es i les os tòniques tant poden ser obertes com tancades, però el sistema de representació no em permet indicar les dues possibilitats i és només per aquesta raó que hi trobem l'accent tancat, que no vol indicar res més que la tonicitat de la vocal.

en drets i catedràtic de teologia a l'Estudi General de Barcelona, fou mestre de Francesc en el dit Estudi General. Per això, malgrat que la composició no especifica qui són els seus destinataris, resulta fàcil imaginar que devien ser companys d'estudi de Francesc, als quals l'esment del catedràtic en aquest context, devia divertir bastant.

La segona carta, «Ja m'aguarda altra ribera», però, ja no va adreçada a aquest col·lectiu d'amics, sinó a un de sol, al qual el poeta es refereix com a «amic coral» (v. 22), denominació que cal prendre com a sinònima d' 'amic del cor' o 'amic de l'ànima'.

Aquest poema té dos objectius força explícits: el primer, ennovar l'amic del fet que ha conegut una noia «tan linda com un cristall» (v. 10) i fer-li'n la descripció, que ocupa bona part del text (v. 45-88); el segon, traslladar-li que l'enyora («aquí sospiro ta ausència», v. 21) i retreure-li que no li hagi escrit («aquí culpo tos descuits (...) / (...) puix no m'escrui», v. 23-25).

El romanç manté el to jocós de l'anterior, si bé aquí el principal ressort humorístic de la composició es troba en el diàleg fingit que el poeta estableix amb la seva musa, Talia, i amb el qual, de fet, va comentant sorneguerament el mateix text que està component. És interessant observar que el recurs del diàleg amb la musa, explotat aquí amb gràcia i de forma molt productiva, probablement s'explica com la continuació del fet que aquesta havia tret el cap molt breument en la resolució de la composició anterior. Allí hi llegíem:

no pot passar ma Talia,
i així pens que olvidarà
per esta ribera inculta
la bellesa del Parnàs.
(*Münst.*, I: v. 45-48)

Breu: fa l'efecte com si, havent trobat el recurs a les acaballes de la carta I, la present estigués pensada per a explair-s'hi, la qual cosa confereix al conjunt una certa sensació de *work in progress* que recorda, per exemple, la del desenvolupament de la màscara del Pare Terrats en el *Cicle dels rams* (veg. 5.2.5). Aquest tipus de situacions generen l'efecte d'una composició dels textos seqüencial i sense planificació prèvia. Resulta impossible escatir si es tracta d'un plantejament real o fingit, però allò que importa és que sembla haver-hi una clara intenció de generar aquesta sensació d'esponètat i d'improvisació, pròpia de les comunicacions epistolars privades.

Tornem, però, al poema. El diàleg amb la musa és, en el fons, la concreció d'una de les ambicions més recurrents de la mentalitat estètica del barroc: el trencament del límit entre la realitat i la ficció. Aquí, Fontanella no només aplica aquesta estratègia en el joc amb la musa, sinó que també hi recorre en el retrat de la dama, que es resol amb un final fallit però jocós, en el qual el poeta accepta que, com que les paraules no li basten, el millor serà que sigui Cupido qui acabi de pintar a l'amic el retrat:

Són los ulls... Aquí la ploma
declina son vol audaç:
o deixe'm Amor les sues
o ell aspire a empresa tal,
que, Apel·les nou, mon ingeni
ab vel obscur cobrirà
aquells raigs, puix ni la vista
és de l'objecte capaç.
Cupido sols los retrate,
si un ciego pot veure tant,
puix los retrata també,
sent ciega, la voluntat.
(*Münst.* II, v. 73-92)

El mateix poema indica que la dama admirada és l'esposa d'un «governador» (v. 53), si bé resulta impossible anar més enllà en l'anècdota biogràfica i saber, exactament, de qui es tracta, perquè no se'n dona cap més detall. En tot cas, cap al final del text, el poeta sembla voler remarcar que aquesta dama no l'ha encaterinat pas tant com una «sempre vencedora / napea del Llobregat» (v. 99-100), és a dir, una noia barcelonina, de qui nosaltres desconeixem la identitat, però cal suposar que l'amic no. Pragmàticament, i amb un punt desenfadat de cinisme, Fontanella resol la situació argüint que, malgrat admirar més la dama barcelonina, «sempre la [dama] que està present / té los sentits de sa part».

Deixant a banda la qüestió del grau de sinceritat del poeta (sempre impossible d'escatir, i més encara en una composició declarament jocosa, com és el cas d'aquesta), la referència femenina és interessant per una raó: ja sabíem que, des de força abans del seu viatge, Francesc tenia una devoció declarada per la rossellonesa Maria Teresa Ham, i sabíem, també, que, a partir de 1647, dedicarà composicions a una altra dama barcelonina a la qual anomenarà Elisa. El que no sabíem –perquè no es pot inferir de cap altra composició que aquesta– és que el nostre poeta professés admiració per una altra dama barcelonina abans d'aquesta data. Aquí, però, qualsevol intent per identificar la noia s'haurà de circumscriure plenament al terreny de la hipòtesi; faria sentit que fos la Fil·lis de les cartes del següent bloc estudiant en aquesta tesi, però, comptat i debatut, el cert és que no tenim cap prova que pugui confirmar aquesta conjectura. Sigui com sigui, però, sembla evident que, a més d'estimar Maria Teresa, abans de marxar cap a Münster, el nostre poeta ja festejava una altra dama a Barcelona.¹⁸⁵

Un darrer element a destacar d'aquesta segona missiva són els termes en que s'acomiada de l'amic en les dues darreres quartetes:

¹⁸⁵ Això, però, no serà cap impediment per a que, alguns mesos més tard, i ja des de Münster, Fontanella lamenti l'amor no correspost de Maria Teresa (sota el criptònim d'Amaril·lis), en l'ègloga «De Fontano la queixa llastimosa».

Tornem a nostres històries
ab gran desig esperant
dels acadèmics discursos
los estudis fortunats.
Vostres números aguardo
Orfeos, los més suaus
que hagen suspès lo corrent
al pressurós Llobregat.
(*Münst.*: II, v. 109-116)

Si ho llegeixo bé, la primera quarteta revela que, més enllà de ser amics, poeta i destinatari comparteixen (o han compartit) estudis, mentre que la segona fa evident que també comparteixen afició pel conreu de la poesia, ja que els «números» que el poeta diu esperar són una forma de referir-se al comptatge de síl·labes propi de la poesia en vers. Ambdues coses –la condició d'estudiant, o de company d'estudi de l'amic i la seva capacitat per compondre versos– ens remetent al final de la composició anterior, on, com ja hem vist, era esmentat el doctor Ayats, professor de l'Estudi General de Barcelona, autor, ell també, de composicions poètiques.¹⁸⁶ No tenim cap constància de la resposta de l'amic a Fontanella, si és que mai n'escrigué cap, però, si més no, les referències implícites en aquesta carta i l'anterior evidencien l'existència d'un cenacle poètic –probablement creat entorn d'un nucli de joves que havien coincidit a l'Estudi General a les darreries de la dècada de 1630, o tal vegada, a l'Acadèmia de Sant Tomàs– entre el qual circulaven les poesies de Fontanella. És fàcil imaginar que també devien de llegir-se les dels altres autors, però aquest és un tema del qual, per ara, tenim molt poques dades; de fet, pràcticament cap més enllà de les que ens permeten inferir aquests poemes, i és per això que trobo important de destacar-ho aquí.¹⁸⁷

«Coronats de llarga boga» és el més extens i també el més ambiciós dels tres poemes. Com a «En lo bullici inquiet», aquí Fontanella torna a adreçar-se a un col·lectiu indeterminat d'amics, en aquest cas, amb l'objectiu de descriure'ls, de forma sorprenent, el pas del seguici dels diplomàtics enviats a Münster pel riu Mosa.

A la primera part del poema, escrita en romanç, és la veu poètica qui dona una imatge general i idealitzada de la comitiva: la descriu viatjant damunt d'una carrossa que, de fet, no és tal, sinó una petxina arrossegada per peixos (v. 17-24), amb un tritó per auriga i festejada per sirenes que canten al seu pas (v. 25-44). Aleshores, la composició experimenta un gir inesperat, pensat, sens dubte, per generar la sorpresa i l'admiració del lector: comença un

¹⁸⁶ Sense anar més lluny, escrigué la dècima «La corriente cristalina» als preliminars de les *Cathaloniae Decisiones*, vol. II (1645) de Joan Pere Fontanella, just precedint «La pau, de l'abundància acompanyada» de Francesc Fontanella.

¹⁸⁷ Una investigació que podria resultar productiva, en aquest sentit, -i que aquí no faré més que apuntar perquè no constitueix un dels objectius del meu treball- consistiria a documentar els noms dels estudiants que coincideixen amb Fontanella a la universitat i mirar d'estudiar la seva activitat posterior, per veure si mantenen algun tipus de relació més continuada amb el conreu de la poesia durant la dècada de 1640.

passatge en silves (v. 49-103) en el qual és el mateix riu Mossa, personificat, qui pren la paraula per continuar la descripció de l'escena. Ho fa focalitzant l'atenció sobre les barques de les delegacions diplomàtiques dels quatre països que viatgen juntes: les dues primeres són les de França, encapçalades, respectivament, pel comte d'Avós i Abel de Servien, marquès de Sablé, plenipotenciaris designats per Mazzarino (v. 49-81). La tercera és la barca de Catalunya, capitanejada per Josep Fontanella, germà de l'autor (v. 82-88); i, la quarta, la de Portugal, on viatja el diplomàtic Luiz Pereira de Castro (v. 89-93). Segueixen «altres quatre barques» amb «la joventut francesa» (v. 94), que la veu poètica identifica amb les vicissituds de l' enamorament, en uns termes, tanmateix, força ambigus:

oh, quant Narciso son retrato miral,
oh, quant Adonis tristament sospira
per Venus amorosa
que ab pena tanta deixa!
(Ensenyarà sa queixa
que de l'ausència los ardors ignora
qui pensava olvidar lo bé que adora.)
(*Münst.*: III, v. 97-103)

El riu calla, després d'aquests versos. L'estrofa torna a ser un romanç i el poeta reprèn la paraula... encara que només breument i per dir que és ara una sirena, «la més socarrona» (v. 108) qui fa sentir la seva veu. L'escena resulta còmica, perquè la sirena s'adreça directament al poeta, al qual interpel·la pel seu nom de pastor-poeta, Fontano, per a retreure-li que, «ab veu ronca, ab cant funest» hagi vingut «a profanar, del Mossa, / los caudalosos corrents» (v. 123-125). Quan Fontano mira de tornar-s'hi presentant alguns dels versos del seu *Vexamen*, que evidencien la seva condició de poeta acreditat, la sirena desapareix deixant el poeta amb un pam de nas (v. 136-143). La missiva es clou amb el poeta interpel·lant els seus amics, manifestant l'esperança que aquests li escriguin i que els diverteixi l'anècdota de la sirena (v. 144-151)

Hi ha dos aspectes més del poema que són interessants de remarcar: el primer és que presenta dos bons exemples de l'aplicació d'allò que, en un altre lloc, he anomenat l'estètica de la transformació (Sagues 2016), que consisteix, bàsicament, en presenta la realitat no pas com un estat, sinó com un seguit de transformacions. Vegeu, per exemple, la forma com la sirena ens presenta Fontano:

Ai, pobre pastor Fontano:
quin astre te converteix
de pastor en peregrí
i de peregrí en barquer?
(*Münst.*: III, v. 112-115)

I la forma com la mateixa sirena desapareix:

però ella, advertint mes ires,
en quant a dona temé,
com a nereida fugí,
i m'escapà com a peix.
(*Münst.*: III, v. 140-143)

Un segon comentari és per remarcar que aquí, com en el poema anterior trobem al·lusions al *Vexamen*. Sembla natural que hi siguin, perquè en el moment d'escriure'ls, feia poc més de mig any que Fontanella l'havia escrit i, a jutjar per les mencions que en fa aquí, cal pensar que el devia considerar com una fita en la seva obra i un dels moments de màxim reconeixement com a poeta a Barcelona.

En conjunt, les cartes de Münster se'ns apareixen com un joc poètic, destinat a divertir un grup d'amic barcelonins, versemblantment, antics companys de Francesc a l'Estudi General de Barcelona. Els tres textos presenten un to declaradament jocós i inclouen un ampli repertori d'ocurrències lèxiques i de jocs retòrics que evidencien el bon moment poètic que travessava Fontanella durant el viatge, la seva voluntat d'exhibir recursos poètics i, probablement, també, de donar-se importància pel fet de trobar-se en una situació de tan gran transcendència per als interessos del país. Tot amb tot, els romanços del *Cicle de Münster*, són, sobretot, textos burlescos i vitalistes, pensats per a un grup de lectors joves i enjogassats, tal i com ho prova, a més de la referència a la beguda del primer dels poemes, la referència a l'enamorament del poeta de la segona de les cartes, o el joc burlesc de la sirena, a la tercera.

5.3.5. Base històrica i datació dels textos

El viatge dels germans Fontanella a Münster ha estat ben detallat per la bibliografia precedents, especialment per Boadas (2012) i Costa & Quintana & Serra (1991), per la qual cosa el present treball no ofereix cap novetat sobre aquesta qüestió. Tal com reporta aquesta darrera font (Costa & Quintana & Serra 1991: 262): «El viatge a Münster es feu a través de França i els Països Baixos, aprofitant sobretot la navegació fluvial, més còmoda i més segura, a l'època, que els cavalls i els carruatges». Feliçment, i gràcies, sobretot, a la correspondència que Josep Fontanella va mantenir tot al llarg del viatge amb el Consell de Cent, coneixem amb força exactitud les dates en què els germans Fontanella passaren pels diferents rius i ciutats. Els mateixos Costa & Quintana & Serra (1991: 262-263) ens faciliten molt la feina, en aquest sentit, ja que recullen detalladament la cronologia de l'itinerari: Josep i Francesc sortiren de Barcelona el 20 d'agost i el 28 de setembre eren a París. En algun moment entre aquestes dues dates és quan devien navegar pel riu Loira, episodi que evoca la primera de les composicions del cicle. Uns dies després —en data indeterminada— Francesc i Josep abandonen París i parteixen cap a Holanda, navegant pel riu Mosa; sabem que el 18 d'octubre ja són a Charleville, la localitat des d'on el nostre poeta compon la segona de les cartes, cosa que fa constar a la rúbrica del text. Continuen descendint pel riu Mosa fins arribar a Dordrecht (Holanda), on restaran fins a començaments de març de

1644. Molt probablement és aquest darrer tram de la navegació el moment que evoca la tercera de les missives del cicle. El dia 7 d'aquell mes surten cap a Münster i hi arriben el 17.

5.4. Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores

5.4.1. Presentació

Les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* conformen el cicle epistolar més extens de tot el corpus poètic de Fontanella: ocupa vint-i-quatre pàgines del manuscrit de Ripoll i consta de vint-i-tres poesies, la majoria romanços, que sumen un total de 1142 versos.

Aquests poemes reflecteixen els avatars amorosos del poeta amb dames de diferents noms, seguint, de forma força ortodoxa, els tòpics propis del neoplatonisme de l'època, un sistema literari que, tal com ha resumit Carlos Mata, cal entendre com el resultat de la convergència de tres tradicions amoroses: l'amor cortès, el petrarquisme i el neoplatonisme.¹⁸⁸ En aquest sentit podem dir que presenten clars paral·lelismes amb les *giletas*,¹⁸⁹ ja que en els dos cicles podem observar que l'amor és situat al centre de la reflexió poètica i és concebut com un sentiment pur, cast, espiritual i fortament idealitzat, que es poetitza per mitjà de formes de pensament i d'expressió altament codificades, a través d'un lèxic i una imatgeria fortament estereotipada i consolidada per la tradició. El jo poètic escriu des d'un marc mental que entén l'extrema submissió i el patiment de l'enamorat com un estímul per a la correspondència de la dama i, per aquest motiu, els textos poetitzen, principalment, situacions de sofriment relacionades amb el despit, la gelosia, la fredor o la manca d'atenció de la dona.

L'adopció d'aquest model poètic comporta que, igual com passa amb les *giletas*, aquestes cartes siguin sempre textos de to seriós, de vegades fins i tot greu; insisteixen a descriure de forma detallada –i sovint, des del punt de vista actual, també un poc reiterativa– els torbadors efectes que comporta l'enamorament en el jo poètic i ho fan, de vegades, tensant al màxim el dramatisme de l'expressió poètica per la via de l'exaltació del sentimentalisme.

La culminació sexual de l'amor no és contemplada en cap moment, i no hi ha cap espai per a la manifestació del desig. Fins i tot les ocasions per a l'alegria són escasses; amb prou feines les trobem en les dues composicions que celebren les reaccions de la dama davant de l'enamorament del poeta (les cartes II i XII) i, fins i tot en aquests casos, parlem de poemes

¹⁸⁸ «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). A veces, los elementos procedentes de estas tres grandes tradiciones -en principio distintas- presentan sin embargo rasgos comunes o semejantes y en algunos textos resulta difícil discernir con exactitud qué pertenece a cada una de ellas. Ese sincretismo se da, especialmente, entre elementos petrarquistas y neoplatónicos» (Mata 2000: 641-642).

¹⁸⁹ Sobre el neoplatonisme de les *giletas*, veg. Castaño (2017: 190-222).

que només al·ludeixen a situacions en què ella sembla haver acceptat la devoció amorosa del seu admirador i haver-li concedit un cert favor; ara bé, en cap cas s'han d'entendre com l'inici d'una relació amorosa real sinó, més simplement, com la concessió d'una certa atenció per part de la dama, que no sembla anar massa més enllà de l'interès pels poemes que el poeta li dedica.

La major part de les composicions no presenten cap ambientació concreta. Les màscares poètiques de les dames (és a dir, els seus noms), la seva freqüent caracterització com a pastores o serranes, així com algunes referències molt esparses i extremadament succintes a un entorn natural fortament estereotipat i desprovist a d'atributs identificatius, ens situen dins els paràmetres de la poesia bucòlica.¹⁹⁰ A diferència del que succeïa a les *giletas*, o fins i tot al *Cicle dels rams*, aquí no trobem pràcticament cap referent geogràfic explícit. Això dificulta establir el lloc de composició i/o d'ambientació dels textos, que podria ser tant el Rosselló com Barcelona, si bé els pocs indicis existents en aquest sentit semblen apuntar més cap a aquesta segona opció, que no cap a la primera. Així mateix, no hi ha cap referent cronològic que permeti la datació dels textos, per la qual cosa, aquesta operació s'haurà de realitzar a partir d'evidències indirectes, i de forma aproximada (veg. 5.4.6).

De tots els cicles inclosos en el present treball –i descomptant les *Altres cartes*, que no constitueixen un cicle, pròpiament– aquest és, sens dubte, el més heterogeni. En primer lloc, perquè inclou diversos subcicles, així com diverses composicions que no és clar quina relació tenen amb la resta, ni si realment en tenen alguna. També és un cicle heterogeni perquè conté algunes composicions que no són cartes o que és dubtós que puguin ésser llegides com a tals. A desgrat d'això, i pels motius que detallo *infra*, considero que no es poden descompartir de la resta i per aquesta raó, en aquest treball, les vint-i-tres peces són estudiades i editades com un conjunt.

5.4.2. Sobre la transmissió del cicle

Les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* ens han pervingut a través d'un total de 21 testimonis: vint manuscrits i un imprès (Ga). D'entre els manuscrits, hi ha VG, del qual només s'han conservat les primeres pàgines, amb l'índex, que ens proporciona el primer vers de la composició i el número de la pàgina en què es trobava. Les taules 18 i 19 recullen

¹⁹⁰ Val a dir que el que observem en Fontanella és, de fet, una constant en la poesia bucòlica hispànica des de la segona meitat del segle XVI: el paisatge tendeix a perdre importància, el *locus amoenus* queda reduït a la mínima expressió i, al final, l'únic element que incardina el text dins la tradició bucòlica són els noms dels personatges: «(...) 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). Per una consideració més detallada de les característiques del bucolisme en l'obra de Francesc Fontanella, veg. Castaño (2017: 225-268)

la distribució de les composicions d'aquest cicle dins els diferents testimonis que les transmeten.

La primera cosa que es fa evident quan estudiem la distribució d'aquests és que hi ha dos testimonis que transmeten totes les cartes (R i L4), quatre més que en transmeten una vintena (C, VG, I2 i V2), dos que en copien entre sis i nou (B1 i J) i la resta (és a dir, un total de tretze), que en copien només una o dues.

Quatre dels manuscrits que més composicions transcriuen formen part del grup dels denominats cançoners monogràfic o unitaris, és a dir, testimonis que recullen exclusivament obra de Fontanella (Valalobre 2015c: 168-169). Es tracta, concretament, a més d'R, de C, I2, V2. Tots quatre testimonis transmeten les vint primeres cartes exactament en el mateix ordre, amb una única excepció: la carta XII («En la més nova ventura») es troba dislocada al manuscrit R i apareix transcrita –per motius que no puc explicar– deu pàgines abans de l'inici de la seqüència. Els altres tres testimonis –C, I2 i V2– no contenen les tres darreres composicions (cartes XXI-XXIII), la qual cosa ja permet intuir que, tal com explicaré al llarg del present capítol, molt probablement deuen ser un afegitó més tardà, potser de l'etapa rossellonesa.

Cal observar que aquests tres testimonis presenten dues discontinuïtats: la primera es troba entre les cartes XIV i XV, punt en què transcriuen els tres poemes de Münster. I la segona és entre les cartes XVIII i XIX, on interpolen una seqüència de 14 poemes formada per una nadala («Cruel entra lo desembre»), un bitllet amorós escrit en dècimes («D'un desdeny tan prosseguib»; *Esp.* I), un fragment d'una comèdia inacabada («Llamento infeliç i ploro»), el cicle de Montjuïc («Excelsíssima muntanya», «Astre que en la nit opaca», «Ve la nit, i de baieta»), tres composicions del cicle dels Àngels («Oïu senyores devotes», «D'aquest trono circular», «Altra vegada senyores»), els tres poemes del setge («La botella s'és morta», «Dolç esperit de la selva», «Tes prendes, Elisa mia») i el poema «Francino adora a Amaranta», que avui sabem no és de Fontanella.¹⁹¹

Podríem sentir-nos temptats d'editar el cicle incloent aquesta seqüència, però penso que hi ha dos arguments que ho desaconsellen: el primer, i principal, és que R no la inclou. El segon, que es tracta, com es pot veure fàcilment, d'una seqüència factícia que, fora de trams puntuals –com el del cicle de Monjuïc i el de les composicions del setge–, no es pot deure a la voluntat de l'autor, perquè és incompleta (cas de les dels cicle dels Àngels) o presenta composicions descontextualitzades (cas de la nadala o de la composició per a Francino). Aquestes raons m'han dut a desestimar la proposta d'ordenació de l'esmentat grup de manuscrits i a reproduir, en canvi, la d'R, que considero, malgrat la seva evident heterogeneïtat, més coherent i més fàcilment imputable a la voluntat autoral.

¹⁹¹ Sobre l'atribució equivocada d'aquest poema a Fontanella, veg. Valsalobre (2015b: 136)

D'altra banda, mereix també un comentari a part el cas del manuscrit VG. El gran nombre de composicions que conté (18) el situen pràcticament al mateix nivell que els cançoners anteriors pel que fa la quantitat de textos transmesos. No obstant això, no s'hi pot comparar pel que fa a l'ordenació, ja que, si hem de fer cas del que ens indica l'índex (que ocupa algunes de les poques pàgines conservades del manuscrit), les composicions van ser-hi transcrites sense cap voluntat de servir l'ordre original de les peces, tal com la taula següent posa de manifest:

Taula 18. Ordenació de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* al manuscrit VG

| | | |
|-------------|------------------------------|-------------|
| Carta I | Ja que lo rigor fatal | 39 |
| Carta II | Ja que no saps los rigors | 39 |
| Carta XVI | Ja cessaren los rigors | 39 |
| Carta XIX | Tant Terinda heu castigat | 39 |
| Carta III | En felicitat tan nova | 40 |
| Carta IX | Del vall del profundo olvit | 42 |
| Carta X | Què importa, pastora hermosa | 42 |
| Carta XIV | Aquell pastor desdixat | 42 |
| Carta V | Si del rigor lo poder | 43 |
| Carta VII | Fulminen mos ulls incendis | 43 |
| Carta VIII | Adeu ingrata pastora | 43 |
| Carta VI | Reverencia't ja l'aurora | 44 |
| Carta XI | És hora ja que l'amor | 44 |
| Carta XVIII | Volava una àgula altanera | 44 |
| Carta IV | Quant del furibundo Marte | 45 |
| Carta XX | Divina bellesa | 47 |
| Carta XII | En la més nova ventura | 64 |
| Carta XIII | Favor soberanes muses | 64 |
| Carta XV | Dessobre la sexta esfera | No la conté |
| Carta XVII | Jacinta bella pastora | No la conté |
| Carta XXI | Si l'amor si l'esperança | No la conté |
| Carta XXII | Conspiren bella Amaril·lis | No la conté |
| Carta XXIII | Adora l'abril i l'alba | No la conté |

Pot semblar estrany que el copista de VG procedís d'aquesta manera –deturpant l'ordre del conjunt–, sobretot perquè, veient la quantitat de poemes que copia, és evident que ha d'estar llegint d'algun dels cançoners unitaris, o d'algun dels subarquetips d'on davallen, tots els quals disposen els textos exactament en el mateix ordre, com a mínim fins a la carta XIV (i val a dir que VG conté aquestes primeres 14 cartes). Però cal suposar que el desordre de VG és degut al fet de tractar-se d'un manuscrit no unitari, que recollia les composicions de diversos poetes, a part de les de Fontanella.

D'altra banda, també resulta interessant parar atenció als manuscrits menors, entenen com a tals aquells que transmeten un nombre més petit de composicions. Així, podem observar que BO, B9 i MA copien poemes que no trobem en cap dels altres manuscrits menors. Però en canvi, en d'altres casos, s'observen algunes coincidències que cal comentar.

La primera es troba en la carta XVI, la qual és transcrita per quatre d'aquests testimonis: A, B4, B5 i B12.¹⁹² Aquí, la coincidència no resulta del tot sorprenent, ja que, de fet, no fa més que confirmar que, com ja va demostrar Valsalobre (2015: 178-179), aquests testimonis estan fortament emparentats.

En canvi, més curiosa –i més desconeguda, fins on jo sé– és la relació que sembla posar de manifest l'estudi de la transmissió de les cartes VI i VII, la primera reportada per S i V1 i la segona per B6, Ga, S i V1. Hi tornaré durant la *recensio* (veg. 6.5.1.1), per tal d'analitzar si les dades ecdòtiques recollides durant la col·lació dels manuscrits confirmen aquesta relació, i si ens donen alguna informació més sobre el tipus de vincles que poden existir entre els dits manuscrits.

¹⁹² Em veig obligat a matisar que, tot i que en aquest apartat he inclòs aquests manuscrits dins el grup de manuscrits «menors», només ho són en relació amb el cicle que ara ens ocupa, no pas en relació amb la transmissió de l'obra completa de Fontanella, ja que, tal com explico en l'apartat dedicat a la descripció dels manuscrits, aquests reporten 69, 68, 66 i 50, respectivament.

Taula 19. Les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* dins els testimonis A-C

| Carta | Primer vers | A | B1 | B4 | B5 | B6 | B8 | B9 | B12 | BO | C |
|-------------|------------------------------|-----------|---------|-----|----------|--------|--------|-------|-----|---------|---------|
| Carta I | Ja que lo rigor fatal | | 12v | | | | | | | | 170-172 |
| Carta II | Ja que no saps los rigors | | 14v | | | | | | | | 172-173 |
| Carta III | En felicitat tan nova | | 16 | | | | | 3v-4v | | | 173-174 |
| Carta IV | Quan el furibundo Marte | | 74v | | | | | | | | 174-175 |
| Carta V | Si del rigor lo poder | | 17 | | | | | 2-3 | | | 175 |
| Carta VI | Reverencia't ja l'aurora | | | | | | | | | | 176 |
| Carta VII | Fulminen mos ulls incendis | | 18v-19v | | | 29v-30 | | | | | 176-177 |
| Carta VIII | Adeu ingrata pastora | | | | | | | | | | 177-178 |
| Carta IX | Del vall del profundo olvit | | | | | | | | | | 178-179 |
| Carta X | Què importa, pastora hermosa | | | | | | | | | | 179-180 |
| Carta XI | És hora ja que l'amor | | | | | | | | | | 180-181 |
| Carta XII | En la més nova ventura | 175v-176v | 11-12 | | 269-270 | | 88v-89 | | | | 181-183 |
| Carta XIII | Favor soberanes muses | | 19v | | | | | | | | 183-184 |
| Carta XIV | Aquell pastor desdixat | | | | | | | | | | 184-185 |
| Carta XV | Dessobre la sexta esfera | 161v-162 | | 259 | 248-249v | | | | 97 | | 191-192 |
| Carta XVI | Ja cessaren los rigors | | 20v | | | | | | | | 192-193 |
| Carta XVII | Jacinta bella pastora | | | | | | | | | | 193 |
| Carta XVIII | Volava una àgula altanera | | | | | | | | | 423-426 | 194-195 |
| Carta XIX | Tant Terinda heu castigat | | | | | | | | | | 213 |
| Carta XX | Divina bellesa | | | | | | | | | | 214 |
| Carta XXI | Si l'amor si l'esperança | | | | | | | | | | |
| Carta XXII | Conspiren bella Amaril·lis | | | | | | | | | | |
| Carta XXIII | Adora l'abril i l'alba | | | | | | | | | | |

Les cartes poètiques de Francesc Fontanella: estudi i edició crítica

Taula 20. Les Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores dins els testimonis Ga-V2

| Carta | Primer vers | Ga | I2 | J | L4 | MA | P | R | S | VG | V1 | V2 |
|-------------|------------------------------|-----|----------|----------|--------------|-------|----|---------|----------|----|--------|----------|
| Carta I | Ja que lo rigor fatal | | 99 | | 281-282 | | | 297-299 | | 39 | | 119v |
| Carta II | Ja que no saps los rigors | | 99v | 132-132v | 282-283 | | | 299-300 | | 39 | | 121 |
| Carta III | En felicitat tan nova | | 100 | | 283 | | | 301 | | 40 | | 122 |
| Carta IV | Quant del furibundo Marte | | 100v | 130v-131 | 167-168 | | | 302-303 | | 45 | | 122v |
| Carta V | Si del rigor lo poder | | 101 | | 284 | | | 303-304 | | 43 | | 123v |
| Carta VI | Reverencia't ja l'aurora | | 101v | 130-130v | 285 | | | 304-305 | 263-263v | 44 | 29v-30 | 124v |
| Carta VII | Fulminen mos ulls incendis | 112 | 102 | 131-131v | 285-286 | | | 305-306 | 259v-260 | 43 | 27-27v | 125-125v |
| Carta VIII | Adeu ingrata pastora | | 102 | | 283 | | | 306-307 | | 43 | | 125v |
| Carta IX | Del vall del profundo olvit | | 102v | | 286 | | | 307-308 | | 42 | | 127 |
| Carta X | Què importa, pastora hermosa | | 103 | 135-135v | 286-287 | | | 308-309 | | 42 | 46-47 | 127v |
| Carta XI | És hora ja que l'amor | | 103v | | 287 | | | 310-311 | | 44 | | 128v |
| Carta XII | En la més nova ventura | | 104-104v | 131v-132 | 225-226, 288 | | 11 | 288-289 | | 64 | | 129-130 |
| Carta XIII | Favor soberanes muses | | 104v | | 288-289 | | | 311-312 | | 64 | | 130 |
| Carta XIV | Aquell pastor desdixat | | 104v | | 289-290 | | | 312-313 | | 42 | | 131v |
| Carta XV | Dessobre la sexta esfera | | 108v | | 292-293 | | | 314 | | | | 138 |
| Carta XVI | Ja cessaren los rigors | | 109 | 132 | 293 | | | 315 | | 39 | | 138v |
| Carta XVII | Jacinta bella pastora | | 109 | | 293-294 | | | 315-316 | | | | 139 |
| Carta XVIII | Volava una àgula altanera | | 109v | | 294-295 | | | 316-318 | | 44 | | 140 |
| Carta XIX | Tant Terinda heu castigat | | 121 | | 304-305 | 75-76 | | 318 | | 39 | | 155v |
| Carta XX | Divina bellesa | | 121 | | 305 | | | 319-320 | | 47 | | 156 |
| Carta XXI | Si l'amor si l'esperança | | | | 222 | | | 320 | | | | |
| Carta XXII | Conspiren bella Amaril·lis | | | | 222 | | | 320 | | | | |
| Carta XXIII | Adora l'abril i l'alba | | | | 220 | | | 320-321 | | | | |

5.4.3. Delimitació, estructura i nom del cicle

5.4.3.1. Delimitació externa

Com ja hem anat veient en l'estudi dels cicles anteriors, les aproximacions de la bibliografia precedent al corpus epistolar fontanellà han estat parcials i superficials, i puc avançar, ja d'entrada, que el cas del present cicle no és cap excepció en aquest sentit.

Miró no sembla haver copsat la unitat del conjunt que aquí ens ocupa, o no va saber-ho posar de manifest en el seu pròleg a la poesia completa de Fontanella: el considerava part d'un bloc més ampli de poesies amoroses que denominà «poesies galants», dins el qual incloïa, indistintament i sense més justificacions que la temàtica amorosa comuna, romanços, dècimes, lletres per a cantar i composicions que –sense cap evidència textual ni documental– considerava resultat de «jocs més o menys cortesans» (Miró 1995: 74-75). No s'hi referia, en cap cas com a cartes, senyal que no les hi devia considera, i, llevat de casos puntuals, no detallava quines eren exactament les composicions que conformaven aquest grup de «poesies galants», però entenc que devia tenir-les més o menys clares, perquè especificava que sumaven un total de quaranta-set textos. Fos com fos, atenent als noms de dames que esmenta («Amaril·lis, Terinda, Jacinta, Floris...»), hem de suposar que totes les poesies del cicle que aquí ens ocupa hi estaven incloses.¹⁹³

Molt més clara que la de Miró és la metodologia seguida per Miralles, que, en un treball de 2015, assaja una interpretació global del corpus poètic fontanellà a partir de la lectura de les rúbriques dels textos del manuscrit de Ripoll. En ocupar-se de la part d'aquest testimoni en la qual es transcriuen les composicions que aquí ens interessien, l'estudiosa barcelonina s'hi refereix en els següents termes:

(...) sembla estar definit, gràcies a la narrativitat de les rúbriques, tot un conjunt de poemes amorosos que protagonitza, majoritàriament, de nou Amaril·lis (però també Filis, Jacinta i Terinda, que si seguim el fil del discurs sembla que podrien ser la

¹⁹³ Atesa la parquedat de les explicacions de Miró, no hi ha manera de saber si l'absència de Fil·lis en aquesta llista és un descuit o un sobreentès, o bé si respon al fet que no considerava que les composicions que li són dedicades formessin part d'aquest grup. «Les poesies galants –quaranta set– ocupen una bona part de l'obra conservada de Francesc Fontanella. Algunes devien obeir a jocs més o menys cortesans del poeta, com el sonet que escriví des de París, núm. 21, o el més sentit, *Las últimes seran llàgrimes mias*, núm. 20; la major part, però semblen més aviat poesies fetes per encàrrec dels seus amics. Ho són les dedicades a Amaranta per Francino, núms. 64 i 80, pseudònim de Francesc d'Alemanya i, sempre, segons les regles del més extremat decòrum, amaguen el nom de la dama sota la màscara bucòlica: Amaril·lis, Terinda, Jacinta, Floris... En general són composicions en romanç, excepte algunes dècimes, o bé, com ho fan constar explícitament, lletres per a cantar. No coneixem la música que acompanyava aquestes cançons, però, en els manuscrits es troben referències sobre el particular: per exemple, a *Amaranta, la ninfa més bella*, núm. 80, s'indica que la lletra sigui cantada segons la popularíssima tonada de la Marisapalos, que tan prodigada fou durant tot el segle XVII.» (Miró 1995: I, 75).

mateixa dona) (p. 297–329). La majoria són cartes en vers (romanços), que s'hauria de veure si enllacen amb algunes de les anteriors a què ja m'he referit, i contenen referències a la ciutat de Barcelona i a la guerra. (Miralles 2015b: 205)

L'aportació de Miralles és valuosa, perquè apunta ja la naturalesa epistolar d'aquestes composicions (cosa que Miró no feia), planteja la possibilitat (com veurem més endavant, gens descartable) que les dames a les quals s'adreça el poeta siguin sempre la mateixa, i remarca el component narratiu de tot el conjunt. Segons el meu parer, però, s'excedeix, a l'hora de situar els límits de la unitat de sentit que descriu, ja que hi inclou tant els romanços com una sèrie de lletres per a cantar (p. 322-329) que, com explicaré més endavant, penso que s'han de descompartir de la seqüència precedent.

De la meua banda, com en tots els cicles precedents, la delimitació que proposo parteix de la lectura seguida i íntegra (no pas únicament de les rúbriques) de les composicions al manuscrit de Ripoll. Aquesta lectura em porta a fer les observacions següents:

- 1) A la pàgina 287, al final del *Cicle de Münster*, trobem sis romanços que, fora d'un cas que comentaré més endavant, no estableixen continuïtats temàtiques i/o argumentals, ni entre elles ni amb d'altres composicions del corpus poètic fontanellà.¹⁹⁴ M'inclino a pensar que, si apareixen en aquesta part del manuscrit és per totes dues coses; és a dir, pel seu estrofisme i per la seva desconexió, perquè la seqüència fa la impressió de ser un conjunt miscel·lani de poemes que l'autor i/o el copista han volgut conservar, però per als quals no han sabut trobar cap ubicació millor dins el manuscrit.
- 2) A la pàgina 297, amb «Ja que no saps los rigors» arrenca una seqüència de vint-i-tres romanços ben diferenciats de la seqüència miscel·lània anterior pel fet que tots tenen en comú un element molt evident: la temàtica amorosa. A més, «Ja que no saps los rigors», conté quelcom que no observàvem en les sis composicions anteriors: dues marques que revelen la seva condició epistolar (veg. taula 22).
- 3) De formes més o menys explícites, segons el cas, algunes d'aquestes marques es fan presents en diversos dels poemes que segueixen fins arribar a la pàgina 322.
- 4) Després del poema «Ni la ciutat populosa», transcrit en aquesta mateixa pàgina (322), trobem una seqüència de vuit composicions que ja no són cartes, sinó lletres per a cantar. En podem estar segurs perquè les mateixes rúbriques ho expliciten.

¹⁹⁴ Es tracta d'un dels poemes del *Panegíric* («Torre excelsa, alta atalaia», p. 287-288); una composició que celebra la correspondència amorosa d'una monja anomenada Amaril·lis («En la més nova ventura», p. 288-289); una celebració les festes de la Concepció de Maria («Quan ab astre feliç la bella Astrea», p. 289-291); un epitalami («On lo cristal·lí Neptuno», p. 291-294); una visió del Crist crucificat («Alça la vista confusa», p. 294-295); i un extens poema que desenvolupa el tòpic barroc del desengany del món («Passen edats i vides», p. 296-297).

Taula 21. Lletres per a cantar que segueixen la seqüència de romanços en el manuscrit R¹⁹⁵

| Primer vers | Rúbrica | Pàgina |
|-----------------------------|---|---------|
| «Dolç esperit de la selva» | <i>Estant Fontano en lo siti de Barcelona feu esta lletra que canta un amant ses penas donant consells a un rossinyol</i> | 322 |
| «Tes prendes, Elisa mia» | <i>Al so d'vn instrument canta un amant sos amors estant apartat de sa dama. Lletra que feu Fontano asiatiat en Barcelona</i> | 323-324 |
| «La botella s'és morta» | <i>Lletra que feu Fontano en lo últim del siti de 1652</i> | 324-325 |
| «Encantadora bellesa» | <i>Ab cant trist lamenta un amant los rigors de la sua dama</i> | 325 |
| «Francino adora a Amaranta» | <i>Canta Menalio al so d'una harpa lo ditxós amor de son amic Francisco</i> | 326 |
| «Cruel entra lo desembre» | <i>Lletra</i> | 327 |
| «Cristal·lina campanya» | <i>Lletra al to de Gigante Cristalino</i> | 328 |
| «En vostra amable bellesa» | <i>Lletra en què se celebra la amable bellesa d'una dama que, per indiferent, junta lo foc de l'amor ab lo gel</i> | 329 |

5) Les tres primeres composicions d'aquesta seqüència són poemes ambientats en el setge de Barcelona de 1652, un context que ja no té cap relació amb el de les cartes precedents.

Tenint presents totes aquestes consideracions, entenc que el més apropiat és donar per acabat el cicle que ara ens interessa en el punt en què comencen els poemes del setge, és a dir, en la composició «Ni la ciutat populosa».¹⁹⁶ Amb tot, penso que cal justificar per què he deixat fora de l'edició aquesta composició.

Es tracta d'un poema amb una història textual molt complexa, que en alguns testimonis el porta a convergir amb «Cor i flor presenta amor», una poesia que trobem al final de la primera part del *Cicle dels rams* i que, recordem-ho, he descartat editar pels motius que detallava a 5.2.3.1. Pep Valsalobre (2015b: 140) considera que «Ni la ciutat populosa» és «una mena d'epístola», però la mateixa forma de referir-s'hi ja sembla denotar que no acaba de veure clara aquesta classificació. No és estrany: el text presenta una estructura confusa, que inclou un canvi en la rima a la meitat del poema, i el pas d'un estil enunciatiu (v. 1-12) a un altre que, per la seva sintaxi ambigua, resulta impossible d'escatir si correspon a un diàleg entre la veu del jo poètic i la d'un amic seu (un tal Miralles, segons alguns dels manuscrits), o bé un monòleg del jo poètic (v. 14-32). Si entenem, com Valsalobre, que aquesta segona opció és la bona, aleshores és justificat de considerar que el text és, almenys parcialment, com una carta.

¹⁹⁵ Totes les rúbriques provenen del manuscrit de Ripoll i han estat regularitzades i puntuades d'acord amb els criteris detallats a 6.6.1.

¹⁹⁶ Divergeixo, doncs, en aquest punt, de la proposta de Miralles, que entenia com a part d'un mateix cicle amorós les cartes i les composicions del setge: «Hi ha dos poemes datats per les rúbriques en lo siti de Barcelona («Dolç esperit de la selva» i «Tes prendes, Elisa mia»), és a dir, entre 1651-52, i un, més específicament, en l'últim del siti de 1652 («La botella s'és morta»): els dos primers són de temàtica amorosa i el tercer tracta en clau burlesca la situació de carestia que es vivia a la ciutat. Grinyola, aquí, la (re)aparició del pseudònim Elisa en un discurs clarament de submissió amorosa per part del poeta» (Miralles 2015b: 205).

Segons el meu punt de vista, però, i a bé que en la segona part del poema trobem algunes interpel·lacions directes a l'amic a qui s'adreça la veu poètica, la total absència de marques epistolars i la confusió entorn de la identitat i la quantitat de veus, així com les contaminacions creuades amb la composició «Cor i flor presenta amor» (que és, sense cap mena de dubte, un diàleg), m'han fet decantar per entendre que la segona part de «Ni la ciutat populosa» és, també, un diàleg.

A més, a banda de la qüestió formal i retòrica, també cal tenir en compte que, per la seva ambientació bèl·lica, és un poema que té molta més relació amb el poema que el segueix («Dolç esperit de la selva») que no pas amb el que el precedeix («Adora l'abril i l'alba»).

Aquests, doncs, són els factors que m'han fet decantar per no considerar «Ni la ciutat populosa» com una carta del *Cicle de Fil·lis*, i no incloure'l en la present edició.

5.4.3.2. Delimitació interna

L'edició que presento reproduceix la composició i l'ordenació del cicle que proposa R, amb una única excepció: el poema «En la més nova ventura».

Com hem vist *supra* (veg. 5.4.2), aquest poema ocupa les pàgines 288-289 del manuscrit de Ripoll i es troba dins el bloc de romanços de temàtica miscel·lània immediatament anterior a l'extens bloc de romanços amorosos que aquí ens interessa. Malgrat aquesta separació dins el manuscrit R, l'estudi de la distribució dels textos del cicle dins els manuscrits (veg. taula 20) revela que tres dels testimonis més importants a part d'R (és a dir: C, I2 i V2) transmeten tot aquest bloc de poemes conjuntament i en el mateix ordre que R, amb l'única diferència que en tots ells, excepte en aquest últim, «En la més nova ventura» viatja també amb aquest bloc, concretament, entre «Es hora ja que l'amor» i «Favor, soberanes muses».

Ateses les circumstàncies, i de forma excepcional –és una situació que no es produeix en cap altre dels cicles editats en aquest treball– he optat per incloure el poema «En la més nova ventura» dins el cicle perquè, encara que R no l'hi transcriví, la resta de testimonis sí que ho fan. L'he situat allà on el copien C, I2 i V2, és a dir, en la dotzena posició, i vull fer notar que, si he procedit d'aquesta manera, no és només per la unanimitat que mostren aquests testimonis, sinó també perquè el poema en qüestió resulta estar dedicat a Amaril·lis, igual com ho estan les composicions entre les quals queda situat, tant en aquests manuscrits com quan l'insereixo dins l'ordenació d'R.

Sembla que aquest poema devia ser separat de la resta en el moment de la composició d'R, o potser del seu antígraf. És probable que es tractés d'una separació involuntària, fruit d'algun error, però això és quelcom que només puc apuntar com una suposició. En tot cas, en aquest punt, em sembla molt més coherent la proposta d'ordenació de C, I2 i V2 i és per això que he optat per incloure el poema en l'edició, i per fer-ho en la posició que reporten aquests testimonis.

En un altre ordre de coses, cal advertir que no tots els poemes que integren aquest cicle poden ser considerats cartes *stricto sensu*. La taula 22, que especifica quines marques epistolars presenten les diferents composicions, ens permetrà de veure-ho amb més detall.

Taula 22. Les marques epistolars de les *Cartes a Fil·lis*, *Amaril·lis* i *Terinda*

| Carta | Marques epistolars |
|-------------|--|
| Carta I | Hi ha dos elements que revelen la naturalesa epistolar del text: el primer és que conté un comiat explícit («Ja em despedesc...», v. 85) i el segon, que als versos 89-90 es fa evident que es tracta d'un text per a enviar («Oh, si així com les raons [=desenvolupades al llarg del poema], / poguera enviar mes llàgrimes»). |
| Carta II | El jo poètic s'adreça a un amic al qual anomena Stauler per demanar-li que doni remei als seus mals amorosos («Dona a tant mal algun medi, / un consuelo a dolor tant»), la qual cosa es pot intepretar com una petició de resposta. A més a més, l'enviament d'escrits a amics per demanar consol, consell o suport és un tòpic del gènere epistolar. |
| Carta III | Aquest poema no conté pròpiament cap marca epistolar, però sí interpel·lacions directes a la dama en forma de preguntes retòriques. |
| Carta IV | Es tracta d'una carta de comiat, cosa que es fa evident a la darrera quarteta («te prego, per despedida, / que tingues en mon favor / memòria de mon turment / i, de mon amor, record.», v. 57-60). |
| Carta V | Aparentment, no presenta cap marca epistolar. Ara bé, és un text que interpel·la directament un conjunt d'anònims «pastors»; des del punt de vista pragmàtic, i partint de l'evidència que no ens trobem davant d'un text teatral, aquest plantejament retòric resulta difícil d'entendre si no es tracta d'una carta (en aquest cas, oberta a un destinatari col·lectiu). |
| Carta VI | Aquest poema no conté cap marca epistolar, però sí interpel·lacions directes a la dama en forma de preguntes retòriques. |
| Carta VII | Aquest poema no conté cap marca epistolar. |
| Carta VIII | La darrera quarteta actua a mode de comiat («i així em despedesc de tu, / i d'amor me despedesc, / perquè en esta despedida / me mates o em dóns remei.», v. 65-68). |
| Carta IX | La rúbrica indica que es tracta d'una carta. |
| Carta X | La rúbrica indica que es tracta d'una carta. |
| Carta XI | La rúbrica indica que es tracta d'una carta. |
| Carta XII | No conté cap marca epistolar, però és, com els anteriors, un text explícitament dedicat a Amaril·lis i interpel·la directament la dama. |
| Carta XIII | No conté cap marca epistolar, però és, com els anteriors, un text explícitament dedicat a Amaril·lis i interpel·la directament la dama. |
| Carta XIV | La rúbrica indica que es tracta d'una carta. |
| Carta XV | La rúbrica indica que es tracta d'una «resposta», la qual cosa ens situa en el marc d'un intercanvi epistolar. |
| Carta XVI | Aquest poema no conté cap marca epistolar. |
| Carta XVII | La rúbrica indica que es tracta d'una carta. A més, l'última quarteta fa les funcions d'una signatura («I, si a cas mon nom t'enfada, / posa'l com de ton catiu, / si en ton pit i cabells no, / allà en la voluntat sí.», v. 53-56). |
| Carta XVIII | No conté cap marca epistolar, però presenta nombroses preguntes retòriques i una darrera quarteta que actua com a comiat («I no dic més. Déu vos guard / i us done tan llarga vida, / no quant se dilata un segle / sí el que mon cor vos desitja.», v. 65-68). |
| Carta XIX | La rúbrica indica que es tracta d'un text que sol·licita una resposta, de la qual cosa cal inferir que es tracta d'una carta. |

| | |
|-------------|---|
| Carta XX | Aquest poema no conté pròpiament cap marca epistolar, però la rúbrica identifica el text com un petició directa del poeta a la dama. |
| Carta XXI | Aquest poema no conté cap marca epistolar. |
| Carta XXII | La rúbrica indica que el text acompanya un ram de flors i que, per tant, es tracta d'una composició escrita per a ser enviada, és a dir, d'una carta. |
| Carta XXIII | Aquest poema no conté cap marca epistolar. |

Tal com es pot observar a la taula, hi ha diversos casos en els quals la identificació epistolar és dubtosa, i fins a quatre poemes que no poden ser considerats pròpiament com a cartes des de cap punt de vista perquè semblen ser, més simplement, poesies de temàtica amorosa. Es tracta de les composicions VII («Fulminen mos ulls incendis»), XVI («Ja cessaran los rigors»), XXI («Si l'amor, si l'esperança») i XXIII («Adora l'abril i l'alba»).

Tanmateix, l'edició que presento inclou les vint-i-tres composicions, per dues raons: la primera és que els poemes que no contenen marques epistolares, no només no presenten cap element que impedeixi llegir-los com a cartes sinó que diversos d'ells utilitzen recursos retòrics com les interpel·lacions, remarques o preguntes adreçades directament a la dama, que permeten aquesta lectura. La segona raó és que, essent que es troben inserits dins una seqüència de textos la major part dels quals són clarament epistolares, i que, en alguns casos, com veurem més endavant, mantenen amb ells vincles temàtics i fins i tot argumentals, és versemblant pensar que, malgrat l'absència de marques epistolares, els textos devien ser entesos tots, indistintament, com a cartes.

D'altra banda, aquest cicle devia ser, si no directament concebut si, almenys, recopilat per a ser transmès, sobretot, com una col·lecció de romanços amorosos. Aquesta pretensió unitària, que es visualitza en els principals testimonis amb obra de Fontanella, devia de ser considerada, en el seu moment, més important que la disquisició sobre si absolutament totes les composicions són (o poden ser llegides) com a cartes poètiques (una disquisició que, d'altra banda, possiblement tenia, aleshores, una importància molt relativa). En tot cas, el fet evident és que les composicions que ocupen les pàgines 297-321 conformen una unitat temàtica (parlen de dames de les quals el jo poètic es mostra enamorat) i estròfica (són romanços) i, a l'hora d'editar-les, he considerat que servir aquesta unitat era un objectiu prioritari i que extreure'n les peces que no eren (o no semblaven ser) cartes hauria suposat una deturpació del conjunt.

5.4.3.3. Sobre el nom del cicle

Les cartes d'aquest cicle no disposaven, fins ara, d'un nom específic. No és cosa estranya, perquè ni l'autor n'hi atribueix cap —no ho fa, tampoc, amb cap altre dels seus cicles, llevat de les poesies a Gileta. No ho feu tampoc Miró en la seva edició de 1995 ni Miralles en el seu estudi de les rúbriques d'R de l'any 2015.

Davant la manca de referents, però veient-me en la necessitat de disposar d'un nom per fer referència a aquest conjunt epistolar, m'ha semblat que, com que la major part de les

composicions del cicle anaven dedicades a dames que eren caracteritzades explícitament com a pastores i/o estaven ambientades en entorns naturals d'inspiració pastoril, i essent que la major part eren dirigides a Fil·lis o a Amaril·lis, *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* era un nom apropiat per a aquest cicle. L'utilitzaré, al llarg del present treball, de vegades alternant-lo amb la forma equivalent –més breu i genèrica– de «cartes a les pastores».

5.4.4. Aspectes estròfics i mètrics

El cicle consta de vint-i-tres composicions, que sumen un total de 1142 versos. La taula 22 recull el primer vers i les característiques mètriques de cada una de les composicions:

Taula 23. Trets mètrics de les composicions de les *Cartes a pastores*

| Carta | Primer vers | Estrofa | Versos | Rima ¹⁹⁷ |
|------------|--------------------------------|---------|---------------|---------------------|
| Carta I | «Ja que lo rigor fatal» | Romanç | Heptasíl·labs | à_ə |
| Carta II | «Ja que no saps los rigors» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_à |
| Carta III | «En felicitat tan nova» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_í |
| Carta IV | «Quan del furibundo Marte» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_ó |
| Carta V | «Si del rigor lo poder» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_ó |
| Carta VI | «Reverencia't ja l'aurora» | Romanç | Heptasíl·labs | é_ə |
| Carta VII | «Fulminen mos ulls incendis» | Romanç | Heptasíl·labs | à_ə |
| Carta VIII | «Adeu, ingrata pastora» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_é |
| Carta IX | «Del vall del profundo olvit» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_é |
| Carta X | «Què importa, pastora hermosa» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_ó |
| Carta XI | «Es hora ja que l'amor» | Romanç | Heptasíl·labs | ó_ə |
| Carta XII | «En la més nova ventura» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_í |
| Carta XIII | «Favor, soberanes muses» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_à |

¹⁹⁷ El patró de rima s'indica especificant la vocal de les dues darreres síl·labes del vers. Quan aquesta vocal és variable, s'indica amb el símbol Ø. Les es i les os tòniques tant poden ser obertes com tancades, però el sistema de representació no em permet indicar les dues possibilitats i és només per aquesta raó que hi trobem l'accent tancat, que no vol indicar res més que la tonicitat de la vocal.

| | | | | |
|-------------|-------------------------------|-----------|---------------|----------------|
| Carta XIV | «Aquell pastor desdixat» | Romanç | Heptasíl·labs | é_ə |
| Carta XV | «Dessobre la sexta esfera» | Romanç | Heptasíl·labs | é_ə |
| Carta XVI | «Ja cessaran los rigors» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_à |
| Carta XVII | «Jacinta bella pastora» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_í |
| Carta XVIII | «Volava una àguila altanera» | Romanç | Heptasíl·labs | í_ə |
| Carta XIX | «Tant, Terinda, heu castigat» | Quintetes | Heptasíl·labs | ababa ccddc... |
| Carta XX | «Divina bellesa» | Romanç | Pentasíl·labs | à_ə |
| Carta XXI | «Si l'amor, si l'esperança» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_ó |
| Carta XXII | «Conspiren, bella Amaril·lis» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_ó |
| Carta XXIII | «Adora l'abril i l'alba» | Romanç | Heptasíl·labs | é_ə |

Tan heterogènies en d'altres aspectes, aquestes cartes presenten, en canvi, una gran homogeneïtat pel que fa a l'estrofisme, ja que, llevat de la composició XIX, totes són romanços, i llevat de la XX, escrita en pentasíl·labs, totes empenen el metre habitual del romanç: l'heptasíl·lab.

La rima només és consonant en les quintilles de la composició XIX. En els romanços, com és habitual en aquest tipus d'estrofa, és sempre assonant en els versos parells. S'observa una notable diversitat en l'alternança del patró de rima, i cap de les combinacions observades és més habitual que les altres.

No existeix –o jo no l'hi sé veure– cap argument de tipus mètric o relacionat amb la rima que pugui justificar l'ordenació de les composicions, per la qual cosa m'inclino a pensar que aquesta ordenació –més enllà del marc comú ja esmentat del fet de ser quasi tots els poemes, romanços– respon més aviat a criteris temàtics i, potser argumentals. En l'apartat següent presento una proposta interpretativa de tot el conjunt que abocarà una mica de llum sobre la qüestió de l'estructura interna del cicle.

5.4.5. Proposa interpretativa

Després d'haver estudiat la distribució dels textos dins els manuscrits i d'haver procedit a la lectura seguida de tot el cicle en l'ordre que proposa el manuscrit de Ripoll, arribo a la conclusió que el cicle s'estructura en tres grans blocs:

- 1) Bloc 1 (Cartes I-XIV): les cartes a Fil·lis i Amaril·lis, que semblen permetre una lectura amb una certa continuïtat argumental, sobretot, les dedicades a la segona dama.
- 2) Bloc 2 (cartes XV-XVIII): cartes a diferents dames. Malgrat que no presenten cap fil argumental entre elles, tal vegada algunes s'hagin de relacionar amb les del grup anterior.
- 3) Bloc 3 (cartes XIX-XXIII): la XXI i la XXIII no són cartes, i la XXII és una provatura o una reelaboració d'una gileta.

Vegem a continuació, amb més detall, cadascun d'aquests blocs

5.4.5.1. Bloc 1: cartes a Fil·lis i Amaril·lis

El cicle comença amb la carta «Ja que lo rigor fatal», una lamentació amorosa en la qual el jo poètic es plany del fet que Fil·lis sembla preferir l'amor d'un altre home. Es tracta, doncs, d'un poema de gelosia, un tema recurrent en aquest cicle, ja que el trobem també a les cartes VII i XVI.¹⁹⁸ En aquest sentit, resultaria una lamentació amorosa força tòpica si no fos pel passatge que ocupa els versos 65-84, en els qual l'autor retreu a la dama tant el fet que ella no el correspongui com que s'hagi interposat entre tots dos un altre home al qual es refereix en els termes següents:

Dimoni en mon dany vingut
serà, però sa prosàpia,
dels anys trenta-i-tres de Cristo
no es pot demostrar hassanyes.
(*Fil.*: I, v. 73-76)

El text sembla indicar que aquest individu –impossible d'identificar perquè no se'n proporcionen més dades–, pertany a una prosàpia que no ha pogut demostrar cap mèrit des del moment en què Jesucrist tenia trenta-tres anys, és a dir, des del moment de la seva mort. Si no m'erro, aquesta prosàpia no pot ser cap altra que la dels jueus, cosa que, a més, seria coherent amb el retret que el mateix poeta li fa a la quarteta següent, on l'acusa de tenir «sang injusta» (v. 78). L'expressió és rellevant, perquè no necessàriament implica que el poeta acusi el seu rival de ser jueu, sinó, en tot cas, de tenir sang jueva.

Sorpren trobar una acusació d'aquestes característiques en un poema de tema amorós; de fet, és un passatge únic en tot el corpus poètic fontanellà. Resulta impossible anar gaire més enllà en la seva interpretació, per la manca de més dades i context, però és molt improbable que un retret d'aquestes característiques no tingui un correlat real en la biografia de l'autor: es tracta d'un detall massa concret i massa innecessari com per haver estat inventat.

¹⁹⁸ També són expressions de la gelosia algunes cartes d'altres cicles epistolars, en concret: «Lo color d'una esperança» (*Rams II*, XVI), «Terinda bella, singular i hermosa» (*Alt.*, II) i «En estes dos flors, senyora» (*Alt.*, V)

L'apreciació és important perquè, més enllà de la qüestió del pretendent, podem considerar que és una prova que Fil·lis no és un nom inventat a l'atzar, sinó que també deu emmascarar una dama real, de la qual, però, ignorem la identitat.

En un altre ordre de coses, però encara en relació amb aquesta primera carta, cal assenyalar que el text acaba amb un comiat que sembla posar fi a la relació («Ja em despedesc ab mes penes / de ta bellesa i ta gràcia», v. 85-86), un final que el poeta, de forma hiperbòlica, identifica com a causa de la seva mort (per amor), en aquest cas, amb l'esperança que la mort pugui servir per alleujar el seu patiment amorós («lo principi de mon fi / serà fi de ma desgràcia», v. 95-96). D'entrada, sobta que en aquesta primera carta el jo poètic s'acomia de Fil·lis, atès que al llarg de cicle trobarem altres cartes adreçades a la mateixa dona. Hem d'entendre que la relació es va redreçar, en algun moment posterior? O potser que la disposició de les composicions dins el manuscrit no respon a criteris cronològics? No puc oferir una resposta satisfactòria a aquestes preguntes, de manera que, per ara, em limito només a apuntar-les aquí.

La segona carta, «Ja que no saps los rigors», sorprèn, d'entrada, pels clars paral·lelismes d'ordre sintàctic i temàtic que presenta amb la carta anterior.¹⁹⁹ Això no obstant, es palesen dues diferències evidents entre les dues cartes: en primer lloc, aquesta segona està adreçada a un individu anomenat Stauler, que per ara no he pogut identificar, i a qui l'autor es refereix com a «mon amic» (v. 46). La segona diferència és temàtica: si a la carta I hi trobàvem queixes i retrets a la dama, aquí llegim la confidència d'un enamorament, probablement encara irresolt, i que produeix sensacions ambivalents al poeta enamorat, que experimenta, a l'ensem, «disgusts» i «ventures» i també «contentos» i «pesars», i del qual afirma: «que és tal de mon mal la causa / que ja no el sento per mal» (v. 15-16).

És cert que el poema parla de «constants desdenys» d'una «bella ingrata», i que la dama és caracteritzada com a distant, desdenyosa i esquiva, per mitjà de la comparació amb figures mitològico-literàries com les d'Anaxàrete, Cíntia, Penèlope i Atalanta (v. 41-44), i que aquesta circumstància provoca el patiment del jo poètic. De fet, segons com llegim aquest passatge, la referència a *Penèlope*, esposa d'Odisseu, a qui l'heroi trobà esperant encara el seu retorn en arribar a Ítaca, esdevinguda, aquí una dona *esquerpa*, tal vegada s'hagi d'interpretar en el sentit de dir que la dama no ha mantingut els seus sentiments pel poeta mentre aquest era fora. Si fos així, caldria entendre, doncs, que Fontano ha retornat a casa

¹⁹⁹ En ambdós casos, els versos 1, 5 i 9, comencem amb la locució causal «Ja que...» i, a continuació, el poeta exhorta el destinatari del text a escoltar-lo; a la carta I, hi insistia fins en tres ocasions: «escolta, Fil·lis hermosa / escolta menos ingrata» (v. 17-18), «ou, Fil·lis, ou lo rigor» (v. 21) i «escolta un pesar, escolta» (v. 25), mentre que en aquesta ho fa dues vegades («disgusts escolta, i ventures, / contentos ou, i pesars», v. 13-14). Les dues composicions arrenquen amb una referència als «rigors» de l'amor, en el primer vers, i tant l'una com l'altra esmenten Vulcà i Montgibell -figures que serveixen per metaforitzar el malestar intern provocat pel sentiment de gelosia- a la segona quarteta.

després d'un temps, o bé que encara no hi ha tornat i s'ha assabentat a distància del canvi de parer de la dama.

Nogensmenys, també és cert que, a diferència de la composició anterior, aquesta no sembla reflectir cap trencament ni cap voluntat, per part del poeta, de renunciar al seu enamorament. És, simplement, una confiança a un amic, al qual l'autor acaba demanant consol («Dona a tant mal algun medi, / un consuelo a dolor tant», v. 57-58). En aquest sentit, és pertinent de recordar que l'intercanvi epistolar entre amics (masculins), si bé és un tòpic habitual en el gènere de l'epístola literària en llengua vernacle, és una situació força excepcional dins el corpus epistolar fontanellà; tant que, de fet, a banda d'aquesta composició, només trobem cartes adreçades a amics a «Ni la ciutat populosa», un poema molt dubtós al qual m'he referit anteriorment (veg. 5.4.3.1) i a les tres del *Cicle de Münster* (veg. 5.3).

Aquesta constatació fa obligades tres preguntes: en primer lloc, hauríem de relacionar aquesta carta amb aquestes últimes? En segon lloc, qui és aquest Stauler a qui s'adreça el poeta? L'apel·latiu de l'amic –probablement un cognom–, si acceptem que és real i està ben transcrit (i val a dir que els manuscrits no deixen lloc al dubte, en aquest sentit) obre dues preguntes més: l'hem de llegir a la catalana o a l'alemanya? Si el llegim a la catalana, podria tractar-se d'una grafia arcaica o simplement equivocada per al cognom Tauler, ben arrelat al país, malgrat que no he pogut trobar cap individu en l'entorn de Fontanella que dugui aquest cognom. O potser de la forma Estauler, menys freqüent, però també existent. Si el llegim a l'alemanya, podria tractar-se d'una adaptació del cognom Stoller, o d'alguna de les seves variants. Aquesta segona opció seria un argument a favor de relacionar el poema amb els de Münster. Però el fet que fins ara no s'hagi pogut identificar l'individu en qüestió, no em permet anar més enllà en aquesta hipòtesi interpretativa. A més, em costa de veure en quines circumstàncies el poeta podria voler adreçar-se en català a un individu presumptament germànic.

D'altra banda, podria tractar-se d'una mera coincidència, però no puc deixar de remarcar aquí que Stoller és un cognom d'origen jueu. De fet, també ho deu ser Tauler, ja que és ben sabut que molts cognoms amb nom d'ofici (Sabater, Ferrer, etc.) ho són. És evident que no podem establir una relació entre aquest individu i aquell «dimoni en mon dany vingut» (v. 73) de la carta anterior amb uns indicis tan febles, però és una possibilitat que tampoc podem descartar del tot, si bé semblaria estrany, perquè la visió que allí donava el poeta de l'altre home no sembla encaixar gens amb el to amistós i de confiança que trobem en aquesta carta.²⁰⁰

²⁰⁰ No obstant això, també caldria tenir present el que ens explica en l'ègloga piscatòria «Ja del tot apaciguada». Es tracta d'una composició atribuïda a Fontanella per Miró (1995: I, 83; 203-210) i avui considerada apòcrifa (Miralles 2014: 534-536; Valsalobre 2015: 136, 155), en la qual, un amic del poeta relata

Finalment, hi ha una tercera qüestió rellevant: en quina mesura els evidents paral·lelismes sintàctics del text amb la carta I, i el fet que en tots els testimonis aparegui transcrit a continuació d'aquesta, ens indiquen que cal relacionar temàticament un text amb l'altre? O, dit d'una altra forma: la dama que causa les cavil·lacions amoroses, és, també aquí, Fil·lis? No tinc forma de provar-ho, però és una hipòtesi certament versemblant.

Amaril·lis, que és la dama més esmentada en aquest cicle, apareix per primer cop a la carta III, una composició de marcat caràcter amorós i celebratiu, sense retrets ni els habituals esments als rigors o desdenys de la dama. De fet, aquesta missiva té la particularitat de ser una de les poques composicions de Fontanella, juntament amb la carta XII d'aquest mateix cicle (també per a Amaril·lis) que té com a tema la voluntat d'agrair a la dama que correspongui el seu amor. En aquesta ocasió, per fer-ho, el poeta es presenta a Amaril·lis com el seu esclau d'amor en uns termes tan explícits com innegablement gràfics:

mon ser, ma vida i mon cor,
mos pensaments, mos desigs,
ma llibertat, mes potències,
mos sentiments i mon pit,
tot en vostres mans està
i jo en elles també estic,
i en ma cara la S. i clau
podeu d'amor imprimir.
(*Fil.*: III, v. 41-48)

Els darrers versos remetent a l'antic costum de gravar o tatuar en alguna part visible del cos de l'esclau —preferentment, el rostre— un jeroglífic compost per la lletra S i la figura d'un clau (de vegades substituït per una lletra te), per tal de fer vistent la seva condició d'esclau. Aquí, la invitació del poeta és, evidentment, hiperbòlica, però parteix del fet que aquesta pràctica continuava essent habitual dins l'àmbit hispànic durant l'època moderna.²⁰¹

La carta IV, per la seva banda, sembla continuar el fil narratiu iniciat amb la composició anterior, atès que torna a tenir a Amaril·lis com a destinatària, en aquest cas, explícitament caracteritzada com a «pastora» (v. 17) i «serrana» (v. 18). Aquí sembla que el favor d'Amaril·lis ja ha començat a minvar: la composició ens presenta el poeta, abans de marxar

els amors fallits de Francino (versemblantment, Francesc) amb una tal Amaranta. Al vers 219, l'anònim autor del text explica que el fracàs d'aquests amors es degué a la intromissió d'un tercer, Alphenó, a qui descriu com «fingit amic de Francino» (és a dir, de Fontanella). La situació aquí descrita podria correspondre a la que trobem en aquestes dues primeres cartes. Si el cas referit per l'ègloga fos el mateix que llegim aquí, aleshores caldria acceptar que Amaranta, que deu ser la dama a qui Fontanella anomena Amaril·lis, és la mateixa dama que Fil·lis.

²⁰¹ «Muchos esclavos fueron sometidos a la prueba del hierro al rojo vivo en el rostro para indicar con toda claridad su condición. La marca más extensidad era la de una S seguida de un clavo, pero la imaginación de los maestros en la materia era desbordante e iba des de flores de lis hasta el nombre completo del propietario» (Vincent 2002: 345).

cap a la guerra, adreçant-se-li per a retreure-li que les inclemències de la contesa bèl·lica li seran igual de dures que els seus desdenys. L'objectiu d'aquesta missiva és fa explícit en els versos finals, en els quals, després d'haver lamentat el patiment que li suposa la seva poca atenció, el poeta li demana, tanmateix, que, mentre és a la guerra, ella no l'oblidi:

Però ab tot, bella Amaril·lis,
puix ab laberint tan dolç
tan ardents danys he passats,
pesars he passat tan nous,
te prego, per despedida,
que tingues en mon favor
memòria de mon turment
i, de mon amor, record.
(*Fil.*: IV, v. 53-60)

Que el jo poètic qualifiqui de «nous» els pesars provocats per Amaril·lis podria tractar-se d'una estratègia retòrica per realçar el valor de la seva relació amb ella, i aleshores caldria entendre que aquests pesars són nous en el sentit que no són comparables a d'altres pesars amorosos que el jo poètic hagi experimentat en el passat. No es pot descartar, però, que el vers tingui un sentit més literal, i que signifiqui que, o bé que Amaril·lis és el primer amor del poeta, o bé que aquesta és la primera ocasió en què la dama ha provocat la seva aflicció amorosa.

La carta V («Si del rigor lo poder»), però, no insisteix en la temàtica bèl·lica ni dona el nom de la dama de la qual parla. En aquest romanç, el poeta s'adreça a un col·lectiu indeterminat de pastors per a explicar-los que, després d'haver-se burlat sempre de l'amor, ara s'ha enamorat d'una pastora i que això és la causa de les seves penes. Es val del recurs de la *descriptio puellae* en els termes estereotipats habituals i acaba advertint els pastors que evitin de sucumbir, com ell, a l'enamorament (v. 53-56).

Aquest poema presenta paral·lelismes notables amb una composició no epistolar de Fontanella que porta per primer vers «Ve la nit i de bayeta» i que glosa un peu de Vicent Garcia. Aquesta glosa té tres trets que aquí m'interessa destacar. El primer és que, com les dues altres gloses que la precedeixen en la major part dels manuscrits, està dedicada a la muntanya de Montjuïc.²⁰² El segon és que el poeta hi canta els seus amors amb Fil·lis. I el

²⁰² Fontanella té només sis poemes que són gloses. El primer, «Ham admirable dels cors», forma part del *Cicle dels rams*. El segon, tercer i quart són poemes dedicats a Montjuïc («Excelsíssima muntanya», «Astre que en la nit opaca» i «Ve la nit i de bayeta»); apareixen en aquest mateix ordre a R. El cinquè és «Ara sí que ha de cremar-se», del qual, la rúbrica diu que va ser premiat a les festes de Nostra Senyora de la Concepció de Barcelona (no sabem quin any). En aquest cas s'indica, a més, que la cobla venia «donada en lo cartell». Malgrat ser per a un certamen religiós, es tracta d'un poema jocós i, necessàriament tardà, perquè a la primera part del poema, Fontanella hi repassa la seva vida i diu que ha «blanquit» i «canat» (és a dir, que ja té els cabells blancs). Sóc del parer que, deixant de banda la primera de les gloses, les altres són composicions de certamen. En el cas d'«Ara sí que ha de cremar-se», és evident, perquè la mateixa rúbrica ho indica. En els poemes de

tercer és que, tal com fa la carta que ara ens interessa, també a «Ve la nit i de bayeta» el poeta alerta els pastors que es previnguin de l'amor i que el defugin:²⁰³

| «Si del rigor lo poder» | «Ve la nit i de baieta» ²⁰⁴ |
|---|---|
| <p>Per esta, pastors, sospiro, per esta peno, pastors; teniu llàstima de mi 56 i guardau-vos de l'amor.</p> | <p>Fugiu, pastors, d'esta serra; 10 temeu est àspid, pastors, i experimentau en mi de sa duresa el rigor. (...) 70 Fugiu, doncs, d'ella, sagals, puix en ella los rigors així com de nou se augmenten, apar que hi tornen de nou.</p> |

És cert que «Ve la nit i de bayeta» té un enfocament distint al de «Si del rigor lo poder», però també cal tenir present que parteix d'un peu fixat. Sigui com sigui, però, penso que els dos poemes s'han de llegir de forma comparada i que no es pot desvincular la composició de l'un de la de l'altre. Tot i que en un cas s'esmenta en nom de Fil·lis i en l'altre no, m'inclino a pensar que ambdues peces deuen referir-se a la mateixa dama.

Em sembla que confereix encara més solidesa a aquesta hipòtesi el fet que la carta que segueix, la VI («Reverencia't ja l'aurora») vagi adreçada, explícitament, a Fil·lis. Aquesta composició és una lloança hiperbòlica de la seva bellesa física i espiritual, al final de la qual el poeta acaba demanant-li la correspondència amorosa.

I si quan Venus vencé
tu en lo judici estigueres,
ni es fora abrasada Troia,
ni es fora robada Helena.

Montjuïc no es diu, però cada un dels poemes té una temàtica diferent (un sobre la batalla, un altre sobre la muntanya com a lloc i un altre sobre els amors amb Fil·lis, amb Montjuïc com a *locus amoenus*). Això em fa pensar que aquests tres poemes podrien correspondre, també, a algun certamen. Miró els data a 1641. És versemblant pensar que, poc després de la Batalla de Montjuïc, esdevinguda el gener d'aquell any, es devia celebrar algun certamen per festejar la victòria. Ara per ara, però, no tenim cap prova documental que ho confirmi i Miró no indica d'on treu la data, la qual cosa obliga a pensar que la dedueix per la proximitat amb la de la batalla. Però el cert és que bé podria tractar-se d'un certament celebrat aquell mateix any o bé els següents. La sisena i última glosa és la que porta, per primer vers, «Los clavells que moriran». Es tracta d'una composició no epistolar, de tema amorós, que apareix cap a la part final del manuscrit R, que deu ser tardà (perquè només el transcriuen aquest manuscrit i B4) i del qual, però, no es dona cap detall sobre les circumstàncies que motivaren la seva composició.

²⁰³ No puc deixar d'assenyalar, aquí, que l'admonició contra l'amor és un tòpic relativament present en l'obra fontanellana i que ressona, fins i tot, en els versos que obren *Lo desengany*: «Alerta, amadors, alerta: / no feu en les paraules, / puix ara en la bellesa més divina / ha faltat lo valor i la constància» (Valsalobre ed., en premsa, c).

²⁰⁴ A l'espera de l'edició del poema per part dels investigadors de Nise, reproduïxo aquí el text en la versió de Miró (1995: II, 251-253) a bé que, per tal de mantenir la coherència amb la resta de textos fontanellans citats, en regularitzo les grafies.

Mes, ja que tanta hermosura
t'ha donat naturalesa,
¿per què a mon pit, que t'adora,
lo que no aprofita negues?
(*Fil.*: VI: v. 33-36)

La carta VII no es pot relacionar amb cap dama en concret, perquè no hi apareix cap nom, però la proximitat amb la contigüitat amb la VI (dedicada a Fil·lis) i la proximitat temàtica amb la I (ambdues, sobre la gelosia) i el fet que aquella estigués explícitament dedicada a Fil·lis, conviden a pensar que aquesta també ho deu estar.

A partir d'aquí comença una seqüència epistolar que comprèn les cartes VIII-XIV i que sembla estar íntegrament dedicada a Amaril·lis. No podem considerar que aquesta seqüència constitueixi un subcicle tancat, perquè caldria relacionar-hi totes les composicions que parlen d'Amaril·lis, tant les d'aquest mateix cicle epistolar com les d'altres parts del corpus poètic fontanellà. Tanmateix, sí que sembla construir una petita línia argumental.

Aquí, a la carta VIII, el jo poètic s'acomiada, amb gran tristesa, d'una «ingrata pastora» (v. 1) de la qual afirma haver d'estar «algun temps apartat de sa vista». Es tracta d'un poema molt sentit i força senzill, en el qual el poeta verbalitza els seus sentiments d'una forma directa, transparent, amb un ornament retòric mínim i una sintaxi poc tensionada. En aquest sentit, és prou il·lustratiu el següent passatge:

Adeu, carrer venturós,
puix se diu de la Mercè,
que la més rara bellesa
dels noms més divins contens.
I vosaltres, llocs que sempre
donàveu peus a mos peus
perquè a les festes alegres
parlar ab ella pogués.
(*Fil.*: VI, v. 29-36)

La cita és interessant, a més, per la referència al «Carrer de la Mercè», que, tal vegada ens digui alguna cosa sobre el lloc de composició del text. D'entrada, sembla ambigua, perquè tant a Barcelona com a Perpinyà podem trobar carrers amb aquest nom que ja existien al segle XVII.²⁰⁵ M'inclino a pensar, però, que aquí Fontanella és refereix al carrer de la capital del Rosselló, perquè més endavant sembla escriure des de Barcelona.

La carta IX és la primera de tot el conjunt que queda identificada com a tal en la rúbrica, que resa: *Ausent, un amant escriu una carta a sa dama sol·licitant-la no olvide son amor.*

²⁰⁵ Per ser rigorosos, però, cal dir que el carrer barceloní es diu *de la Mercè* i el perpinyanenc *del convent de la Mercè* (avui *Rue du convent de la Mercè*). Dec la part rossellonesa de la informació al doctor Joan Peytavi, a qui vull manifestar el meu agraïment.

Argumentalment, el poema manté una continuïtat evident amb l'anterior, ja que, si en aquella el poeta s'acomiadava, aquí el trobem ja allunyat de la dama, demanant-li que no l'oblidi malgrat la seva absència. Alguns elements del text permeten interpretar que la composició al·ludeix a un viatge per mar, veladament representat sota les imatges d'una «intrincada espessura» (v. 5) amb «emmaranyats extrems» (v. 6, la negreta és meva). Un mar que, lluny de la calma, es troba en «alterada tempesta» (v.9) i en «tempestat avorrible» (v. 13), imatges que metaforitzen l'estat interior de desassossec i intranquil·litat que causa en el jo poètic l'allunyament de la seva enamorada. Amb tot, no resulta clar si el poema està escrit davant la visió d'un mar embravit o des d'un viatge per mar; el passatge on es fa referència a aquesta qüestió (l'obertura del poema, v. 1-16) és l'únic que presenta un cert grau d'opacitat, per l'ús de les metàfores marineres ja descrites.

En clar contrast amb aquest fragment, la resta del poema permet una lectura força directa, ja que no conté més artifici literari que l'ús puntual (i moderat) de l'hipèrbaton, per la qual cosa podem dir que, estilísticament, es manté en la mateixa línia que la composició anterior. El poeta manifesta a la dama que no podrà oblidar-la i li demana que ella tampoc ho faci (v. 33-40). S'acomiada recalcant la torbació que li provoca el fet d'estar allunyat d'ella (v. 41-48) i amb una misteriosa referència final a la seva localització (la negreta és meva):

Açò t'escriu **des d'on saps**,
mogut de l'amor que et té,
lo teu més rendit amant
(si un ausent pot dir-se teu).
(*Fil.*: IX, v. 45-48)

Que l'autor no reveli l'indret on es troba demostra que la dama el coneix, però que no el deuen conèixer gaires persones més, ni ell té la intenció de revelar-lo a cap altre dels potencials lectors del text. Podria tractar-se, simplement, d'un recurs per fer evident la complicitat que l'uneix amb la seva destinatària, o bé, si el poema tingués un component biogràfic, podria revelar que fou escrit en algun dels moments en què Fontanella prestava serveis diplomàtics o militars al Consell de Cent. En aquest sentit, cal recordar que, en circumstàncies bèl·liques, és habitual que els combatents no indiquin el lloc des d'on escriuen, per tal que, en cas que la missiva sigui interceptada per l'enemic, no reveli dades que puguin ser-li útils. Amb tot, i atès que no trobem cap al·lusió a la guerra dins la missiva, la primera sembla ser la lectura més versemblant.

La dama, però, no devia escoltar els precés del poeta, ja que en la carta X Fontano torna a demanar a la dama que li escrigui («No havent tingut resposta un amant ausent d'una carta que escrigué a sa dama, la sol·licita de nou ab altra carta»). En aquesta ocasió, la dama torna a ser identificada com a «pastora» (v. 1); no ho havia estat a la carta anterior, però sí a la IX, de manera que tot fa pensar que l'hi considera, en tot moment.

Tal vegada per persuadir-la de tornar-li resposta, en aquest text, el jo poètic insisteix en la puresa del seu afecte («l'afecte pur de mon cor», v. 12), és a dir, desvinculant les seves pretensions amoroses de qualsevol pretensió sexual. La composició manté un estil diàfan, desprovist de metàfores i de jocs conceptuals complexos i, en conjunt, es tracta d'una carta de to amable, en la qual els retrets per la falta de resposta epistolar es mantenen dintre del més estricte decòrum, i que evidencia la pretensió del poeta de prosseguir el galanteig.

Però la dama sembla restar immutable davant les sol·licitacions del seu devot enamorat: la rúbrica de la carta XI ens ennova que «no havia respost a dos cartes que li havia escrit» el poeta, i que, presumiblement, són la IX i la X. Aquesta nova missiva està plantejada com un soliloqui, en el qual l'autor pregunta si no seria hora que la dama li tornés resposta (v.1-8), s'autorespon que sí (9-12) però, a aquesta resposta, hi contraposa els fets (v. 13-16), és a dir, la manca de resposta. A partir d'aquí, i emprant de nou metàfores marineres, presenta la «barca amorosa / en alterades tormentes» i recorda a la seva estimada que «vós sola / podeu a tormenta tanta / influir bonança dolça» amb la seva resposta epistolar. El nus dramàtic del poema, però, es cabdella entre els versos 25-46, on el poeta demana fins en tres ocasions a la dama «què he de fer» (v. 29, 33 i 37) i arriba al centre de la seva queixa, que es troba en el fet que la dama no li dona cap tipus d'indici que li permeti entendre què espera d'ell, una desídia que Fontano contraposa amb l'honestedat de les seves pretensions:

Mes, si no voleu ni manar-me,
i si estimau a lisonja
quan és verdader mon pit,
veritats senzilles conta,
d'un llamp ardent, d'una ausència,
que pena igual en mi fora,
m'aniquilen, m'aturmenten,
les flames més portentoses.
(*Fil.*: XI, v. 41-48)

És interessant fer notar que aquest «no voleu manar-me», remet a la lògica trobadoresca i que, des d'aquesta òptica, la manca d'ordres al cavaller per part de la dama, és el pitjor dels greuges. Cal destacar el tancament del poema, que apareix com una insinuació de desistiment del poeta davant de la impermeabilitat de la dama a l'expressió literària de la seva sofrença amorosa:

Basten mes queixes i basten
estos sentiments, senyora,
que, a penes tant temps sentides,
poc sentir deixa a la ploma.
(*Fil.*: XI, v. 53-56)

En un altre ordre de coses, però encara sobre la mateixa composició, és important observar que aquesta és la primera ocasió, des de la carta IV, en què apareix explícitament el nom d'Amaril·lis (v. 21). Lluny de ser anecdòtica, aquesta observació juntament amb els lligams

assenyalats entre les composicions precedents, em porten a la conclusió que aquesta seqüència de poemes dedicats a Amaril·lis, malgrat que el nom de la dama no s'expliciti fins aquí, comença en el poema VIII.

La carta XII, per la seva banda, marca un notable punt d'inflexió respecte de les quatre missives anteriors. La composició és una proclamació desbordant de joia del poeta, que no només ha pogut tornar a veure Amaril·lis, sinó que ha pogut tocar la mà de l'estimada a través de la reixa d'una finestra. La rúbrica del poema ens ennova que es tracta d'un «Romanç a una senyora monja», de la qual cosa es desprèn, doncs, que Amaril·lis forma part d'una comunitat religiosa, tot i que no podem escatir de quina. Resulta com a mínim curiós trobar, aquí, Amaril·lis convertida en monja; és cert que no sabem quant de temps ha transcorregut entre les diferents missives, però recordem que a la carta VII, el poeta recordava haver pogut parlar amb la dama en unes «festes alegres» en diversos llocs que, malgrat que no s'especifiquen, es fa difícil pensar que podien ser convents (v. 33-36). Hem de pensar, doncs, que Amaril·lis no era monja, en un principi, però que ingressà en la vida religiosa mentre Fontanella li escrivia aquestes composicions? O potser ho va ser en tot moment? Per ara no disposem d'evidències documentals que ens permetin abocar llum sobre aquestes qüestions. Amb tot, hi ha dues remarques que és pertinent de fer aquí. La primera és que, en un dels poemes d'aquest mateix cicle, «Volava una àguila altanera» (carta XVIII), el jo poètic lamenta l'entrada en religió d'una dama de qui està enamorat. No en dona el nom, així que no podem afirmar que es tracti d'Amaril·lis. La segona és que, així com succeïa també en el *Cicle dels Rams*, tal vegada la condició de religiosa de la dama podria explicar el plantejament cast i neoplatònic d'aquestes composicions i, qui sap si, també, el de les *gilettes*.

Sigui com sigui, el fet que Amaril·lis sigui monja no sembla ser un impediment per a què el poeta continuï demanant-li que no s'oblidi d'ell:

te suplic (així jamai
desfaça lo Temps inic
lo color de ta bellesa,
de ta frescor lo matís)
que no sepultes, ingrata,
en l'abisme de Polvit
de mon amor les memòries,
que en mi sempre ha d'estar viu.
(*Fil.*: XII, v. 53-60)

La carta XIII torna a ser adreçada a Amaril·lis, si bé la rúbrica ens presenta el poeta, de nou en un to molt menys alegre, com un «amant desconfiat». Aquesta composició s'articula a partir d'un seguit d'apòstrofs amb els quals el poeta s'adreça a les muses (v. 1-4) i a Apol·lo (v. 5-12), demanant-los inspiració per a la seva composició, a Cupido (v. 13-28), per culpar-lo de les seves penes amoroses i, finalment, a Amaril·lis (v. 33), per ser la causant última d'aquestes penes. A la dama li demana que les escolti, bo i admetent que, si no ho fa, el patiment serà causa del seu penar fins a la mort, si bé manifesta que entén la mort com un

consol perquè, de produir-se, serà per causada de la dama. La culminació d'aquesta lògica, que presenta un marcat paral·lelisme amb la concepció cristiana de la devoció religiosa, és l'elevació de la dama a la categoria d'ídol, al qual el poeta promet consagrar-se (v. 41-52).

La carta XIV sembla cloure la seqüència de composicions destinades a Amaril·lis. El jo poètic manifesta la constància del seu amor a desgrat de la manca de correspondència per part de la dama i li demana que renovi el seu favor amorós per ell, adduint la fermesa dels seus sentiments.

Aquesta és potser la carta en què l'ambientació pastorívola es manifesta amb més claredat de tot el cicle. D'una banda, el jo poètic es presenta com un «pastor desdixat» (v. 1) que es compara, a més, amb Fabi, una de les màscares bucòliques de Lope de Vega més freqüentment vinculades amb l'autofiguració de l'autor madrileny (Morley 1961). D'altra banda, la referència a l'entorn natural és més explícita que en composicions anteriors («eixes plantes, eixes selves / eixos camps, arbres i flors / muntanyes, vall i riberes», v. 42-44), i l'autor el posa al servei de l'amplificació de la seva devoció amorosa:

i, en fi, tota la campanya
lo constant d'aquesta ausència
contra de vostres mudances
publica, aclama i celebra.
(*Fil.*: XIV, v. 57-60)

El poema presenta, però, una qüestió difícil de resoldre: al segon vers, el poeta se situa en una «muntanya excelsa», una expressió que apareix en d'altres composicions de Fontanella i que sempre fa referència a Montjuïc. El poema fa explícit que el poeta es troba «ausent» i que la dama es troba en un entorn bucòlic, però que no arribem a entendre si aquest entorn és el del Pla de Barcelona o el d'un altre indret. El text no és gens aclaridor, en aquest punt: als versos 45-46, el poeta convida la dama a mirar unes «penyes» que tant podrien ser aquelles on ell es troba (és a dir: Montjuïc) com les «muntanyes» esmentades al vers 44:

lo qual vos demostraran
eixes plantes, eixes selves,
eixos camps, arbres i flors,
muntanyes, valls i riberes.
I, aquestes penyes mirant,
coneixereu que les penyes
de ser fermes han deixat,
vençudes de ma firmesa.
(*Fil.*: XIV, v. 41-48)

Considero més versemblant pensar que ella es troba en un altre indret, ja que resultaria poc lògic que ell es proclamés «ausent» si tots dos són a Barcelona. De fet, la lectura que em sembla més probable és que ell sigui a Barcelona i ella al Rosselló; la insistència en la idea de la separació i l'absència d'ell (comuna en aquest poema i en els precedents, llevat de la carta XII) em porta a pensar que la dama a la qual s'adreça aquí el poeta deu ser Amaril·lis

(és a dir, la rossellonesa Maria Teresa Ham), però això és quelcom que no podem fer més que suposar, perquè en el text no es fa explícit el seu nom.

5.4.5.2. Bloc 2: cartes a diferents dames

A partir de la carta XV i fins a la XXII, trobem una seqüència de poemes que no semblen construir cap línia argumental; es tracta de composicions aïllades, de temàtiques diferents, clarament desvinculades les unes de les altres, i que només en un cas –la carta XXI– podem relacionar amb el bloc anterior i, encara, amb alguns matisos.

La carta que obre aquest segon bloc («Dessobre la sexta esfera») és un oracle galant formulat com a resposta a una dama que, segons inferim del text, ha plantejat al poeta un dubte sobre la seva bellesa. Fontano ho consulta amb l'astròleg Castells, personatge no identificat, que declara que els déus, reunits en consell, han vaticinat la perennitat dels encants de la dama. La composició no presenta cap element que permeti vincular-la a alguna de les anteriors, ni a la dama amb Fil·lis o Amaril·lis. Com a curiositat, podem dir que aquesta és una de les poques cartes que l'autor diu no escriure per iniciativa pròpia, sinó a petició d'altri.²⁰⁶

La carta següent, la XVI, («Ja cessaran los rigors») està dedicada, de nou, a una destinatària anònima i retorna sobre el tema de la gelosia, tal com les cartes I, II i VII. El jo poètic declara haver decidit oblidar la dama per aquest motiu. Com en les composicions sobre aquest tema, hi trobem la imatgeria habitual, feta de metàfores relacionades amb les tempestes i amb el foc, i l'al·lusió al Montigbell, antic nom del volcà Etna. Com que la primera d'aquestes composicions (la carta I) és dedicada a Fil·lis, podríem sentir-nos temptats de relacionar la resta de composicions de gelosia amb aquesta dama, però el cert és que no hi ha indicis textuais concloents per poder sostenir fermanent aquesta hipòtesi.

A continuació, la carta XVII «Jacinta, bella pastora», està dedicada a una dama que no és esmentada en cap altra composició de Fontanella, o, si més no, no emmascarada amb aquest criptònim. És un text galant, força transparent, que glosa hiperbòlicament la bellesa de la dama (que és comparada amb Venus). Reprèn el tòpic de l'amant absent i, de fet, de no ser per això, tindríem la temptació de creure que es tracta d'un poema que pretén iniciar un galanteig, ja que el poeta diu a la dama que se sentiria molt afortunat ella «agraís» el seu sentiment (v. 45-48). Potser, ben mirat, la hipòtesi de l'inici del galanteig i la de la separació no siguin lectures incompatibles. En tot cas, Jacinta, ha de ser o bé una creació sense correlat real, o bé una nova màscara per a Fil·lis o Amaril·lis, o bé una nova dama, no documentada, amb qui potser el poeta hauria mirat d'encetar una relació que, si atenem a la fortuna d'aquest criptònim en l'obra fontanellana, no devia progressar.

²⁰⁶ Els altres casos són «Versos després de la purga» (*Ang.*, XV), «Allà va la lletra o no va...» (*Rams I*, VI) i «Camaleó de les flames» (*Alt.*, III).

La carta XVIII planteja un dubte similar: el poeta lamenta, desconsolat, l'ingrés en un convent de la dama que estima, però l'absència del nom de la dedicatària del poema fa impossible endevinar si deu tractar-se d'alguna de les altres dames esmentades en el present cicle. Ja hem vist, en parlar de la carta XII, que Amaril·lis era monja, per la qual cosa, una possibilitat seria que aquest poema es referís a ella. Però el cert és que no hi ha cap evidència sòlida, en aquest sentit, de manera que tant podria tractar-se d'ella, com d'una altra dama. Tanmateix, el text conté un indicatiu interessant, ja que sembla suggerir que l'entrada en religió de la dama podria ser només temporal (la negreta és meva).

Què he de fer si el monestir
vos dora **un temps** i us eclipsa,
eclipsa humana bellesa
i dora prenda divina,
(*Fil.*: XVIII, v. 57-60)

Com ja he explicat en l'estudi de les cartes dels Àngels (veg. 5.1.6.2), no es pot descartar que la monja d'aquell convent que festeja en aquells textos no fos una monja professa, sinó una dama refugiada dins la comunitat monàstica durant el tràngol de la guerra. No tenim manera, per ara, de confirmar aquesta hipòtesi, però, si fos certa, potser aquesta carta s'hauria de posar en relació amb aquelles i la dama, aquí anònima, podria ser la Isabel/Elisa a la qual Fontano dedica aquells i altres textos.

5.4.5.3. Bloc 3: altres cartes i altres textos

La darrera seqüència del cicle, que comprèn les composicions XIX-XXIII, conté una sèrie de poemes que, malgrat que apareixen, tots, en d'altres manuscrits, a diferència de totes les cartes anteriors, mai apareixen en el mateix ordre que al manuscrit de Ripoll. De fet, dins la resta de testimonis es copien separats, com a poemes esparços. Es tracta, a més, d'una seqüència especialment heterogènia, ja que conté poemes singulars des del punt de vista estròfic o mètric, dues composicions que, clarament, no són cartes, i una que sembla estretament vinculada amb les *gilettes*. A més a més, en la major part dels casos, resulta impossible establir vincles gaire fermes amb les composicions dels dos blocs precedents.

A la primera d'aquestes composicions, la carta XIX («Tant, Terinda, heu castigat»), la veu poètica s'adreça a una dama anomenada Terinda per comunicar-li la tristesa que li produeix que s'hagi oblidat d'ell i no hagi respost una de les seves cartes (no sabem si es refereix a alguna de les incloses dins aquest cicle). Li demana que doni resposta, ara sí, a aquesta missiva, tant si és per correspondre els seus sentiments com si és per rebutjar-los.

Cal destacar l'ús de les quintilles, un cas pràcticament únic en tota l'obra poètica fontanellana.²⁰⁷ La quintilla és una estrofa utilitzada sovint en el teatre del Siglo de Oro (Domínguez Caparrós 1999: 203) en passatges narratius o lírics. Pel seu patró de mètrica i rima, sembla una estrofa òptima per a cantar, però no podem afirmar que fos compost amb aquesta finalitat perquè, habitualment, quan és el cas, se sol indicar a les rúbriques. Però el cert és que tampoc ho podem descartar.

No puc explicar de forma convincent per quin motiu Fontanella opta per aquest motlle estròfic en aquest cas, però la provatura sembla tenir sentit en el context en què apareix dins del manuscrit de Ripoll, ja que la composició que la segueix, la carta XX, («Divina bellesa»), també presenta una particularitat, en aquest cas, de tipus mètric, ja que es tracta d'un dels dos únics romanços pentasil·làbics de tota la poesia fontanellana.²⁰⁸

Aquesta carta torna a fer referència a Fil·lis i, igual com la carta II («Ja que lo rigor fatal»), gira entorn de la interferència d'un tercer en la relació que el poeta intenta mantenir amb la dama. La rúbrica resa: *Vent un amant noves tibieses en l'amor de sa dama, pensant que les causava altre amant ab sinistres informacions contra d'ell, de nou la sol·licita avive l'amor*. Seria redundant glosar aquí el significat de la composició, perquè és un poema breu i de lectura diàfana, que explica exactament el mateix que ja avança la rúbrica, però sorprèn la duresa dels termes en què el jo poètic s'adreça a la dama, a la qual arriba a qualificar de «falsa» (v. 20). Al vers 38, el jo poètic manifesta que l'esperança de veure's correspost per la dama és «antiga», la qual cosa podria indicar que l'enamorament de Fil·lis, en el moment de la composició del text, ja fa temps que dura, si bé tampoc es pot descartar que es tracti simplement d'una consideració hiperbòlica.

La carta XXI és un romanç breu que s'articula entorn d'un joc d'antítesis (antídot / metzina, mal / remei, bonança / torment) que confereix al conjunt un sentit paradoxal. Tot amb tot, en els termes sempre ambigus en què es pot expressar qualsevol raonament des de la paradoxa, el poema sembla reflexionar sobre la idea que l'amor és un mal amable, que té, com a remei, l'esperança. Cap dama és esmentada ni ningú és interpel·lat, la qual cosa, sumada a l'absència de rúbrica evidència que aquesta composició no pot ser llegida, de cap manera, com una carta.

Ben diferent és el cas de la carta següent, la XXII («Conspiren, bella Amaril·lis»); la rúbrica és molt escarida («Ram de flors»), però suficient per donar a entendre que el text aprofita l'enviament a la dama d'una ram de flors per a construir un joc simbòlic a l'entorn d'aquestes. Més concretament, el jo poètic demana a la dama, que sembla tenir diversos

²⁰⁷ A banda d'aquesta carta, només utilitza la quintilla a la nadala «Què has, què has vist, oh pastor» (Miró 1995: II, 154-156).

²⁰⁸ L'altre és el romancet dedicat a Santa Teresa que té per primer vers «Candida Teresa» (Miró 1995: II, 73).

pretendents, que el tingui a ell pel més fervorós de tots i que el correspongui per aquest motiu.

Es tracta d'un romanç breu, de la mateixa extensió que la composició anterior (16 versos). La dada pot ser fruit de la casualitat, però el cert és que són els dos únics poemes d'aquesta extensió que trobem dins el cicle. Potser d'això caldria inferir que existeix algun vincle entre les dues composicions? No ho sabria dir. En tot cas, el que és clar és que torna a aparèixer Amaril·lis, si bé aquest poema no sembla tenir cap relació amb els romanços més o menys extensos que Fontanella dedicava a aquesta dama en la seqüència VIII-XIV. A diferència de la major d'aquelles composicions, aquí res sembla indicar que ens trobem davant d'un poema *in absentia*, com ho són la majoria dels del grup anterior, i això obliga a situar-lo, cronològicament, o bé just abans de l'inici de la dita seqüència o bé en algun moment posterior, ambdós, difícils de precisar.

De fet, aquest poema constitueix un petit trencacolls en el qual val la pena deturar-se un moment, ja que resulta molt evident que es tracta o bé d'una primera versió, o bé d'una reelaboració de la *gileta* 32, «Guardau, gallarda Gileta» (Castaño 2017: 353-354). La taula 24 permet observar les semblances i les divergències entre els dos textos. Hi he marcat, en negreta, els fragments de la *gileta* que manté la carta XXII.

Taula 24. Comparació dels poemes «Guardau, gallarda Gileta» i «Conspiren, bella Amaril·lis»

| | «Guardau, gallarda Gileta» | | «Conspiren, bella Amaril·lis» |
|----|---|----|---|
| | <i>Persuadint Gilet a la gallarda Gileta no aprecie un enganyós amor, li fa memòria de son amor verdader</i> | | <i>Ram de flors</i> |
| | Guardau, gallarda Gileta, aquell jardí generós, on mal encobert respira | | Conspiren, bella Amaril·lis, en est jardí generós , |
| 4 | un àspid en cada flor. Ditxoses flors que veneren entre dos albes un sol; desdixades esperances | 4 | com entre les flors un àspid, molts àspids per una flor . Ditxoses flors que coronen entre dos albes un sol , |
| 8 | que no seran més que flors. Guardau florides memòries de l'ardor més animós, que, idòlatra de la vida, | 8 | antes bé flors desdixades que no seran més que flors . Guardau florides memòries de l'ardor més animós , |
| 12 | per fruit espera la mort, mentres d'esta flama pura lo llamp admiro ditxós, que anima flors en la cendra | 12 | per fruit espera la mort . Del pas de flama tan pura , lo llamp permeteu veloç, que anima flors en la cendra |
| 16 | i torna cendra los cors. | 16 | quan torna cendra los cors . |

Com es pot veure, la carta manté versos sencers (el 6, el 8 i el 15) i, fins i tot, tota la tercera quarteta de la *gileta*. L'examen de la transmissió dels textos no ens diu gran cosa sobre quin podria ser el model de l'altre, perquè la *gileta* només és a R i l'altra, a R i a L4, un manuscrit tardà, que llegeix de la branca d'R. Em sembla més probable que la carta sigui una

reelaboració de la gileta que no pas al revés però, per justificar aquesta hipòtesi cal entrar en consideracions cronològiques que detallaré més endavant, en l'apartat destinat a aquesta finalitat (veg. 5.4.6).

Sigui com sigui, és fàcil observar que, en la variació, es produeix, també, un canvi en el tema del poema: a la carta, el poeta demana a una dama que té diversos pretendents («molts àspids») que el tingui a ell pel més fervorós de tots i que, per aquesta raó, el correspongui. El jo poètic expressa la seva poca esperança en aquesta possibilitat (v. 5-12), però, al mateix temps, reconeix que l'enamorament fa que l'esperança no deixi de renovar-se (v. 13-16). En canvi, a la gileta, 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 («des flors») pugui amagar un engany («un àspid»).

La carta que tanca el cicle, «Adora l'abril i l'alba», és una contemplació de Cloris, la divinitat grega de la primavera, a punta de dia. Constitueix un exercici gens dissimulat de voyeurisme (la dea no sap que està essent contemplada) i cal destacar que es tracta d'un dels pocs poemes de tota la poesia de Fontanella en què el desig sexual se sublima sota una forma poètica no burlesca, amb el jo poètic afirmant, de forma prou explícita que, veient Cloris: «se dirriteix en voler-la» (v. 20).

És interessant observar que Cloris és, al mateix temps, una dona i una dea, una dualitat semblant a la que trobàvem a la carta XVII, quan es comparava Jacinta amb una:

segona Venus, tan bella
que, semblant-li tant al viu,
distinguir-vos no poguera
si ton ser no us distingúis;
(*Fil.*: XVII, v. 9-12)

En ambdós casos, el jo poètic és decanta per la dona, pel «ser» (v. 12), i no per la dea. Tanmateix, a la carta XXIII, la dona no sembla poder tenir un correlat real —o bé, si el té, el text no permet deduir-lo, la qual cosa podria indicar que deu ser un dels escassos textos amorosos fontanellans que no parteixen d'una base biogràfica real.

Vull remarcar, també, els paral·lelismes existents entre aquesta composició i la darrera del *Cicle dels rams*, «Indivisible de perla», un text que, tal com he explicat a la proposta de lectura d'aquell cicle (veg. 5.2.5), tampoc presenta cap tret epistolar. Ambdós poemes són contemplacions admirades d'una bellesa femenina que no és conscient de ser observada, escenes de voyeurisme que reflecteixen una fantasia sexual masculina: la de contemplar la dona en moments de màxima intimitat.²⁰⁹

²⁰⁹ En el marc de la meua intervenció en el XVIIIè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes celebrat a Bucarest a les primeries de juliol de 2018 sobre el poema «Indivisible de perla», el professor Pep

Malgrat que el tema dels dos poemes és molt diferent, el plantejament resulta ser molt similar i cal advertir que ens trobem davant de dues peces d'una raresa singular dins el corpus fontanellà, perquè l'erotisme hi és tractat de forma extremadament refinada, seriosa i sensual. S'allunyen, en aquest sentit, del to burlesc, que sol ser habitual en la poesia d'aquest tipus, com podem observar a les cartes dels Àngels, del mateix Fontanella, o en les composicions recollides en l'antologia *Poesia eròtica i pornogràfica del segle XVII* (Rossich 1985). Més encara: seguint Rossich, cal recordar que:

en gairebé tota la poesia del Barroc la sexualitat no apareix globalment descrita d'una manera atractiva o insinuant, sinó que és tractada satíricament. (...) sembla que allò que es busca és conjurar la líbido i aconseguir un distanciament a través de l'humor. Per això l'element primordial en la majoria dels poemes eròtics del Barroc és el joc lingüístic i conceptual, és a dir, l'ús de totes les possibilitats que la retòrica ofereix. (Rossich 1987b: 92, 96)

Poemes com el que aquí ens ocupa constitueixen, per tant, una veritable excepció a la norma esbossada per Rossich, i han de ser valorats, també, des d'aquest punt de vista.

5.4.5.4. Resum de la proposta de lectura

La lectura de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* es pot resumir de la següent manera: el cicle se subdivideix en tres parts ben diferenciades. La primera comprèn les cartes I-XIV i reflecteix els vaivens amorosos de la relació del poeta amb dues dames, Fil·lis i Amaril·lis. A aquesta última estan dedicades les composicions VIII-XIV, les quals conformen una petita seqüència narrativa. Es tracta d'uns poemes d'absència, escrits probablement des de Barcelona i dedicats a una dama que, probablement, deu ser Maria Teresa Ham, la dedicatària de bona part de la poesia amorosa de Fontanella. De la seva banda, els poemes a Fil·lis semblen conformar una altra història, marcada per la gelosia, però no només. S'alternen amb els poemes a Amaril·lis i no arriben a conformar seqüències tan extenses.

La segona part del cicle (cartes XV-XIX) comprèn cartes a diferents dames, algunes sense nom, i que no presenten lligams argumentals entre elles ni semblen presentar-ne amb les precedents. Es poden proposar algunes hipòtesis, en aquest sentit (com ara, la de relacionar el poema XIX, que lamenta l'entrada en religió d'una monja, amb el XII, que explica que Amaril·lis és monja), però no deixen de ser hipòtesis interpretatives amb una base feble, perquè els textos no donen indicis per a més.

Finalment, la tercera part del cicle (cartes XIX-XXIII) és una seqüència de poemes que només apareixen en l'ordre que aquí s'edita en el manuscrit de Ripoll. Podem considerar-

Valsalobre em feia veure que aquest plantejament, compartit pels dos poemes, sembla ser recurrent en la poesia catalana del barroc (només cal dir que és exactament el mateix que apreciem en el cèlebre sonet de Vicent Garcia dedicat «A una hermosa dama de cabell negre que es pentinava en un terrat ab una pinta de marfil») i sembla partir d'una història bíblica: la del rei David espiant furtivament el bany de Betsabé, que la Bíblia reporta en el segon llibre de Samuel i en el Primer Llibre dels Reis.

los, com els del segon bloc, poemes esparsos, en el sentit que no semblen continuar altres seqüències narratives, però n'hi ha un de dedicat a Fil·lis i un a Amaril·lis. El primer i el tercer dels textos, però, són poemes amorosos que no poden ser llegits, en cap cas, com a cartes, i el segon, que sí que ho pot ser (el XXII), fa la sensació d'ésser una reelaboració d'una gileta.

En aquesta lectura he parlat, en tot moment, com si els diferents criptònims femenins correspongessin a diferents dames. Em cal dir, però, que això és quelcom que no podem afirmar amb seguretat. Primer, perquè no estem segurs que tots els criptònims emmascarin dames reals; per exemple, per les raons exposades *supra*, considero molt dubtós que Cloris ho sigui. I segon, perquè tampoc podem descartar que alguna de les dames rebi més d'un nom. En aquest sentit, podria ben ser que Fil·lis i Amaril·lis fossin criptònims que emmascarassin la mateixa persona. M'ho fa pensar la naturalitat amb què s'alternen les composicions dedicades a una i a l'altra. Jacinta, per la seva banda, tant podria ser una de les dues, com ser una dama diferent, tot i que, personalment, i després d'haver analitzat detingudament el poema, m'inclino per aquesta darrera opció. Quant a la major part dels poemes en què no consta cap nom femení, es fa impossible escatir a qui deuen estar dedicats.

5.4.6. Base històrica i datació dels textos

Com ja hem anat veient al llarg del capítol, les cartes d'aquest cicle, malgrat que bona part d'elles semblen besllumar un rerefons biogràfic, no presenten gaires ancoratges a la realitat històrica o a la biografia de l'autor, a diferència del que succeeix amb els altres cicles. És a dir, no ens proporcionen gaires elements que permetin vincular-los a espais o moments concrets, per la qual cosa, tota proposta en aquest sentit es mourà –ja ho adverteixo d'entrada– dins el terreny de la hipòtesi o, fins i tot, de la percepció subjectiva.

Pel que fa al lloc de composició dels textos, sembla que hauria de coincidir amb el lloc en què s'ambienten (em refereixo, esclar, als casos en què trobem alguna ambientació concreta) i, per tant, que són textos confegits a cavall del Rosselló i de Barcelona. Em baso en el fet, ja apuntat, que la carta VIII sembla un comiat escrit des de Perpinyà pel poeta quan està a punt de marxar de la capital rossellonesa cap a Barcelona, així com en el fet que Amaril·lis, la dama de qui lamenta la separació en diverses de les composicions, sembla ser la rossellonesa Maria Teresa Ham. Que el poema XIV contingui una clara al·lusió a la muntanya de Montjuïc contribueix, em sembla, a donar consistència a aquesta hipòtesi.

Això no resol, però, algunes incògnites. Per exemple, hem de pensar, en canvi, que les primeres vuit cartes foren escrites al Rosselló? No ho puc aclarir, però em sembla una hipòtesi versemblant, especialment si Fil·lis i Amaril·lis fossin la mateixa persona. També hi ha la qüestió, argumentalment estranya, de la trobada amb Amaril·lis poetitzada a la carta XII, en la qual la dama dona la mà al poeta a través d'una reixa. Aquest poema es troba al bell mig de la seqüència de poemes d'absència dedicats a Amaril·lis. Cal pensar que, en

algun moment d'aquest període de separació, Fontanella retornà al Rosselló i pogué veure la seva enamorada? O potser haurem de considerar, al capdavant, que el manuscrit R tenia la raó (contra la tradició de la resta de manuscrits unitaris) per no incloure el poema dins aquesta seqüència, ja que tal vegada deu parlar d'un moment diferent de la relació entre els dos? I encara més: en quin moment es converteix Amaril·lis en monja? Perquè, si fem cas d'R i no relacionem «En la més nova ventura» amb les cartes d'aquest cicle, bé podria tractar-se d'un poema posterior.

Tots aquests dubtes ens menen a la pregunta central, que no pot ser altra que quan va començar Fontanella a escriure aquests poemes i al llarg de quant de temps els va anar escrivint. Cap de les dues preguntes pot ser resposta amb certesa. El màxim que podem dir és que la primera vegada que podem datar la utilització del nom d'Amaril·lis és en l'ègloga «De Fontano la queixa llastimosa», una composició no epistolar (i no inclosa en el present treball) que, per la referència al riu Ems, cal entendre que va ser escrita durant el viatge a Münster, és a dir, entre 1643 i 1645. Podria haver utilitzat Fontanella aquest criptònim anteriorment? Evidentment que sí. Però per quin motiu podria voler donar un, o més d'un nom diferents a una dama, Maria Teresa Ham, a la qual ja havia donat un criptònim, el de Gileta, que havia resultat molt productiu abans d'aquesta data?

Se m'acudeixen dues possibilitats. La primera és que Gileta sigui un criptònim estrictament rossellonès, és a dir, que Fontanella l'utilitza per referir-se a Maria Teresa mentre ell mateix és al Rosselló. Però això, esclar, suposaria que, o bé les cartes I-VIII no van ser escrites des d'aquesta part del país o bé no anaven dedicades a Maria Teresa (que no seria, doncs, la dama oculta sota el criptònim de Fil·lis). Una altra possibilitat seria que Amaril·lis fos, més simplement, el criptònim que Fontanella imposa a Maria Teresa a partir del moment en què ella es fa monja. Finalment, però, cal acceptar que també podria no haver-hi cap motiu específic per al canvi de nom.

El problema és abstrús, perquè, a més a més, s'ha de conjugar amb la complexa organització cronològica de les *giletas* que, a la meua manera de veure, passa per tres grans fases: 1) la de joventut, probablement anterior al viatge a Münster però no necessàriament circumscrita als anys 1639-1641, com apuntava (sense cap base) Miró i en la qual deu compondre les poesies que formen el gruix central del cicle; 2) una primera etapa adulta, en la qual compon les cartes que tanquen el cicle i que, probablement, sigui un moment molt proper al de la composició del *Cicle dels rams*; i 3) una darrera etapa de senectut, en què, per tal de culminar el seu cançoner, compon l'anagrama introductor i la resta de *giletas* que només apareixen al manuscrit de Ripoll.

Partint d'aquest esquema, que pren i amplia el proposat per Castaño en la seva tesi doctoral (Castaño 2017), les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i Terinda* semblen tenir un punt d'intersecció amb les *giletas*, concretament, en la segona etapa d'aquestes últimes, a través de la carta XXII, la qual, com he explicat *supra*, és, molt versemblantment, una reelaboració de la gileta 32, «Guardau, gallarda gileta».

Tot plegat em porta a concloure que el cicle que aquí ens ocupa deu incloure composicions escrites al llarg d'un període força dilatat de temps. Les composicions del primer bloc (I-VII) són impossibles de datar; el màxim que podem dir és que l'aparició del nom de Fil·lis en les composicions del *Cicle de Montjuïc*, molt probablement escrites entre la cèlebre batalla i el viatge dels Fontanella a Münster, fa pensar que podrien ser de la mateixa època. Si Fil·lis és la mateixa Maria Teresa o bé una dama barcelonina sense identificar, o, simplement un nom sense correlat real, és quelcom que no puc dilucidar. Em sembla dubtós que el nom no emmascari una persona real, tenint present la virulència de la invectiva gelosa de la carta I i els detalls que proporciona sobre la condició de jueu de l'home que, aparentment, s'interposa entre el poeta i la dama.

D'altra banda, com hem vist en parlar de la segona carta del *Cicle de Münster*, escrita molt probablement a les darreries de 1643, Fontano es referia, aleshores, a una «sempre vencedora / napea del Llobregat» (v. 99-100), que, pel seu origen geogràfic, clarament, no podia ser Maria Teresa. Tot plegat, doncs, fa pensar que Fil·lis podria ser un amor barceloní de joventut, avui desconegut, que motivà la primera part d'aquest cicle però que ja no degué inspirar gaires més versos al poeta després de la seva tornada a Barcelona; tot just, potser, la carta XX («Divina bellesa»), on apareix el seu nom i que sembla –com totes les del tercer bloc– poc connectada amb les cartes que l'envolten.

De la seva part, les poesies de filiació barcelonina més o menys segura –és a dir, les cartes VIII-XIV– han de ser anteriors a 1652, bàsicament, perquè sabem que Fontanella ja no va tornar al Cap i Casal després d'aquesta data.²¹⁰ És impossible escatir com d'anteriors, però m'inclino a pensar que han d'haver estat escrites abans de l'entrada en escena de la dama a la qual Fontanella anomenarà Elisa, esdevinguda l'any 1647 tal com es desprèn de l'ègloga «Era del dia aquella edat primera». (Esclar que això no és més que una suposició: res permet descartar que Fontanella simultaniegés la dedicació de composicions amoroses a dames diverses). D'altra banda, si fos cert que una altra ègloga, «De Fontano la queixa llastimosa», marca l'inici de la utilització del nom d'Amaril·lis, encara podríem acotar més la composició d'aquests poemes entre els anys 1643 i 1647. La hipòtesi sembla versemblant, però cal acceptar que no pot ser provada, per manca de dades, sobretot, perquè no podem estar segurs que l'ègloga sigui el primer lloc on apareix el nom d'Amaril·lis, que el poeta hauria pogut començar a emprar a Barcelona, abans de marxar cap a Münster.

Quant al tercer bloc, no trobo cap evidència textual que em permeti proposar cap hipòtesi de datació sòlida i, de fet, presenta diversos problemes. El primer és que, com ja he dit, la

²¹⁰ No podem descartar que Fontanella poetitzés els fets amb posterioritat, però, personalment, em sembla una possibilitat poc versemblant per la senzilla raó que aquests poemes són estilísticament més propers als de joventut (per exemple, a les *giletes*) que no pas als que compongué ja de més gran (per exemple, els del *Cicle dels rams*), i que no semblen tenir gaire sentit en un entorn que no sigui el del cercle de lectors habituals de Fontanella a Barcelona.

carta XX és adreçada a Fil·lis, la qual cosa fa pensar que, o bé no deu ser gaire més tardana que les del primer bloc, o bé és, com deia fa un moment, posterior a la tornada de Münster i constitueix un retorn esporàdic a la devoció per Fil·lis. El segon problema és que la carta XXII, per a Amaril·lis, podria ser, com explicava adés, producte de la mateixa època en què escriu les darreres *giletas* i el *Cicle dels Rams*, un moment indeterminat de l'etapa adulta de Fontanella, però molt probablement posterior a 1657. M'ho fa pensar, sobretot, el fet que ens hagi pervingut únicament a través dels manuscrits R i L4, i també que siguin una composició dedicada a l'enviament d'un ram de flors, circumstància que, dins el corpus poètic de Fontanella, només trobem dins les composicions del *Cicle dels rams*.

Si això fos així, i la carta XXII fos, doncs, una composició de maduresa, aleshores l'interrogant seria per quin motiu Fontanella (o el copista) decideix col·locar-la al final del present cicle, quan, certament, faria molt més sentit situar-la amb el *Cicle dels rams*, més que més, perquè en aquell cicle, i a bé que de forma molt puntual (*Rams II*: II, 13) Amaril·lis també hi és esmentada. L'única explicació plausible és que ens trobem davant d'una composició escrita en un període d'impàs, en el qual Fontanella ha reprès el contacte literari amb Maria Teresa però no ha començat, encara, la redacció dels textos que acabaran conformant el *Cicle dels rams*. Tal vegada, doncs, ens trobem davant del gèmen, de la primera provatura, del que acabarà essent, més endavant –però qui sap quant de temps més endavant– l'esmentat cicle.

Fos com fos, si acceptem la datació tardana de la carta XXII, aleshores, segurament hem de considerar igual de tardanes les cartes XXI i XXIII, per la senzilla raó que, tant aquestes com aquella, només ens han pervingut a través dels manuscrit R i de L4.

5.5. Altres cartes

Fins aquí he examinat les composicions de Fontanella que, dins el manuscrit de Ripoll, apareixen juntes, formant cicles epistolars. Ara bé, encara que la major part de les cartes s'agrupen en aquests cicles, també trobem algunes composicions que no ho fan. Són les menys nombroses, però és igualment important de dedicar-hi atenció, perquè ens permetran completar l'esturi de conjunt del corpus epistolar fontanellà i perquè, a més, com de seguida veurem, hi trobem algunes composicions que presenten elements de gran interès.

Les composicions que ara ens interessin es poden dividir en dos grups: el primer, que anomenaré *Cartes esparses*, el formen cinc cartes que no apareixen seguides en els manuscrits; i el segon tres composicions que formen part de les poesia dedicades a Gileta, concretament, les que tanquen aquest cicle. Vegem amb més detall cadascun d'aquests grups.

5.5.1. Les cartes esparses

Entre les pàgines 250 i 265, el manuscrit de Ripoll conté una seqüència de composicions que no semblen estar ordenades per temes, sinó –i, encara, parcialment–, segons la seva forma estròfica. Formen dos grups: en el primer hi predominen els poemes ens octaves i el segon està format íntegrament per poemes en dècimes. Entre l'un i l'altre trobem un total de cinc composicions que presenten algun tipus de marca epistolar. La taula 25 recull l'estrofa, el primer vers i les rúbriques de tota la seqüència de textos, i els de tipus epistolar hi apareixen ombrejats.

Taula 25. Bloc de poesia miscel·lània de les pàgines 247-265 del manuscrit de Ripoll

| Estrofa | Primer vers | Rúbrica | Pàgines |
|-------------|--|---|---------|
| Octaves | Líquido ja instrument, trompa sonora | <i>Tement un Amant ser ell Causa de la tristesa de sa Dama per haverli donat alguns recels li dona amorosas disculpas</i> | 250-251 |
| Sextet-lira | Terinda bella, singular i hermosa | <i>Tenint un amant Zelosas queixas de la Dama, desconfiat li representa lo rendit de son amor pera obligarla</i> | 251-252 |
| Octaves | Vinc, Jesús meu, per rómprer la cadena | <i>Llagrimas de una Anima rendida aleus de son Redemptor. Misericordias Domini in eternum cantabo. Phsalm lxxxviii</i> | 253-255 |
| Octaves | Ab cíngulo ditxós, ab prenda rica | <i>Canta la gala del Cíngulo de pureza que va donar y ceñir un Angel á Sant Thomas de Aquino</i> | 255-257 |
| Octaves | Floris bella, gentil perla adorada | [sense rúbrica] | 257-258 |
| Romanç | Camaleó de les flames | <i>A peticio de algunas Missenyoras feu Fontano una invectiva á certs pretesos Galants baix los sis noms suposats.</i> | 258-260 |
| Dècimes | D'un desdeny tan prosseguit | <i>A un Billet que envia un amant á la sua Dama haventsel ella posat en los Pits</i> | 260-262 |
| | O he de morir o he d'amar | <i>Ostenta un amant la finesa de son amor</i> | 263 |

| | | | |
|--|-----------------------------|---|---------|
| | La flama junte, ditxosa | <i>A un casament</i> | 263-264 |
| | Lo primer d'ells és romà | <i>A la creació del Pontificat de Alexandro vij</i> | 264 |
| | En estes dos flors, senyora | <i>Billet que envià un amant a la sua Dama acompanyat ab duas flors</i> | 264-265 |

Tal com es mostra a la taula 26 –i com, d'altra banda, era d'esperar–, lluny de conformar cap tipus d'unitat, aquestes composicions apareixen fonamentalment separades en tots els manuscrits. L'única regularitat que podem observar és que a C, I2, R, VG i V2, els dos primers poemes són transcrits de forma consecutiva.

Taula 26. Disposició de les *Cartes esparses* dins els diferents manuscrits que les transmeten

| Cartes disperses | B1 | B4 | BO | C | I2 | L4 | R | VG | V2 |
|-------------------------------------|-----|-----|---------|---------|----------|---------|---------|----|-----------|
| «Líquido ja instrument canora» | | 118 | 422-423 | 216-217 | 123 | 181-182 | 250-251 | 43 | 157v-158 |
| «Terinda bella, singular y hermosa» | | 207 | | 217-218 | 123v-124 | 306-307 | 251-252 | 44 | 158-158v |
| «Camaleó de les flames» | | | | | | 869-870 | 258-260 | | |
| «D'un desdeny tant prosseguit» | 68v | | | 196-197 | 111-111v | 295-296 | 260-262 | | 141-143v |
| «En estes dos flors, senyora» | | | 427-429 | 200 | 126-126v | 307-308 | 264-265 | 98 | 159v-160v |

Des del punt de vista mètric i estròfic, el conjunt és força heterogeni: «Terinda bella, singular i hermosa» és l'única composició de tota la poesia de Fontanella que utilitza el sextet-lira. I «Camaleó de les flames» presenta, també, una forma insòlita dins el corpus fontanellà, ja que està format per sis romanços heptasil·labs de dues quaretets cadascun i encapçat cadascun per un nom (el d'un devot de monges que és vexat en el romanç). Com és habitual en aquest tipus d'estrofa, la rima és assonant en els versos parells i destaca el fet que, malgrat la seva fragmentarietat, es manté el mateix patró de rima en les sis unitats de text. Totes les composicions són en vers i sumen un total de 260 versos.

Taula 27. Aspectes mètrics i estròfics de les *Cartes esparses*

| | Primer vers | Estrofa | Mètrica | Rima |
|-----------|-------------------------------------|-------------|-----------------------------|------------|
| Carta I | «Líquido ja instrument canora» | Octaves | Decasíl·labs | abababcc |
| Carta II | «Terinda bella, singular i hermosa» | Sextet-lira | Decasíl·labs i hexasíl·labs | AbbAcC |
| Carta III | «Camaleó de les flames» | Romanç | Heptasíl·labs | Ø_é |
| Carta IV | «D'un desdeny tant prosseguit» | Dècimes | Heptasíl·labs | ababbccddc |
| Carta V | «En estes dos flors, senyora» | Dècimes | Heptasíl·labs | abbaaccddc |

Vegem a continuació, amb més detalls, una proposta de lectura de cadascun d'aquests textos.

«Líquido ja instrument canora»

La primera composició d'aquest grup, «Líquido ja instrument canora» consta de quatre octaves. La primera ens situa en un matí de primavera («al fulgent tribunal ja de l'Aurora», v. 5), en el qual el poeta retreu a Amaril·lis les seves queixes i tristeses. La segona serveix per ennovar-nos que aquestes queixes s'han dilatat per espai de dos dies («Dos vegades lo sol fulgor llustrosa / ha donat a l'Olimp, i dos vegades / he vist de Doris en l'esfera undosa / les flames lluminoses apagades», v. 9-12). A la tercera, el poeta demana a la dama els motius d'aquestes queixes («Puga, Amaril·lis, jo saber la causa / que així ha pogut ofendre ta tristesa», v. 17-18). A la quarta, en canvi, afirma que si la seva tristesa es deu al fet que ell, en un altre temps, va estimar Elisa, es tracta d'una tristesa injustificada, perquè, segons el poeta, aquell fou un enamorament fingit, per distreure's de l'absència d'Amaril·lis. L'octava acaba amb la veu poètica demanant a Amaril·lis que abandoni el seu «rigor» i qualificant de «vanes» les seves queixes.

En tot el poema, a més de dues imperfeccions mètriques notables (el vers 1 és hipomètric i el 30 hiper mètric, un fet molt singular en la poesia de Fontanella), la construcció del discurs resulta un xic descordada; les dues primeres estrofes semblen preludiar un poema amb uns temps de desenrotllament més lents, que no casen gaire amb la sobtada resolució del text (v. 31-32). A més, resulta una mica estrany que el jo poètic preguntí a Amaril·lis una cosa que de fet ja sembla saber (la causa de la seva tristesa). A tot això, cal sumar-hi, encara, una altra raresa formal: les dues primeres octaves tenen com a mots rima final la parella «queixes/deixes», en singular a la tercera («queixa/deixa»). En canvi, aquesta parella resulta invertida al final de la quarta estrofa («deixes/queixes»).

Soc plenament conscient que algunes de les apreciacions que acabo de presentar són un tant subjectives i res assegura que siguin del tot correctes: bé podria ser que Fontanella hagués introduït premeditadament l'alternaça de les parelles-rima i que la seva intenció fos cloure la composició d'una forma abrupta, ja que és una estratègia relativament habitual en la poesia barroca. Però, en conjunt, el poema fa la impressió d'haver-se transmès, si no inacabat, o en una fase de redacció no definitiva, com a mínim, fent la impressió de no ser un poema gaire ben acabat.

Tal vegada sigui una observació inescaient, però penso que no és sobrer tenir present que, ben a prop d'aquesta composició, dins el manuscrit de Ripoll, hi ha un poema que sí que fa tot l'efecte d'haver estat abandonat ben a l'inici de la seva composició. Em refereixo a «Floris bella, gentil perla adorada», que es troba tot just set pàgines més endavant d'aquest al manuscrit. Es tracta d'un text extremadament breu (consta d'una sola octava) i que només serveix per a que el jo poètic demani a Floris que contempli un patiment del qual no hi ha hagut temps d'explicar la causa. Sembla, en fi, tot just una octava introductòria. Ara bé, és clar que la relativa proximitat dels dos textos no confirma la hipòtesi que el que aquí ens interessa sigui un text inacabat, però potser sí que contribueix a reforçar-la.

Sigui com sigui, el poema resulta d'un gran interès, no tant des del punt de vista temàtic (és un poema amorós, com tants de Fontanella) com pel fet que aquest tema presenta un enfocament insòlit, perquè, si bé en pràcticament tota la poesia amorosa de Fontanella és el poeta qui retreu a la dama la seva fredor o el poc apreci que té a la seva devoció, aquí s'esdevé justament el contrari i trobem una Amaril·lis queixosa, que retreu al poeta la seva suposada infidelitat.

És també interessant, observar com reacciona Fontano davant d'aquesta situació: mira d'atenuar els recels de la dama, tot indicant-li que són del tot infundats:

Si perquè Elisa amí (queixa severa,
ferides per causar la pena mia),
sentiment és injust lo que t'altera
puix, quan ausent de ton fulgor vivia,
quan del Besòs vivia en la ribera,
de ta ausència divertit, amor fingia;
i així serà, si ton rigor no deixes,
injust lo sentiment, vanes les queixes.
(*Esp.*: I, v. 25-32)

El passatge és d'una gran importància, per tres raons: la primera és que deixa meridianament clar que Elisa i Amaril·lis no poden ser la mateixa persona, cosa que no resulta del tot evident en cap altra composició de tot el corpus poètic fontanellà. La segona és que Fontano afirma haver estimat Elisa «quan del Besòs vivia en la ribera», és a dir, quan vivia a Barcelona. S'entén, doncs, que Amaril·lis no compartia amb ell aquesta localització (el vers 30 parla de la seva *ausència*), la qual cosa contribueix a reforçar la hipòtesi que Amaril·lis deu ser la dama rossellonesa Maria Teresa Ham. Malauradament, això no aclareix, però, qui devia ser Elisa, encara que sembla confirmar que devia tractar-se d'una dama barcelonina. Una tercera observació que cal fer és que el poeta s'esforça a deixar clar que l'amor per Elisa va ser poc més que un entreteniment, per contrast amb el d'Amaril·lis, el qual, sembla que considerava més sincer (o, si més no, això va voler fer creure a la dama amb aquest text).

Dit tot això, però, em sembla interessant que ens interroguem sobre les circumstàncies que poden explicar la composició d'un text com aquest. En aquest sentit, em sembla que cal contemplar, almenys, tres escenaris possibles:

- 1) 1647-1651: sabem que el poeta va conèixer Elisa l'any 1647, però no sabem exactament quin tipus de relació hi va mantenir –i amb quina continuïtat– fins l'any 1652. Per tant, no es pot descartar que, en algun moment, durant aquests anys, Fontanella visités el Rosselló i que, davant de les queixes d'una Amaril·lis assabentada dels seus amors amb Elisa, decidís compondre aquesta carta. Aquesta proposta de datació té a favor que explicaria per què aquest text tingué una difusió tan àmplia (és transmès per vuit manuscrits i no queda precisament restringit als

testimonis que recullen la seva obra més tardana), però té en contra que resulta estrany que parli de la seva etapa barcelonina en passat, ja que sabem amb certesa que residí a la capital catalana fins a l'octubre de 1652.

- 2) 1652-1654: Fontanella podria haver compost el poema poc després de la seva arribada al Rosselló. Si ens situem en aquest escenari, hi ha una hipòtesi, apuntada sovint en la bibliografia fontanellana però mai fefaentment demostrada, que perdria força. Em refereixo a aquella segons la qual Elisa deuria ser Estàsia d'Ardena. I és que, si tenim present que Francesc i Estàsia es casaren el 12 de juliol de 1654 -això és, menys de dos anys després que Francesc s'instal·lés definitivament al Rosselló-, la redacció d'un text de les característiques del que aquí ens ocupa, hauria resultat força inconvenient en aquest moment. Dit d'una altra forma: sembla força inversemblant que Fontanella tingués algun interès a compondre aleshores un text on publicitava que estimava més Amaril·lis que la seva futura esposa. Esclar que, posats a conjeturar, no podria haver succeït que, precisament en aquest impàs, Fontanella hagués volgut recuperar el favor de Maria Teresa, qui sap si fins i tot amb la intenció d'esposar-la a ella, i no a Estàsia? Personalment, considero poc versemblant aquesta possibilitat –perquè considero poc versemblant que Elisa sigui Estàsia, o que ho sigui en totes les composicions. Per tant, només la puc apuntar com a mera conjetura; no hi ha dades que permetin confirmar-la ni desmentir-la.
- 3) 1657-1681: una tercera possibilitat de datació passaria per situar la composició del text després de 1657, quan Francesc ja havia ingressat en religió i Estàsia era morta. El fet que el nom d'Amaril·lis reaparegui (puntualment) a la segona part del *Cicle dels rams* (*Rams II*: II, 13), podria fer pensar que aquest composició podria ser propera, en el temps, a les d'aquell conjunt de textos, els quals, com he explicat ja anteriorment (veg. 5.2.6), tot sembla indicar que van ser escrits després de 1657. Tanmateix, aquesta hipòtesi, té un element important en contra i és que els textos dels rams tenen una tradició molt restringida; tant, que, de fet es redueix a quatre testimonis: B1, B4 i R (i, només en una de les composicions, L4). Per contra, «Líquido ja instrument canora» es transmeté a través d'almenys vuit testimonis, només dos dels quals –B4 i R– comuns amb els poemes dels *Rams*.

Preses en consideració totes les dades disponibles, i acceptant per endavant que no permeten de presentar una proposta de datació incontrovertible, m'inclino a pensar que el text ha de ser escrit poc després de l'arribada de Fontanella al Rosselló, però que l'Elisa a la qual es refereix aquí no pot ésser Estàsia, sinó una altra dama que no només era de Barcelona sinó que hi devia restar i que certament hi continuava en el moment de la redacció del text; altrament, la separació tan marcada entre Barcelona i el Rosselló que el text estableix, no tindria sentit. Tampoc en tindria que, l'any 1657 (o més tard), Francesc demanés excuses a Maria Teresa per un amor amb Estàsia, que havia comportat un casament, és a dir, uns amors que, en tot cas, no van tenir lloc a Barcelona, o no

exclusivament, ja que la parella es casà al Rosselló. Fet i fet, potser tindria més sentit si Elisa fos, o bé una dama desconeguda (potser la Belinda del cicle dels Àngels?) o potser la primera esposa de l'autor, Helena Serra, traspassada l'any 1652. Però, sigui com sigui, mentre no disposem de més dades sobre Estàsia (on residí, durant el temps de la guerra i al llarg del setge?) i sobre els termes de la relació de Fontanella amb Helena, molt em temo que tant la datació del poema com, en fi, la identificació d'Elisa, continuaran essent una incògnita.

«Terinda bella, singular i hermosa»

Aquesta carta presenta dues particularitats: és l'única composició de tota la poesia de Fontanella que utilitza el sextet-lira i una de les dues úniques la dedicatària de la qual du el nom de Terinda; l'altra és «Tant, Terinda, heu castigat» (*Fil.*, XIX), la qual, curiosament, és també una excepcionalitat mètrica, ja que és l'única composició en quintetes de l'autor. Devia ser una variant del nom Teresa que Fontanella reservava per a provatures estròfiques? No ho puc afirmar amb seguretat, perquè el nombre d'ocurrències és molt baix, però no és sobrer deixar aquí la hipòtesi consignada.²¹¹

Estrofisme a banda, la composició és senzilla i no conté cap element especialment remarcable: el jo poètic es presenta a la dama com un amant devot i submís («Rendit mon cor, ma llibertat rendida / entre borrasques tantes / se posa a vostres plantes») però desconfiat, i amb l'ànim entenebrit per la gelosia que li produeix la presència d'un altre pretendent. Podem dir, en tot cas, que, per la temàtica, enllaça amb els poemes de gelosia de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i Terinda* (*Fil.*: I, VII, XVI) i, si bé que amb un altre to, també amb el poema «Lo color d'una esperança» (*Rams I*, XVI).

«Camaleó de les flames»

Segons resa la rúbrica, aquest poema va ser compost per Fontano «a petició d'algunes missenyores». El seu propòsit és vexar sis galants que són introduïts amb sengles noms falsos i indissimuladament paròdics (*Calota, Albarda, Sant Aleix, Frare, Llimac i Violat*). L'escarni es realitza a través d'un seguit de jocs conceptuals, alguns de totalment opacs i d'altres que arriben a ser descodificables. En tot moment es palesa el clar propòsit ridiculitzador dels diferents individus per mitjà d'al·lusions de caràcter obscè.

Ignorem qui són les «missenyores» que instiguen el poeta a compondre els seus versos, però és versemblant pensar que devien ser monges. Em suggereix aquesta possibilitat el fet

²¹¹ Per completar aquesta apreciació, cal dir també que a la nadala «Cruel entra lo desembre» hi llegim el nom «Terelinda», que sembla ser una variant de Terinda allargassada d'una síl·laba per a satisfer el còmput sil·làbic del vers. Es tracta d'un text per a cantar, que té l'habitual estructura de quartetes de rima assonant en els versos parells, amb l'afegit que cada una de les quartetes és rematada amb la tornada «*dirín, dirín*».

que, deixant de banda un ús molt puntual en el *Vexamen* (v. 895), el terme «missenyores» només apareix dins el corpus poètic fontanella a les cartes a les monges dels Àngels (vegeu *Ang.* VIII, IX, XIII i XIV). A més a més, la situació descrita, que posa en relació diferents galants i diferents dames, i el to jocós i declarament procaç, no sembla que pugui remetre a cap altre context que no sigui el dels devots de monges.

Ara bé, ¿significa tot això que cal relacionar aquest poema amb el cicle dels Àngels? Ho dubto. Per dues raons: la primera és la notable distància que separa aquesta composició del cicle dins el manuscrit R. I la segona és que la migradíssima transmissió del poema (que només ens és reportat pels manuscrits R i L4, i que, a diferència de les composicions dels Àngels, no arriba ni a la branca de V2, I2 i C ni a la d'A, B5 i B12), fa pensar que, com els poemes del *Cicle dels rams*, que tingueren una transmissió força similar, deu tractar-se d'un text relativament tardà i, en tot cas, escrit durant l'etapa rossellonesa.

Aquí és pertinent de recordar que, tal com he explicat en la meua proposta de lectura i datació del *Cicle dels rams*, la dama a qui s'adrecen les composicions d'aquest cicle és, probablement, una monja (veg. *Rams II*: IV, 6), i sembla molt versemblant que es tracti de la mateixa Amaril·lis a qui envia «La rosa i la castanya» (*Rams II*: IV) i de qui parla, també com a monja, ja (probablement) durant la dècada de 1640, a «En la més nova ventura» (*Fil.*, XII).

Tornant a la composició que aquí ens ocupa, tot porta a pensar que, anys més tard de l'intercanvi epistolar amb les monges dels Àngels (impossible determinar en quina data, però), Fontanella tornà a exercitar-se en el galanteig de monges; ho faria d'una forma molt més puntual, aquesta vegada i, versemblantment, amb la intenció de divertir les correligionàries d'Amaril·lis, les quals, cal suposar que, com ella mateixa, devien trobar-se recloses en algun convent del Rosselló.

Com a curiositat final, vull recordar que aquesta no és pas l'única composició en què el poeta afirma escriure a petició d'altri: aquesta situació es produïa ja a «Versos després de la purga» (*Ang.*, XV), on ho feia sol·licitat per la monja Belisa, i a «Allà va la lletra, o no va...» (*Rams I*, VI), on qui la hi demana era un suposat «cavaller» (que, molt probablement era la mateixa dama destinatària de la resta de composicions del cicle).

«D'un desdeny tant prosseguit»

Aquesta composició, que consta de deu dècimes, parteix d'una situació insòlita en la poesia amorosa fontanellana: a la rúbrica del text, el poeta explica que ha enviat un «bitllet» a una dama i que aquesta se l'ha posat entre els pits. El que motiva l'escriptura del text és, precisament, aquest gest, que cal considerar ambigu, perquè tant pot significar passió (el bitllet ha anat a parar a un lloc molt íntim de l'anatomia de la dona) com desdeny (potser era l'únic lloc on el podia desar ràpidament, i això indica que no se l'ha llegit).

Com que la dama no li ha tornat resposta, el poeta li adreça una segona missiva, el text que llegim (el primer, si és que mai va existir realment, no s'ha conservat), en la qual especula amb totes dues possibilitats i confegeix una ampli repertori de jocs conceptuals enginyosos –i de rerefons eròtic– per queixar-se de la posició privilegiada que, en comparació a ell, ocupa el seu paper. També aprofita per retreure a la dama que hagi estimulat el seu desig (v. 51-70) i, tanmateix, acaba proposant-li que accedeixi a una trobada nocturna amb ell (v. 99-100).

Aquest constitueix l'exemple més clar de bitllet amb finalitats eròtiques de tota l'obra de Fontanella, ja que és l'única ocasió en què trobem el poeta demanant directament una trobada nocturna a la seva dama. Però em fa l'efecte que no té un rerefons biogràfic real, sinó que la seva elaboració respon a un joc literari plantejat com la superació d'un model poètic precedent.

M'ho fa pensar el descobriment de les cobles del *Thesoro de varias poesías* (1580) del poeta andalús Pedro de Padilla, que tenen com a primer vers «Si de tu poder llegases» (Lopez Lemus 2006: 243-246). La rúbrica del poema de Padilla resa: *Carta a una dama que habiendo recibido un papel, le puso en el pecho*, mentre que Fontanella dedica el text a *A un bitllet que envià un amant a la sua dama, havent-se'l ella posat en los pits*. El paral·lelisme és evident, però també ho és la inversió que es produeix entre els dos poemes: d'acord amb les rúbriques, Padilla s'adreçarà a la dama i Fontanella, al bitllet, però, en començar el poema, observem que el plantejament és exactament l'oposat, ja que és Padilla qui interpel·la tota l'estona el bitllet i Fontanella qui no fa altra cosa que adreçar preguntes retòriques a la dama.

Quant al plantejament dels textos, puc apuntar aquí que Padilla no s'estén en aspectes que l'allunyin gaire del centre temàtic del poema, que no és altre que el de demanar a la dama que li concedeixi el seu favor amorós. Només, puntualment, s'entreté recordant al bitllet que no és més que una còpia d'ell mateix, cosa que fa, primer a través de la metàfora de la pintura («Y fuera una desventura / entre todas la mayor, / ver acabar el pintor / celoso de su pintura», v. 53-56) i de l'original i la còpia («Y por aliviar mi mal / dije (un bien tan extremado) la que se le dio al traslado [=la carta, com a translació de l'autor] / le darà el original», v. 69-72).

En canvi, Fontanella resulta ser força més generós i creatiu, en aquest sentit: la seva *amplificatio* passa per l'exposició d'un exemple que deu provenir d'una font antiga, probablement clàssica i que, per ara, no he arribat a identificar: la comparació de la dama amb l'ocell que s'escalfa les potes amb un altre ocell i en prescindeix un cop ja se les ha escalfat:

D'un ocell se sol contar
que té en los peus tal fredor,
que d'un altre, ab lo calor,
se'ls ha en la nit d'escalfar;

i quan sens fred ve a restar,
l'ocell deixa ab llibertat,
volent dir: «Ja estàs pagat
de ton temerós recel,
puix mon natural cruel
no et llança despedaçat».
(*Esp.*: IV, v. 51-60)

Malgrat que, com deia, no puc explicar l'origen últim de la font, aquest mateix tòpic apareix en un dels passatges finals del llibre cinquè de l'*Arcadia*, de Lope de Vega, obra que molt probablement Fontanella coneixia:²¹²

En torno del pilar primero se vian muchas [pinturas], entre las cuales se conocia la de Mireno, que era en un árbol un gavián con un pájaro, que abriendo las uñas, donde toda la noche le havia tenido, como es constumbre suya, le hacía gracia de la vida. No sé si se aprovechaba el pastor de la gentileza del gavián en esto: porque algunos dicen que es tan frío de manos, que para calentarselas tiene toda la noche en ellas aquel pájaro, que en pago de beneficio, por la mañana le deja libre, o por la ventura que havia tenido en escaparse. (Morby 1980: 359)

Tornant a la comparativa entre els textos de Fontanella i Padilla, cal acabar assenyalant que els dos poemes es resolen d'una forma totalment diferent: Padilla clou la seva requesta no estrictament sexual amb un final un tant moralista i de connotacions demiúrgiques, recordant al bitllet que sense ell (sense el seu autor), no existiria i no podria gaudir de la sort que té d'estar-se entre els pits de la dama, la qual cosa és una forma de pressionar-lo per a què acompleixi la funció per a la qual ha estat dissenyat (fondre el gel de la dama, és a dir, guanyar el seu favor): «Y pues la sabes [=la pasión] de mí, si de ufano no te pierdes / te suplico que acuerdes / que el ser que tienes te di» (v. 85-88).

La resolució del poema en Fontanella és tota diferent. L'objectiu del bitllet també era semblant, ja que també pretenia desfer el gel del pit de la dama (=les seves reticències), però amb unes finalitats més prosaiques: acordar una trobada nocturna amb ella:

Mes si voleu dirritir
del rigor vostre la neu,
feu-me hereu del favor seu [=del bitllet],
puix ja vinc a succeir
l'ardor que vaig induir
i veuré un favor complit;
i, a bé que hajau advertit
alguna dificultat,
té poder l'amor, sobrat,
en lloc i temps de la nit.

²¹² M'ho fa pensar el fet que fou, com bona part de les de Lope, una obra amb una difusió molt àmplia, però també el fet que sabem que fou impresa a Lleida, el 1611 i el 1612, tal com fa constar Llanas (2002: 250, 281), unes dates prou properes com per pensar que aquesta mateixa edició degué poder ser llegida pel nostre poeta.

(Esp.: IV, v. 91-100)

Per tot el que he exposat aquí, es podria pensar que suggereixo una dependència del text de Fontanella respecte del de Padilla, que en seria un model –subvertit, però un model, al capdavall. Considero molt probable que, efectivament, Fontanella tingui un model al cap a l'hora de construir la seva composició, però podria ser el poema de Padilla o alguna altra composició que servís de model a aquest autor, o alguna derivada d'aquest. Per ara, no dispo de dades que em permetin afirmar que el de la dona que es posa el bitllet amorós entre els pits sigui un tòpic poètic, com ho era –sense cap dubte– el de la sagnia femenina (veg. *Rams II*, XIII). Sí que em sembla incontrovertible, però, que la intertextualitat entre els dos poemes existeix, fins i tot a desgrat del fet que no podem perfilar amb exactitud la naturalesa de la seva relació, ni si es tracta d'una intertextualitat més o menys directa.

«En estes dos flors, senyora»

Que aquesta composició és un bitllet resulta encara més evident que en el cas anterior ja que la rúbrica ho explicita. A diferència de l'anterior, però, es tracta d'una composició d'amor galant, exempta de pretensions eròtiques.

El text acompanya l'enviament de dues flors a una dama de la qual no es precisa el nom. Té una estructura molt clara, ja que consta de cinc dècimes, cada una de les quals compleix una funció diferent: la primera actua com a introducció i especifica que les flors enviades són de color blau i leonat («color groc rogenic, semblant al del pèl del lleó», DCVB) perquè representen, respectivament, la gelosia del jo poètic i la fermesa del seu amor. Aquesta representació constitueix l'objectiu principal del text.

Les dues dècimes següents recorren a l'ús de dues imatges al·legòriques amb les qual el jo poètic juga a comparar-se. En la segona, aquesta imatge és una font colgada de flors, elements que al·ludeixen, veladament (i respectiva) al nom i a la condició de poeta de l'autor, la qual cosa podria indicar que l'enviament del bitllet s'ha fet de forma anònima. La tercera és una dècima galant, en la qual, a través del mite de Narcís i del joc d'identificació amb les flors, el poeta manifesta el seu desig d'oferir-se a la dama. A la quarta dècima, la veu poètica retreu a la dama el patiment que li causa pel fer-lo sentir gelós però, malgrat això, a la cinquena, li reitera la fermesa del seu amor.

El text no presenta cap element que permeti relacionar-lo amb d'altres textos fontanellans ni tampoc cap marca temporal que permeti ni tan sols aventurar una hipòtesi de datació. Tanmateix, la presència del text als manuscrits C, I2 i V2, a banda d'R, fa pensar que deu tractar-se d'una composició si no de joventut, sí, probablement, de l'etapa barcelonina del poeta. En tot cas, permet descartar que es tracti d'un text tardà.

Podria ser aquest bitllet el que la dama s'ha posat als pits segons la rúbrica de la composició anterior? No ho podem descartar, més que més perquè el terme «bitllet» no apareix en cap

altre text fontanellà, fora d'una de les composicions dels Àngels («Enviem-vos des d'ací», *Ang.*, IX), amb la qual és segur que cap d'aquests dos no té cap relació. Si entenem que es fa referència al mateix bitllet, això podria revelar l'existència d'un breu intercanvi epistolar entre el poeta i la dama. Però resulta estrany de pensar que pugui ser així, sobretot per l'ordre en què són transcrites les composicions, i també pel fet que, com he explicat *supra*, segurament el poema anterior no reflecteix cap situació real, sinó que es planteja com un joc literari que parteix d'un altre poema.

5.5.2. Les gilettes

5.5.2.1. Presentació

Les *gilettes* són un conjunt de 77 composicions poètiques escrites íntegrament en vers per Francesc Fontanella sota el pseudònim de Gilet i que estan dedicades a una dama que rep el criptònim de Gileta. Tal com aclareix el manuscrit de Ripoll, aquest criptònim fenemí emmascara una dona real, una dama rossellonesa anomenada Maria Teresa Ham (Rossich & Miralles 2014). Degué de ser membre d'una de les famílies més importants del Rosselló, els Ham, per bé que, a dia d'avui encara no podem afirmar si ho fou per via directa (és a dir, per descendència) o bé si ostentà el cognom per la via matrimonial.²¹³

Des del punt de vista mètric, les gilettes presenten una varietat notable, ja que inclouen sonets, lires, dècimes i quartetes, a bé que la forma predominant és el romanç heptasil·làbic breu, amb rima assonant en els versos parells. Són composicions de temàtica amorosa, de plantejament neoplatònic i d'ambientació pastoral, situades en l'entorn bucòlic i idealitzat del Rosselló. Amb tot, tal com succeeix en tota la poesia d'ambientació bucòlica de Fontanella, la naturalesa hi juga un paper testimonial i sempre es mostra dessota formes altament estereotipades, l'element més original de la qual, en el cas de les gilettes, és la freqüent aparició de topònims rossellonesos.

El cicle s'estructura com un cançoner amorós que ressegueix les vicissituds de la relació entre els dos enamorats. Hi predominen els jocs conceptistes, amb preferència pels oxímorons, les paronomàsies i les paradoxes, les comparacions i imatges pròpies de la concepció neoplatònica de l'amor, i en la major part dels casos –hi ha algunes excepcions– l'elevat grau de sentimentalisme i el torbament amorós d'un jo poètic de l'autor, que no veu mai correspostes les seves pretensions amoroses.

Les gilettes presenten un to generalment reflexiu, abrandat i dolencós; no hi ha espai per a la jocositat ni, encara menys, per a les al·lusions velades de tipus sexual ni escatològic. En conjunt, fan la sensació de ser uns poemes compostos per a lloar, sempre hiperbòlicament i

²¹³ L'intent més actualitzada d'identificar Maria Teresa Ham l'ha dut a terme Castaño (2017: 128-165), si bé les evidències recollides no semblen permetre arribar a una identificació conclouent.

seguint de prop els mecanismes sentimentals idealitzants i l'útilatge retòric i metafòric propi del neoplatonisme, una dama amb la qual l'autor no tenia cap possibilitat real d'establir una relació, i a la qual s'esforça per presentar el seu amor com quelcom de cast, pur i virtuós. Amb tot, l'ús sovintejat dels diminutius, confereix al conjunt una sensació de proximitat i de familiaritat notables. i són una de les marques identificatives d'aquests poemes, ja que no els veiem aparèixer en la resta de la poesia amorosa de Fontanella.

Les giletetes són un dels blocs de la poesia de Fontanella que ha gaudit d'una major difusió: la major part de les composicions es troben en aproximadament sis testimonis, i en alguns casos més i tot, i en alguns dels manuscrits unitaris fins i tot disposen d'una portada pròpia. Tal és el cas de manuscrits unitaris com C, I2 i R, en els quals, en la dita portada, podem llegir un mateix text de presentació: *Canta Gilet enamorat, ab diferents afectes, sos amors ab l'adorada Gileta.*

La generosa transmissió de les giletetes no es va cenyir exclusivament a la tradició manuscrita, sinó que també són les composicions més nombroses dins les dues primeres antologies impreses amb textos fontanellans del segle XIX: el suplement de l'edició de la poesia completa de Vicent Garcia (1840) i l'antologia de Francesc Fontanella publicada per Bernat i Duran (1899).

Després d'haver estat objecte d'una recepció crítica precària i esbiaixada, caracteritzada per una mala comprensió dels textos, la manca de visió del seu conjunt i, en fi pel gust de l'època durant el tram central del segle XX, d'ençà de la seva primera edició dins la poesia completa de Fontanella (Miró 1995: I, 309-386), feliçment, han anat recuperant el seu lloc dins la canonització actual de l'obra de Fontanella i, a part de diversos estudis crítics, i d'aparèixer en totes les antologies de l'autor dels darrers trenta anys (Grilli 1997; Miró 1998; Rossich & Valsalobre 2006; Valsalobre & Miralles & Rossich 2015), han estat objecte de la tesi doctoral de la investigadora Marta Castaño, presentada a la Universitat de Girona l'any 2017.

Aquesta tesi doctoral ha modificat substancialment la visió de les giletetes perquè, a més de proporcionar-ne els textos en una nova edició crítica, regularitzats, anotats i comentats, ha permès comprendre les formes com s'articula en aquests textos la visió del neoplatonisme amorós i el grau de complexitat de moltes de les composicions. Castaño també ha assenyalat algunes de les principals fonts de les giletetes, remarcant la influència, en el pla literari, dels pensadors propers a l'òrbita del neoplatonisme, i, en el pla literari, el pes de l'influx de Lope de Vega. A més, com ja avançava a l'inici del present apartat, l'estudiosa ripollesa ha presentat, també, una primera hipòtesi d'identificació de Maria Teresa Ham (de qui, malauradament, continuem sense saber gaire coses més que el seu nom) i ha consolidat la hipòtesi, proposada ja per Rossich & Miralles (2015), que, probablement, bona part de les giletetes no són, com s'havia dit fins ara, poemes de joventut.

Considero necessari acabar aquest apartat introductori amb una darrera reflexió: en moltes de les giletetes el límit entre el soliloqui amorós i el diàleg amb la dama pot arribar a ser molt difús, perquè el jo poètic interpel·la constantment i de forma directa Gileta. Això ens podria fer pensar que aquestes composicions són cartes. I més encara si tenim present que, de fet, dins les giletetes, hi ha alusions a cartes intercanviades entre els dos enamorats que, tanmateix, no ens han pervingut; en trobem, per exemple, a la rúbrica de la composició 51, que ens ennova de l'enviament per part de Gileta d'una breu carta a Gilet mentre es trobaven separats (*Alegre Gilet d'haver en l'ausència rebut una breu carta o memòries de la gallarda Gileta, amorós se queixa de la brevetat de sa ditxa*, Castaño 2017: 393). Sembla probable que la dama efectivament enviés cartes al poeta, ja que a la gileta 53 li recorda «tes dolces lletres». Ara bé: això ens obliga a pensar que les giletetes foren escrites per a servir com a cartes? O potser només algunes d'elles? Al marge de la difusió que acabarien tenint, van formar part, en algun moment, de la correspondència privada que els esmentats passatges de les giletetes 51 i 53 semblen donar a entendre que va existir entre Francesc i Maria Teresa? Em sembla que totes aquestes són preguntes tan importants de realitzar com, malauradament, impossibles de respondre, si més no, amb les dades amb què comptem avui en dia. Però, fos com fos, també és evident que un treball com el que aquí presento s'havia de plantejar aquestes qüestions i havia de poder oferir-hi respostes, fins i tot bo i assumint que, necessàriament, són provisionals.

Davant d'aquesta situació, en la present edició he optat per no considerar cartes totes les giletetes i, conseqüentment, editar únicament aquelles composicions que podien ésser llegides com a tals d'acord amb els criteris definits a 4.2. Fonament a aquesta decisió en tres arguments: el primer i principal és el que esgrimia *supra*, és a dir, el fet que, llevat dels tres poemes editats, cap de les giletetes conté les traces epistolars que he considerat necessàries per a identificar un text com a carta. El segon és que, a falta d'aquestes marques i de cap font de documentació externa que indiqui quin tractament van tenir aquests textos en el moment de la seva composició, no dispo de cap evidència fefaent que em confirmi que efectivament servissin com a cartes. I el tercer és que les giletetes ja han estat objecte d'un estudi monogràfic recent, detallat, rigorós i aprofundit, la tesi de Marta Castaño, cosa que fa totalment innecessària, per ara, una nova aproximació crítica al cicle complet.

Per totes aquestes raons, he optat per incloure aquí únicament les tres composicions que, amb tota seguretat, podem considerar com a cartes, i que comento a continuació.

5.5.2.2. Les cartes de les *giletetes*

El contingut de les *giletetes* epistolars és fàcil de resumir i, com que són composicions molt breus –les tres juntes sumen un total de 40 versos– i que queden ben explicades en l'edició crítica, aquí només en faré un resum molt succint.

La primera de les cartes, «Tots donam flors ben purgades», és un breu romanç que gira entorn del fet que la dama s'ha sotmès a una purga, i compon un seguit de jocs eufemístics

clarament jocosos per al·ludir als efectes d'aquesta pràctica. En canvi, tant la segona carta («Dono, petita Gileta») com la tercera («Com Gileta, ingrata, ordena»), són dècimes galants, en les quals, respectivament, el jo poètic lloa la bellesa de la dama i manifesta el seu desig de ser correspost amorosament per ella.

Crida vivament l'atenció el fet que les tres cartes són pràcticament les darreres composicions de les giletetes. De fet, les hi podem considerar –i, personalment, les hi considero– perquè, tal com ha assenyalat Pep Valsalobre, el poema que tanca el cicle en el manuscrit de Ripoll, «Gileta, en los dulces enojos ojos» és, de fet, una composició l'atribució a Fontanella del qual és dubtosa.²¹⁴

No puc explicar de forma segura per quin motiu les úniques composicions clarament epistolars de les giletetes es troben precisament al final del cicle; crec que és possible plantejar una hipòtesi molt versemblant sobre la qüestió, però cal partir de la premissa que, a desgrat del que afirma Miró (1995: I, 305), no pas totes les giletetes van ser escrites entre 1639 i 1641.

De fet, la bibliografia més recent ja ha qüestionat, amb arguments sòlids, la hipòtesi de Miró –qui, per cert, no va argumentar mai amb dades contrastables la seva proposta de datació de les giletetes. D'acord, doncs, amb les investigacions més recents, les composicions que enceten el cicle són les més susceptibles d'haver estat escrites en una fase més tardana, possiblement en el moment de tancament del cançoner que serví de model per al de Ripoll i, qui sap si també d'«ofrena poètica» per a Maria Teresa Ham.²¹⁵ I, de fet, tal com sostenen Rossich & Miralles (2014: 100):

²¹⁴ «El poema que tanca el manuscrit i el cicle de les *giletetes*, a la p. [480], és un poema amb ecos en llengua castellana que comença «Gileta, en los dulces enojos ojos», la rúbrica del qual fa *Encarece con los ecos de las voces la bermosura de Gileta* (núm. 161 Miró 1995). Al final del text llegim «B. Guarda», la qual cosa podria fer pensar en un text aliè a Fontanella, firmat per un autor que ha afegit aquest text en castellà per tancar el manuscrit a imitació de les giletetes fontanellanes. Però crec, més aviat, que aquesta circumstància l'hem de posar en relació amb la mateixa signatura que trobem al marge superior dret del f. 3, quan comença la còpia de textos literaris –concretament la Lloa de la Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia–, just després dels dos pròlegs que obren el ms. R (cf. Rossich & Miralles 2014): hi llegim «Bita Guarda», ço és, Bautista Guarda. És a dir: l'aparició del mateix nom a l'inici i al final dels textos literaris de Fontanella deu voler dir que és una marca de copista o de posseïdor, o d'ambdues coses. Sens dubte que aquest nom l'hem de posar en relació amb el de l'ex-libris de l'inici del manuscrit: «Es del Dor. Esteve Guarda». Aquest darrer devia ser un familiar i successor del primer en la possessió del manuscrit. Descartada la identificació de la signatura de la composició amb una possible autoria, el text no deixa d'oferir alguns aspectes dubtosos. Per començar, no apareix en cap altre testimoni fontanellà. I, a més, la forma de poema amb ecos no és utilitzada en cap altra ocasió per Fontanella. Tot plegat, així com la posició final del text en el manuscrit –lloc idoni per a afegits de tota mena en els cançoners poètics–, fa que m'hagi de decantar per considerar-lo text d'atribució dubtosa» (Valsalobre 2015b: 142-143).

²¹⁵ «Tot i que tradicionalment es considera que les giletetes van ser escrites quan Fontanella era jove («entre els anys 1639-1641», precisa Miró 1995, I, p. 305), no hi ha res que garanteixi que hagi estat realment així; però, sobretot, res no ens assegura que el cicle hagués quedat definitivament tancat llavors. De fet, alguns poemes (com ara els sonets *Jo t'adoro, bellíssima Gileta* i *Sens vostra llum, Gileta vencedora*, així com les composicions en castellà dedicades a la dama), de transmissió més aviat migrada, semblen fruit de la maduresa de l'autor» (Rossich & Miralles 2014: 96). Sobre la datació de les giletetes, veg. també Castaño (2017: 139-141).

(...) el que canten aquests poemes [=les primeres composicions del cicle de les giletetes] no és un amor primerenc, un estira-i-arroña de dos jovenets innocents i enamorats. Fontanella hauria escrit poemes a Gileta de jove i de gran, quan va decidir endreçar-li un cançoner que havia preparat per a ella i per al qual va escriure uns poemes que només s'han conservat en la còpia d'aquest poemari [el manuscrit R]. (...). (Rossich & Miralles 2014: 100)

Si, com em sembla enraonat de fer, acceptem, doncs, la hipòtesi de la composició dilatada de les *giletetes*, aleshores, tal vegada tindria sentit pensar que les cartes, afegides al final, podrien ser composicions també més tardanes. Dubto que ho siguin tant com les que encapçalen el cicle, però el cert és que la qüestió és de mal escatir, atès que no podem datar amb total certesa pràcticament cap de les cartes poètiques de Fontanella i, per tant, no podem rebutjar del tot la hipòtesi que les cartes-*giletetes* siguin peces de joventut.

Amb tot, si ens fixem bé en les tres composicions que ens ocupen, és possible detectar-hi diversos indicis que les relacionen amb les cartes del *Cicle dels rams*, la qual cosa em fa pensar que podrien haver estat escrites en un moment proper al de la composició d'aquest cicle. Els indicis a què em refereixo són els següents:

1. Hi comparteixen la temàtica purgativa: la primera de les cartes, «Tots donam flors ben purgades», és, com la major part de les composicions dels *Rams* (especialment, les de la primera part del cicle) un poema que acompanya un ram destinat a amenitzar la purga de la dama. En aquest punt, és important fer notar que aquesta és l'única composició de temàtica escatològica que trobem a les *giletetes* i que aquesta temàtica resulta clarament discordant amb tot el conjunt, que és netament idealitzant, habitualment afectat i, fora d'aquest poema, totalment desprovist de qualsevol propòsit jocós. És important, a més, fer notar que, a diferència del *Cicle dels Àngels*, on qui es purgava era el poeta, aquí, com al *Cicle dels Rams*, qui es purga és la dama, cosa que referma la possibilitat que aquest poema s'hagi de posar en relació amb els d'aquell cicle.
2. Són composicions que acompanyen l'enviament de rams de flors: si observem les rúbriques de les tres composicions ens adonarem de seguida que totes tres estan escrites per acompanyar l'enviament de rams de flors.²¹⁶ Són les úniques peces d'aquestes característiques que trobem a les *giletetes*, és a dir, les úniques que estan escrites per a enviar, o, si més no, les úniques que pretenen aparenyar-ho explícitament. Més encara: juntament amb les composicions del *Cicle dels rams*, aquests tres textos són els únics que Fontanella escriu amb el propòsit explícit de servir per acompanyar enviaments de flors, perquè cal recordar que al *Cicle dels*

²¹⁶ Aquestes tres rúbriques són, respectivament: *Enviant Gilet un ram a Gileta havent pres una purga*; *Envia Gilet a sa adorada Gileta altre ram ab perles*; *Enviant altre ram de flors, i en ell un cor ferit*.

Àngels, on també trobem un intercanvi de flors, és el poeta qui les demana i les monges qui les hi envien.

3. Coincideixen en algunes metàfores i referents poètics: alguns elements i motius poètics, només apareixen en aquestes *giletas* i al *Cicle dels rams*. Potser els dos exemples més clars són les referències als *terrats* (*Gil.*, I; *Rams I*: V, IX-XIV; *Rams II*: VI, VII, XI) i als *gira-sols* (*Gil.*, I, *Rams I*: V, XV).²¹⁷ A més, el joc metafòric de referir-se a la purga per mitjà de la metàfora de la pluja i els trons el trobem només a la primera de les *giletas* i en dues composicions de la segona part del *Cicle dels rams* (*Rams II*: III, 14; VII, 10).
4. Comparteixen (parcialment) la forma estròfica: de les tres composicions, la primera és un breu romanç heptasil·làbic, un format molt coherent amb la tendència mètrica habitual de les *giletas*. En canvi, les altres dues són dècimes i, de fet, són les úniques dècimes que trobem dins aquest cicle. La dècima simple —és a dir, les composicions que consten d'una sola dècima—, no només és una de les estrofes més habituals dins la segona part del *Cicle dels rams* (on en comptem sis, sobre el total de tretze composicions d'aquesta part del cicle: les composicions V-IX i XII), sinó que, a més, és una de les formes preferides per a l'enviament de bitllets galants.²¹⁸

Malgrat totes aquestes coincidències, val a dir que també trobem un argument que podria portar-nos a dubtar de la proximitat entre les *giletas* epistolars i el *Cicle dels rams*: la seva transmissió. Perquè la primera i la tercera de les *giletas* («Tots donam flors ben purgades» i «Com Gileta, ingrata, ordena») ens han pervingut únicament a través dels manuscrits B4 i R, circumstància molt habitual en la segona part del *Cicle dels rams* i que revela, probablement, la composició tardana d'aquestes composicions. En canvi, la segona de les cartes apareix en vuit manuscrits, inclosos els unitaris de la branca de V2 (és a dir C i I2).

La constatació d'aquest fet, ens mena a dues possibles explicacions: la primera és que la segona carta sigui anterior a les altres dues i al *Cicle dels rams*. La segona explicació, potser menys versemblant, és que, per algun motiu, tot i datar del mateix moment que les altres dues, el poeta hagués tingut algun interès a fer circular la composició pels cercles poètics del Principat, i que, per aquest motiu, hagués entrat a la transmissió dels altres cançoners. La hipòtesi no és forassenyada, perquè sabem que, durant els anys rossellonesos, Fontanella continuà enviant composicions al Principat, però és cert que perd força si recordem que,

²¹⁷ Essent estrictes, en una de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* (IX, 29) també hi ha una al·lusió a la figura del gira-sol, per bé que no és explícita, com en la resta de casos citats aquí.

²¹⁸ Ja m'he referit anteriorment a la relació entra la dècima simple i l'enviament de presents, que sembla tenir el seu origen en les dècimes de Góngora i en el fet que la brevetat de l'estrofa afavoria la seva utilització en la composició de bitllets. Sobre aquesta qüestió, veg. 5.1.4 i 5.2.4.

com he explicat a 2.2, totes les que li coneixem que tingueren aquest recorregut són obres religioses.

M'inclino a pensar que la hipòtesi bona ha de ser la primera. Per refermar-la, és bo recordar que, tal com ha revelat l'estudi de la transmissió de les *giletas* de Castaño (2017: 78-81), els manuscrits C, I2, L4 i V2 no només no contenen la seqüència sencera de les *giletas*, sinó que, a més, les copien en un ordre no cronològic i que no segueix el del manuscrit de Ripoll. Això fa pensar que aquests cançoners mai varen tenir accés a la versió definitiva de les *giletas*, que és la del manuscrit R, la qual, a part d'incloure prop d'una vintena de composicions que no eren en els dits cançoners, reordena les composicions d'una forma molt més coherent.

En el marc d'aquesta operació, la resposta a la situació que aquí ens ocupa podria ser força senzilla: allò que arriba a C, I2, L4 i V2 és un primer estadi de composició de les *giletas*. Aquest primer estadi inclou la segona de les cartes-*giletas*, perquè deu ser anterior a les altres cos. Com d'anterior? Fa de mal dir. Sembla versemblant pensar que no deu ser gaire anterior a les altres dues ni al *Cicle dels rams*, però no en podem tenir la certesa. En tot cas, això porta a pensar que, en les darreries de la primera fase de composició de les *giletas*, Fontanella hauria fet amb aquesta carta una provatura i que, temps després, potser li hauria plagut prou com per acabar-la desenvolupant, en el moment que emprèn l'última etapa de redacció de les *giletas* i en la confecció del *Cicle dels rams*. És una opció versemblant, em sembla, però, de nou, no pot ser duta més enllà del terreny de la hipòtesi.

6. SOBRE AQUESTA EDICIÓ

6.1. Les cartes poètiques de Francesc Fontanella: transmissió i assaig d'edició crítica

6.1.1. La fortuna editorial de les cartes

Al marge dels poemes dedicats al seu pare,²¹⁹ el *Panegíric a la mort de Pau Claris*²²⁰ i el madrigal a Francesc Barra,²²¹ no tenim constància que cap més obra de Fontanella arribés a passar per impremta en vida de l'autor. I cap d'aquestes publicacions contenia cap de les seves cartes poètiques.

No hi ha constància de cap nova edició d'obra fontanellana fins ben avançat el segle XIX. Aleshores l'editaren Josep Maria de Grau i Josep Rubió i Ors (1840),²²² Magí Pers i Ramona (1847, 1850, 1857, 1862 i 1863), Víctor Balaguer (1863) i Bernad i Duran (1899). Aquestes edicions, però, recollien un nombre molt reduït de composicions, i alguns fragments de la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfía*. La primera de les publicacions contenia vuit poemes; l'antologia poètica i la història de la literatura catalana de Magí Pers i Ramona (1850, 1857), en contenien un i tretze, respectivament, mentre que la resta d'obres d'aquest editor reproduïen, principalment, alguns passatges de les obres teatrals; i la història de Catalunya de Víctor Balaguer (1863), només contenia una poesia. De fet, amb molta diferència, la publicació que en recollí més en aquella centúria fou l'antologia compilada per Josep Bernad i Durand l'any 1899, on se'n podien llegir un total de seixanta-una.

El balanç, força magre en conjunt, ho és encara més si ens fixem en el número de cartes que incloïen aquestes publicacions: el suplement de l'edició de Garcia només reproduïa una de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* («Fulminen mos ulls incendis», *Fil.*, VII) i una de les giletetes («Dono, petita Gileta», *Gil.*, II), mentre que a l'edició de Bernad i Durand s'hi podien llegir dues de les cartes del *Cicle dels rams* («Allà va la lletra, o no va...», *Rams I*, VI; «La rosa i la castanya», *Rams II*, II) i tres de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* («Si l'amor si l'esperança», «Conspiren, bella Amaril·lis» i «Adora l'abril i l'alba», respectivament,

²¹⁹ Veg. Fontanella (1639: 25) i Fontanella (1645: 34).

²²⁰ El títol complet del Panegíric és: *Occident eclipse, obscurat funeral, aurora, claredat, bellesa gloriosa, al sol, lluna y estela radiant de l'esfera de l'epicicle del firmament de Catalunya, panegírica alabança, en lo últim vale, als manes vencedors del molt il·lustre doctor Pau Claris, meritíssim canonge de la catedral d'Urgell, diputat y president generós del català consistori y gloriosament aclamat llibertador, tutelar y Pare de la Pàtria, observada per lo doctor Francisco Fontanella, barcelonès, y dedicada a la paterna protecció del doctor Joan Pere Fontanella, ciutadà honrat y conseller en Cap de la sempre fel y sempre victoriosa Barcelona*. La primera edició de l'obra és de 1641, però n'existeix una edició contemporània (Clarasó & Miró 2008).

²²¹ Veg. Barra (1642: preliminars).

²²² Es tracta de la reedició ampliada de la poesia completa de Vicent Garcia, en la qual els editors van afegir unes «Mostras / de la / Colecció / de obras antigàs catalanas, / escullidas / entre las de nostres millors poetas / y prosistas» que incloïen vuit poemes de Fontanella.

Fil., XXI, XXII, XIII). La resta de publicacions no contenia cap carta. Breu: durant el segle XIX, només passaren per l'estampa set de les cartes poètiques de l'autor.²²³

Ja al segle XX, entre articles acadèmics, antologies i edicions, podem resseguir, fins a una trentena de publicacions que contenen, editats, textos de Fontanella. Val a dir, però, que la major part d'aquesta publicacions ofereixen ben poques composicions, i que les cartes hi solen tenir una presència puntual i anecdòtica.

Tanmateix, cal fer constar aquí que, en un article de 1981 Prat & Vila incloïen una primera edició d'«Amorós rossinyol» (*Àng.*, VIII) i que deu anys més tard passava per impremta per primera vegada el *Cicle de Münster*, dins un article sobre el viatge a Münster dels germans Fontanella signat per Costa, Quintana & Serra (1991).

L'any 1995 arribaria l'edició de la poesia completa del nostre poeta, de Maria-Mercè Miró, que incloïa, esclar, totes les seves cartes poètiques. D'aquesta edició ençà, però, la presència de les cartes dins d'altres publicacions ha continuat essent molt minsa: l'antologia que preparà poc després la mateixa editora osonenca (Miró 1998) recollia cinquanta composicions, de les quals, només quatre eren cartes, les tres de Münster i una dels Àngels, la cèlebre «Oïu, senyores devotes» (*Ang.* IV). A l'*Antologia de poetes catalans II. Del segle XVI a Verdagner* (Grilli 1997), que conté onze composicions de Fontanella, no hi trobem cap carta, mentre que a *Poesia catalana del barroc. Antologia* (Rossich & Valsalobre 2006), que en conté vint, hi ha tres de les cartes en vers: la tercera de les missives de Münster («Coronats de llarga boga», per bé que només se'n recull un fragment) i dues de les enviades a les pastores («Fulminen mos ulls incendis» i «Dessobre la sexta esfera», *Fil.*, VII i XIV, respectivament). Finalment, l'antologia de poemes de Fontanella publicada més recentment, *O he de morir o he d'amar* (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015) inclou una de les cartes a les monges («Oïu senyores devotes»; *Ang.*, IV), els tres romanços de Münster i tres de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* («Fulminen mos ulls incendis», «En la més nova ventura» i «Dessobre la sexta esfera», *Fil.*, VII, XII i XV, respectivament).

Queda clar, doncs, que fins ara, a l'hora de mostrar les millors parts de l'obra de Fontanella, els nostres editors no han confiat gaire en les composicions epistolars; en general, han preferit els poemes dedicats a Nise, les gilettes i la poesia civil, així com alguna de les èglogues i alguna de les poesies religioses que obtingueren, ja en el seu temps, una major difusió. Quan treuen el cap per les antologies, les cartes ho fan com a mostra de poesia satírica (i en aquest sentit, val a dir, en favor dels compiladors, que «Oïu, senyores devotes» és un poema excel·lent) o, en tot cas jocosa, i de valor històric, com és el cas de les composicions de Münster, que recorden el periple europeu de Francesc, un aspecte que,

²²³ De fet, cal considerar la xifra encara menor, ja que, tal com he argumentat a 5.4.5.3, malgrat incloure-les en la present edició, no considero que «Si l'amor si l'esperança» ni «Adora l'abril i l'alba» puguin ser considerades, pròpiament, cartes.

sens dubte, contribueix a revestir de prestigi la figura històrica de l'autor. Soc del parer, tanmateix, que la poca presència de cartes en les antologies respon també al fet que, fins ara, han estat poc estudiades i mal enteses, així com a la circumstància que són textos que solen formar part de seqüències més extenses, fora de les quals, de vegades, poden resultar difícils de comprendre.

6.1.1. La tradició manuscrita

El magre balanç editorial de les cartes fontanellanes no és cap cosa estranya, sobretot perquè cal tenir present que, tal com ja va ha explicar Rossich (2006: 157): «La transmissió de la poesia catalana a l'època del barroc és bàsicament manuscrita».²²⁴ Fontanella, doncs, no és cap excepció, en aquest sentit, sinó que, en realitat, allò que resulta excepcional és que algunes de les seves composicions arribessin a passar per la impremta, cosa que, d'altra banda, probablement no s'hauria esdevingut si Francesc no hagués comptat amb el cognom i l'estela paterna; al capdavant, l'obra del nostre poeta només arriba a l'estampa en uns anys en què Joan Pere Fontanella era, encara, una figura política i un referent cívic de primer ordre.

Han pervingut fins als nostres dies un total de trenta-cinc manuscrits amb obra de Fontanella. Es tracta d'una xifra molt important, i encara ho és més si tenim en compte que, com veurem a l'hora de realitzar-ne la *recensió*, aquests no semblen ser, ni de bon tros, tots els còdexs que van arribar a transmetre l'obra del poeta barceloní; per exemple, tenim constància de fins a set manuscrits més que avui cal considerar perduts, i dels quals desconeixem quin tipus de relació devien tenir amb els que s'han conservat, però res ens assegura que el nombre total de manuscrits no arribés a ser molt major.

Fos com fos, el que sabem del cert és que les còpies d'obra fontanellana que han pervingut fins als nostres dies estan datades entre la segona meitat del segle XVII i el darrer quart del segle XIX (Rossich 2006: 161-164). Malgrat que la major part són de les darreries del XVII i principis del XVIII, sorprèn constatar que almenys set d'aquests testimonis foren copiats, encara, durant el darrer terç del segle XIX, en el mateix moment en què veien la llum les primeres edicions de textos fontanellans de Pers i Ramona i de Bernad i Durand a les quals m'he referit en l'apartat anterior. Podem afirmar, doncs, que la transmissió de l'obra del poeta barceloní tingué un abast molt ampli i dilatat en el temps, que revela fins a quin punt Fontanella fou un poeta apreciat, tant en el seu temps, com en els segles posteriors.²²⁵

²²⁴ En relació amb la qüestió de la transmissió de l'obra de Fontanella, veg. Rossich (2006). Per un repàs complet de l'edició de textos catalans d'època moderna, des del segle XVIII fins al XIX, veg. Miralles & Valsalobre (2013: 278-287).

²²⁵ I no només fou apreciat, sinó que, tal com ha demostrat recentment Marta Castaño, Fontanella serví de model poètic per a autors anònims del XVIII. En aquest sentit, són molt il·lustratives les pàgines que la

Un aspecte important i que serveix per acabar de copsar la dimensió de la transmissió manuscrita de Fontanella és que no hi ha indicis que cap dels manuscrits sigui un *còdex descriptus* –és a dir, un manuscrit que copia d'un altre testimoni conegut. Això, a més de refermar la hipòtesi de l'existència d'un corpus de manuscrits fontanellans molt més gran del que ha arribat fins als nostres dies, implica, també, que tots els manuscrits que s'han conservat tenen valor ecdòtic i que, com a tals, han de ser col·locats a l'hora de realitzar l'edició crítica dels textos. Vegem, a continuació, amb més detalls, en què consisteix aquest procés i com s'ha dut a terme en la present tesi.

filòloga ripollenca dedica dins la seva tesi doctoral a les imitacions de les gilettes que daten d'aquell segle (Castaño 2017: 111-126).

6.2. El procés d'edició crítica

Malauradament –i com és habitual en la poesia catalana del barroc–, no disposem de cap manuscrit fontanellà que sigui autògraf i que ens transmeti la voluntat exacta de l'autor a l'hora de compondre cada text. Aquesta circumstància determina la forma d'acarar la realització de l'edició crítica dels seus textos; pot arribar a ser, en alguns moments (val a dir-ho, molt puntuals, en el cas de Fontanella) un limitant, però que en cap cas suposa un impediment per poder dur a terme l'establiment del text.

Una edició crítica és, en essència, un intent més o menys reeixit però sempre provisional de reconstruir una entelèquia, un suposat «original perdut» que identifiquem amb el text que creiem que l'autor va donar per definitiu. Partint d'aquesta base, la feina de l'editor filològic ha de ser obtenir un text net de qualsevol deturpació o interferència que ens allunyi de la voluntat de l'autor. Perquè, tal com explica Blecua (1983: 18). «La crítica textual és el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor». I, també, en la mateix línia, Martí hi afegeix:

Quan parlem d'edició crítica ens referim a un text que reproduceix o reconstrueix, amb la màxima fiabilitat, la voluntat de l'autor en publicar la seva obra. Tot allò que pugui alterar la substància (entesa com el significat) del discurs de l'autor ha de ser reconduït a la seva autèntica lliçó original. (Martí 2013: 75)

Aquests objectius primordials, que són (o haurien de ser) els de qualsevol edició crítica que es vulgui seriosa i ajustada a aquesta classificació, han de portar a l'elaboració d'un producte textual que compleixi tres grans requisits (Martí 2013: 66):

- a) que s'hagin descrit i col·lacionat tots els testimonis coneguts de l'obra;
- b) que s'hagin estudiat detalladament les relacions entre els testimonis i s'hagi establert una hipòtesi sobre els passos erronis que cal esmenar (*constitutio textus*), i
- c) que el lector hagi tingut a la seva disposició tota la informació sobre les operacions que l'editor ha realitzat en el text i les seves corresponents argumentacions.

Per aconseguir que l'edició tingui aquestes característiques, cal seguir el denominat *mètode de Lachmann*, el qual, tal com explica Blecua (1983: 31-34), es divideix en dues parts: la *recensio* i la *constitutio textus*. La *recensio* consta d'un seguit de procediments encaminats a escatir la filiació dels testimonis i les relacions que mantenen entre ells. Se subdivideix en quatre fases:

- 1) La identificació i localització de tots els testimonis disponibles (*fontes criticae*). En el cas del present treball, en total ha calgut localitzar vint-i-un manuscrits i dos impresos. Tots aquests testimonis es troben digitalitzats, la qual cosa ha facilitat la seva consulta. Tanmateix, atès que hi ha lliçons que, fins i tot a observades en el document digitalitzat resulten dubtoses, m'ha calgut fer la consulta directa i presencial de diversos testimonis (més concretament, he estudiat *in situ* els que es

troben als centres documentals de Barcelona, Ripoll, Vic i Calella). Tots els testimonis emprats en l'edició de les cartes es troben descrits dins l'apartat 6.3.1.

- 2) La *collatio codicum*, és a dir la comparació crítica de tots els testimonis que transcriuen una determinada composició. L'objectiu d'aquesta operació és detectar els llocs crítics del text, aquells per als quals existeixen *lectiones variae*, és a dir, variants textuais entre les lliçons dels diferents manuscrits. És important llistar aquestes lliçons perquè seran imprescindibles en les fases posteriors del procés. En aquesta fase s'aprofita també per recollir totes les dades paratextuals que puguin tenir algun valor de cara a l'establiment del text, com ara, les correccions realitzades pel mateix copista, les addicions de text, de símbols, les lliçons que resulten il·legibles, etc. D'altra banda, cal recopilar també les dades que puguin servir per a la descripció dels còdexs i per a tasques com la datació del testimoni (les seves característiques físiques i paleogràfiques, el número de folis, el número de mans que transcriuen els textos, el nom del/s copista/es, etc.) i, en general, qualsevol altra informació que pugem considerar d'utilitat a l'hora d'intentar establir la filiació dels manuscrits i l'*stemma* que conformen.
- 3) *Examinatio* i *selectio* de les variants, per tal d'estudiar si existeixen relacions de transmissió entre manuscrits, i de quin tipus poden ser aquestes relacions.
- 4) Elaboració de l'*stemma codicum* (*constitutiu stemmatis codicum*), és a dir, reconstruir la xarxa de relacions existents entre els diferents manuscrits. Val a dir que aquesta operació no sempre es pot acabar duent a terme, perquè depèn de si les característiques de les variants obtingudes permeten traçar amb claredat l'existència de relacions de dependència entre els testimonis, així com, en part, també, de la informació codicològica de què disposem per a cada manuscrit. En cas de poder-se realitzar, la construcció de l'*stemma* resulta de gran utilitat per dues raons: d'una banda, posa de manifest l'existència de *codex descriptus*, és a dir, manuscrits que han copiat directament d'un altre manuscrit conegut. Aquests testimonis seran rebutjats a l'hora de fer l'establiment del text (*constitutio textus*) perquè es considera que les seves variants no tenen cap valor ecdòtic, ja que, en el millor dels casos, es limiten a reproduir el contingut del seu antígraf i, en el pitjor, a introduir-hi errors. La segona raó per la qual poder arribar a construir l'*stemma* és útil és que permet copsar quins són els testimonis més propers a l'original perdut, un tret que, si bé no els converteix automàticament en els més fiables, sí que sol ser un bon indicador de la qualitat del manuscrit. Aquest és un factor cabdal, ja que ens pot ajudar de forma decisiva a discernir quin ha de ser el manuscrit que utilitzarem com a testimoni base en l'establiment del text.

Per la seva banda, l'establiment del text (*constitutio textus*) és una operació que té l'objectiu de proporcionar al lector un text crític concret, el qual ha de ser entenedor i accessible. En altres paraules, és el moment en què «l'editor ha de ser capaç de servir al lector un text clar i net, que sigui fàcilment comprensible» (Miralles & Valsalobre 2013: 287). La *constitutio textus* se subdivideix en quatre fases:

- a) La primera és l'*examinatio* i *selectio*, moment en què l'editor estudia les variants obtingudes en la *recensio* i decideix quina d'elles considera l'òptima per a constituir el text en un lloc crític determinat. L'elecció, sigui quina sigui, ha de quedar ben justificada dins l'aparat de variants. El més habitual és que la variant escollida sigui la que reporta el testimoni base, però cal ser conscients que no sempre serà així, ja que aquest testimoni també pot contenir lliçons equivocades. Quan això s'esdevé, el primer que cal fer és recórrer a la resta de testimonis per tal de veure si les lliçons que ens proporcionen poden fer sentit. Si és el cas, parlarem d'una *emmendatio ope codicum*, i caldrà que fem constar dins l'aparat crític que, per a aquella lliçó en concret, ha calgut rebutjar la lliçó del testimoni base, argumentar-ne (si no són molt evidents) els motius, i especificar quina és l'alternativa que s'ha escollit d'entre les lliçons proporcionades pels altres còdexs, i per què.
- b) Malauradament, quan el manuscrit base falla, no sempre trobarem una solució en les lliçons dels altres manuscrits. En aquests casos, l'editor haurà d'esmolat el seu enginy i, si és possible, provar d'inferir, pel context, la lliçó que devia contenir l'original perdut (*emmendatio ope ingenii*). Aspectes com en el context oracional, els paral·lelismes sintàctics, la mètrica o la rima, poden ser de gran ajut, en aquest sentit.²²⁶ De vegades, però, cap element del context ens permetrà sostenir cap hipòtesi de reconstrucció de la lliçó defectuosa; aquests seran els únics casos en què l'editor haurà de proposar-ne una de nova, de pròpia creació, que li sembli que pugui fer sentit (*divinatio*).²²⁷ No cal dir que, tant una situació com l'altra, són (o haurien de ser) les excepcions dins el procés d'establiment del text, ja que són els casos que demanen una manipulació més notable del text per part de l'editor. En cas de ser necessària, aquest intervenció s'haurà d'explicar i justificar amb tots els detalls necessaris dins l'aparat crític. Aquesta és una de les principals diferències que aporta el mètode de Lachmann respecte de tècniques d'edició anteriors; es tracta, en suma, de desvincular, sempre que sigui possible, la tasca de l'editor del seu parer subjectiu (*iudicium*), al qual només ha de recórrer quan les evidències textuais disponibles no deixen cap més alternativa i no permeten formular una solució objectivable.²²⁸
- c) La *dispositio textus* és la fase en què comencem, pròpiament, l'edició del text damunt del full en blanc. En aquest punt, al marge de les qüestions més purament formals, en les quals l'editor té la màxima llibertat (tipografia, cos de lletra, sagnats, etc.),

²²⁶ Per consultar situacions en què podem haver de recórrer a aquest tipus d'*emmendatio* i estratègies per resoldre-les, veg. els exemples que proposen Miralles & Valsalobre (2013: 288-289).

²²⁷ Sobre aquest tipus d'esmenes, veg. Veny-Mesquida (2015: 94-96).

²²⁸ «En contra de la filologia humanista, muy amiga de la emendatio *ope codicum* u *ope ingenii*, pero siempre acudiendo al *iudicium*, Lachmann postulaba una *recensio sine interpretatione*, y sólo se permite acudir al *iudicium* cuando dos variantes presentan, de acuerdo con el *stemma*, igual autoridad» (Blecua 1983: 32). Sobre el mètode i les fases de la crítica textual, veg. Blecua (1983). El mètode lachmanià es troba ben resumit a les pàgines 31-34.

caldrà aplicar sobre el text reconstruït els anomenats *criteris d'edició*, un seguit de normes relatives a l'ortografia, l'accentuació i la puntuació del text que caldrà haver definit prèviament i fer constar a l'inici de l'edició. En el present treball, el lector els trobarà a l'apartat 6.6.2.

- d) Finalment, amb tota la informació ecdòtica aplegada amb la *recensio* procedirem a confegir l'aparat crític. Tal com ha explicat Joan Ramon Veny, la funció d'aquest l'aparat és «donar compte microscòpic de la història textual, de totes les intervencions que ha patit el text, les de l'autor, les que ha anat imposant la transmissió i les del mateix editor, a fi que el lector pugui reconstruir fidelment qualsevol fragment de qualsevol dels testimonis adduïts» (Veny-Mesquida 2015: 19). En la present edició el lector hi trobarà tres tipus d'aparats crítics: el primer serveix per consignar totes les variants textuais detectades; el segon recull tots els comentaris i observacions relatius a la tria de variants (quan no s'opta per la del testimoni base o quan cal proposar-hi *emendationes*) i/o diferents dades paratextuals dels manuscrits que he considerat importants de consignar (salts de lectura, lliçons il·legibles, correccions, etc.) (Són, principalment, el tipus de dades a què em referia en l'apartat b) de l'enumeració anterior). Finalment, l'edició inclou també un tercer aparat de notes pensades, principalment, per a facilitar al lector la comprensió sintàctica i lèxica del text. Complementàriament, allà on m'ha semblat oportú, he inclòs també comentaris amb dades de tipus històric, literari o contextual que podien facilitar al lector la interpretació del text.²²⁹

En resum, doncs, podem concloure que l'edició crítica és un procés en el qual hom no intenta esmenar o arreglar un testimoni concret, sinó reconstruir un arquetip ideal perdut a partir de tots els testimonis disponibles. En aquest sentit, però, considero molt important recordar, amb Miralles & Valsalobre (2013: 295), que «A fi de comptes, una edició crítica no és altra cosa que una hipòtesi a la qual s'arriba mitjançant els mètodes de reconstrucció». Una hipòtesi que s'ha d'elaborar amb tot el rigor possible i proporcionant al lector totes les dades amb què s'ha construït, perquè cal assumir que serà, sempre, provisional, i caldrà que els editors futurs puguin valorar la proposta realitzada i disposar de tota la informació per tal de decidir si cal emprendre una revisió del text. Aquest ha estat, en fi, la principal motivació a l'hora de confegir l'edició que presento en aquesta tesi doctoral.

²²⁹ En aquest sentit, he volgut seguir de prop la proposta de Veny per a aquest tipus d'aparats: «(...) el que es pretén no és interpretar el text, sinó oferir totes les eines perquè es pugui fer aquesta interpretació de manera segura, amb tots els materials a l'abast» (Veny-Mesquida 2015: 174).

6.3. Descripció dels testimonis

Com vèiem *supra* el primer pas de l'edició crítica és la *recognitio* o descripció de tots els còdexs que ens han transmès les composicions a editar i aquest és precisament l'objectiu del present apartat.

Els textos de les cartes ens han arribat a través d'un total de 22 manuscrits i un imprès. No he identificat cap *codex descriptus*, és a dir, cap testimoni que copiï directament d'un altre testimoni conegut, la qual cosa significa que tots tenen valor ecdòtic i, conseqüentment, tots han estat col·locats per a les composicions que contenen.

Atès que tots aquests testimonis ja han estat descrits anteriorment per la bibliografia, les descripcions que segueixen són sumàries; contenen únicament algunes apreciacions sobre la caracterització física dels testimonis però, pel que fa als seus continguts, es limiten a consignar les dades que poden ser d'alguna utilitat per als objectius d'aquest treball –és a dir, les referides a l'obra de Fontanella. Per a la resta de detalls, em remeto a les fonts que n'han fet anteriorment una descripció més detallada i que indico en cada cas. Quant a les datacions, prenc les que proposà Rossich (2006), que considero la font més autoritzada i fiable pel que fa a aquesta qüestió. Al final de les descripcions, el lector trobarà dues taules que resumeixen la distribució de les cartes dins els diferents testimonis.

6.3.1. Descripció dels manuscrits

A: MANUSCRIT A-67 DE LA CASA DE L'ARDIACA-ARXIU MUNICIPAL D'HISTÒRIA DE BARCELONA, BARCELONA

[sense títol]

Últim quart del segle XVIII. 220 x 160 mm, 342 folis. Relligat de l'època amb pergamí. A una i dues columnes. Descriu per Rossich (1984: 94-95), Miró (1995: 30-32) Rossich (2006: 163), Castaño (2017: 56).²³⁰

És obra de diverses mans, en general, de lletra molt entenedora. Recull obra de diversos autors. De Fontanella en transmet les dues obres majors de teatre, senceres, i seixanta-nou composicions poètiques, d'entre les quals, 17 de les cartes.

²³⁰ A més de les referències especificades en cada cas, es pot trobar la descripció de tots els manuscrits -llevat de J, S i VG-- a la Base de Dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna (MCEM) (<https://mcecm.iec.cat/>).

B1: MANUSCRIT 27 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

[sense títol]

Mitjan segle XVIII. 220 x 152 mm, 89 folis. Relligadura antiga amb pergami flexible. A una i dues columnes. Descriu per Massó & Rubió (1914: 95-100), Pons (1929: 24), Rossich (1984: 68), Miró (1995: I, 22), Valsalobre (2002: 167-168), Rossich (2006: 162) i Valsalobre (2015b: 169).

És obra d'una sola mà, de lletra molt llegible, i conté principalment obra de Fontanella, per bé que també transcriu dues composicions d'Agustí Eura. No hi consta el nom de Fontanella, però sí el seu pseudònim, Fontano. El manuscrit en transcriu 90 composicions, la major part, obra lírica, per bé que també conté el fragment d'una obra dramàtica de tema religiós, intitulada *Per la triomfant assumpció de la Verge*, que Miró atribueix també a Fontanella. Conté 32 de les cartes poètiques.

B4: MANUSCRIT 80 DE LA 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 poetes cathalans. / Ix a llum a instàncias / dels apasionats a l'autor, y a la / poesia cathalana. Al llom: Vicens Garcia / Curiositat / catalana.

Segona meitat del segle XVIII. 216 x 150 mm, 197 folis. Relligat modern amb pergami flexible. A una i dues columnes. Descriu per Massó & Rubió (1914: 95-100), Rossich (1984: 72-73), Miró (1995: 29-30), Brown & Melchor (1995: 51-52), Valsalobre (2002: 169-170), Rossich (2006: 163), Valsalobre (2015b: 170) i Castaño (2017: 56-57).

És transcrit per una sola mà, possiblement la de Francisco Ignasi Vandre, que dedica el llibre «als apassionats del Doctor Vicenç Garcia, rector de Vallfogona». Conté poesies de Fontanella, Garcia, Maçaners, Noguers, Eura i Terrer. Del nostre autor en copia 68 composicions, poesies, en la major part, tot i que també conté l'obra dramàtica de tema religiós present a B1 i R. Conté 17 de les cartes poètiques.

B5: MANUSCRIT 172 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

[sense títol]

Primera meitat del segle XVIII. 195 x 145 mm. 296 folis. Relligat antic amb pergami. A una columna. Descriu per Pons (1929: 24), Rossich (1984: 73-74), Miró (1995: I, 24-25), Rossich (2006: 162), Valsalobre (2015b: 169) i Castaño (2017: 57).

Transcrit per tres mans diferents. D'acord amb Miró, la primera, que transcriu textos de Fontanella fins al foli 273, és del primer terç del segle XVIII; les altres dues són 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) i de Garcia i altres autors, mentre que la tercera escriu únicament l'índex de continguts. Conté un total de 66 composicions de Fontanella, entre les quals les peces dramàtiques majors senceres, el *Fragment d'una comèdia que havia començat Fontano*, i poesia diversa, especialment *giletes*, i 17 de les cartes poètiques de l'autor.

B6: MANUSCRIT 1140 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

Talía catalana adornada de varios poemas / de arte maior y meno, serio y burlesc/co. Por el humero catelán el Dr. Benito / Garzia, natual de la ciudat de Tortosa, y / retor que Fue de la iglesia parroquial de / Vallfogona en el arçobispado de Tarregona

Segona meitat del segle XVII, 210 x 150 mm, 117 folis. Relligat antic amb pergami flexible. A tota pàgina i a dues columnes. Els folis 97-115v són en blanc. Descrit per Miró (1995: I, 28), Rossich (2006: 161) i Valsalobre (2015b: 167).

Copiat per diferents mans. Conté composicions poètiques de Gaspar Aguilar, Francesc Fontanella, Vicent Garcia, Antoni Maçaner i Joan Terres. De Fontanella, però, només en conté una poesia, que és una de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* i que ocupa els folis 29v-30 («Fulminen mos ulls incendis»).

B8: MANUSCRIT 1358 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

Recreo y jardí del Parnàs y Musas Catalanas

Segona meitat del segle XVII, 200 x 150 mm, 368 folis. Enquadernació antiga en pergami flexible. Folis numerats en xifres aràbigues, amb tinta, amb alguns errors. Manuscrit factici, resultat de diverses compilacions d'entre finals del XVII i principis del XVIII. Descrit per ; Rossich (1984, 80-86), Miró (1995: I, 22-24), Rossich (2006: 161) i Valsalobre (2015b: 167).

Transcrit per diverses mans, gairebé totalment a dos corondells, amb lletra de difícil lectura. La part que recull textos del XVII fou probablement compilada per Batista Mirambell, i s'estén des de l'inici del volum fins al foli 179; conté obra poètica de Francesc Fontanella, Vicent Garcia, Joan de Gualbes, P. A. Jofreu, Antoni Maçaners i Joan Terrer. A partir del foli 179, conté només obres castellanés, versos en llatí macarrònic i fragments d'obres de teatre. Conté cinc composicions de Fontanella, entre les quals, les dues primeres cartes del *Cicle de Münster*.

B9: MANUSCRIT 1406 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

Segona meitat del XVIII, 215 x 150 mm, 197 folis. Enquadernat recent, amb pergami. . Descrit per Rossich (1984: 86-87), Miró (1995: I, 35), Rossich (2006: 161) i Valsalobre (2015b: 167).

Una mateixa mà transcriu els textos fins al foli 130. Hi proliferen els folis en blanc, intercalats. Segons Rossich (1985), els plec que conformen el manuscrit són d'ordenació i foliació recent (finals del XX), per la qual cosa presenten un ordre diferent del que tenien abans de ser relligats: el primer plec era el que ara figura en segon lloc. La major part de les composicions transcrites no presenten cap senyal d'atribució, tanmateix, podem afirmar que conté diverses poesies de Garcia i dues de Fontanella (f. 2-4v), dues de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* («En felicitat tan nova» i «Si del rigor lo poder»).

B12: MANUSCRIT 2794 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

Final del segle XVII – començament del XVIII. 310 x 210 mm, 80 folis. Sense relligar. A una i dues columnes. Descrit per Miró, que el considera «tot i ser incomplet, un dels més importants de Fontanella» (Miró 1995: 19-22), Rossich (2006: 162) i Valsalobre (2015b: 167).

A una sola mà, amb correccions puntuals que possiblement cal atribuir a una segona. Sense informació sobre la identitat del(s) copista(es). És, de tots els manuscrits consultats, el que es troba en pitjor estat de conservació i, tot i haver estat restaurat, és impossible llegir-ne moltes lliçons, especialment aquelles més properes als marges dels folis. A més, segons Miró, «hi manquen en total vint-i-quatre folis que corresponen tots al teatre» (1995: 19). Conté únicament obra de Fontanella, en total, 50 composicions, entre les quals hi ha, a més de *Lo desengany* i la *Tragicomèdia*, el *Fragment d'una comèdia que havia començat Fontano* i diverses composicions poètiques, 17 de les quals són cartes.

B13: MANUSCRIT 4158 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

[sense títol]

Últim terç del segle XVII. 210 x 165 mm, 182 folis. Enquadernació en pergami en forma de cartera. Descrit per Rossich (2006: 161) i Valsalobre (2015b: 167). Tal com fa constar Rossich, aquest és un dels vuit manuscrits que Miró no va poder tenir en compte en la seva edició, perquè, en el moment de realitzar-la, ignorava que contenia obra de Fontanella.

Transcrit per dues mans; la primera copia els f. 5-77 i la segona 78-181. En un dels dos casos, el copista podria ser un tal Josep Albià, de qui trobem el nom i una petita endreça a l'inici. La primera mà escriu a tota pàgina i a una sola columna, i la segona a dues. Segons Rossich, conté 5 composicions de Fontanella, la qual cosa no és exacta, ja que, de fet, examinant-lo, he pogut comprovar que en conté 7; les compreses entre la VIII i la XIV del cicle dels Àngels, ambdues incloses, i en el mateix ordre en què aquestes apareixen als manuscrits A, B5, B12 L3 i R. Les dues que no esmenta Rossich són la carta X («Tot lo present en cos i ànima...»), i l'XI («No és mal búcaro un tupí...»).

BO: MANUSCRIT D 47 DE LA BOSTON PÚBLIC LIBRARY, BOSTON (EEUU)

[sense títol]

Primer quart del segle XVIII. 1003 pàgines, 225x 160 mm. Manuscrit paginat. Descrit per Rossich (1984: 127-30), Brown (1985, 1988); Miró (1995: I, 34), Rossich (2006: 163) i Valsalobre (2015b: 167).

Transcrit per una sola mà. Llera gran i llegidora, a una sola columna. Conté el nom d'un possible copista (Guarda). Consta de tres parts: la primera (p. 1-315) conté obres de Garcia; després de nou pàgines en blanc i en un foli sense numerar, hi ha el títol de la segona part, *Lo Pernàs català. /Obras impreses./Part segona*, i algunes obres de Francesc Fontanella (487 pàgines). Tot seguit, tres pàgines en blanc i, en un altre foli sense numerar, el títol de la tercera part i obres de Bonaventura de Gualbes (143 pàgines). I, al final, 26 pàgines en blanc. Conté les dues obres de teatre majors de Fontanella (la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia* i *Lo desengany*), el *Vexamen* i quatre poesies, entre les quals tres cartes: «Volà una àguila altanera» (*Fil.* XVII), «Líquido ja, instrument canoro» (*Esp.*, I) i «En estes dos flors, senyora» (*Esp.*, V).

C: MANUSCRIT 7393 DEL MUSEU ARXIU MUNICIPAL DE CALELLA, CALELLA

[sense títol]

Final del segle XVII – començament del XVIII. 163 folis. 215 x 310 mm. Sense numerar. Enquadernat en cartó i relligat en 16 quaderns. A una i dues columnes. Cap títol al llom ni a les cobertes. Té tres portades, dues al començament i una al foli 48. Descrit per Miró (2006b). Rossich (2006: 161), Valsalobre (2015b: 161, 169) i Castaño (2017: 57-58).. Malgrat que fou la primera a tenir-ne coneixement i a descriure'l, Miró va descobrir aquest manuscrit amb posterioritat a la publicació de la seva edició crítica, per la qual cosa no el va poder utilitzar en la seva *recensio*.

Hi ha 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 pertanyé 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...* senceres, i la major part dels poemes de Fontanella. Al final del manuscrit hi ha textos «d'altre o altres autors» (tres poesies burlesques i uns fragments de comèdia) i un foli amb «comptes diversos» (Miró 2006b: 74). Segons aquesta mateix font (Miró 2006b 73), «es tracta d'un dels còdexs més complets» dels que transmeten la poesia de Fontanella, i presenta moltes similituds en l'ordre de les composicions i en les grafies que el relacionen amb la rama de testimonis X, és a dir, la de Barcelona, especialment amb IT [I2 en aquesta edició] i V2. Conté 32 de les cartes.

I2: MANUSCRIT 83493 DE LA BIBLIOTECA DE L'INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA, BARCELONA

Catalana musa / ab què canta / la lira de Apollo / Francisco Fontanella, / glòria del Parnàs / y / ornament de sa pàtria, / estos poemas.

Final del segle XVII - començament del XVIII. 230 x 210 mm, 194 folis. Relligat modern amb pell i gofrats d'or. Edició molt elegant i en un estat de conservació excel·lent. A una i dues columnes. Descrit per Vázquez i Estévez (1981), Miró, que el considera «de valor textual bàsic per a editar l'obra de Fontanella» (1995: 17-19), Rossich (2006: 162), Valsalobre (2015b: 167, 169, 172-176), Castaño (2017: 58).

Desconeixem la identitat dels copistes, però hi podem reconèixer fins a 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 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. Conté 33 cartes.

J: MANUSCRIT 288 DEL FONS BLANXART DE L'ARXIU DEL MONESTIR DE SANT JOAN DE LES ABADESSES

Recreo i Jardí del Parnàs

Mitjan XVII. Manuscrit acèfal (manquen 85 folis de l'inici) i àpode. A una columna. El Descrit per Vila & Rossich (2000). Aquest testimoni no era conegut abans de la publicació de l'edició de Miró, per la qual cosa l'estudiosa osonenca no el va poder utilitzar en la seva *recensio*.

Transcrit d'una sola mà. La lletra tot i ser prou gran, no és especialment entenedora, i una part important del text dels marges resulta impossible de llegir per causa de la proximitat del relligat. Es tracta d'un testimoni de la família de cançoners intitolats *Recreo i Jardí del Parnàs*, que va ser compilat originàriament cap a 1630 per Joan Baptista Mirambell i, des d'aquell moment, copiat i tornat a copiar, amb la inclusió de nous autors, generalment de llengua catalana.

El poemari, del qual s'han perdut els 85 folis inicials i un nombre indeterminat al final, devia ser molt més ric i voluminós. Atribueix diverses composicions a Garceni (és a dir, Vicent Garcia), però també en conté moltes d'anònimes, i unes quantes que altres cançoners atribueixen a Antoni Jofreu, Cervera, Antoni Maçaners, Baptista Mirambell, Joan Terrer, etc. Conté 7 composicions de Fontanella, totes les quals són cartes.

L3: MANUSCRIT 3-I-9 DE LA BIBLIOTECA DE LA REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA, BARCELONA.

Principi del segle XVIII. 299 x 204 mm. 404 folis numerats modernament en llapis. Enquadernat de l'època en pergami dur. A una columna (excepte els ff. 47-49). Lletra molt clara i amb el text disposat de forma molt espaiada a les pàgines. Descriu per Valsalobre (2002: 596-598) i Rossich (2006: 162). Aquest manuscrit va ser descobert amb posterioritat a la publicació de l'edició de Miró, per la qual cosa l'estudiosa osonenca no el va poder utilitzar en la seva *recensió*.

Segons Valsalobre, la mà que copia Fontanella és d'Agustí Eura. Prové de la biblioteca del Convent dels Agustins, on conformava una unitat amb el florilegi autògraf 3-I-17, avui també al fons de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, i amb el ms. 3-1-10, descrit *infra*.

Rossich (2006: 162) indica que conté 18 composicions, però l'examen del manuscrit m'ha permès comprovar que, de fet, en són 22, totes elles, cartes.

L4: MANUSCRIT 3-I-10 DE LA BIBLIOTECA DE LA REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA, BARCELONA

Al lloc: *Papeles varios*.

Principi del segle XVIII. 310 x 199 mm, 958 pàgines. Enquadernat de l'època en pergami dur. A una i dues columnes. Descriu per Rossich (1984: 112-115), Miró (1988: 40), Miró (1995: I, 36), Brown & Melchor (1995: 57), Valsalobre (2002: 164-165), Rossich (2006: 163) i Castaño (2017: 59).

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 a la primera part del recull i 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. Conté 45 cartes, totes en vers, i una d'elles, duplicada.

MA: MANUSCRIT 3899 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID

[sense títol]

Final del segle XVII – començament del XVIII. 215 x 160 mm, 338 folis. Relligat amb pergami i confegit a partir de plec procedent d'altres manuscrits. A una columna. Descriu per Domínguez Bordona (1931: 49-52), Rossich (1984: 116-118), Miró (1995: I, 25-27) i Rossich (2006: 162), Castaño (2017: 59-60).

La lletra és de diverses mans, si bé tal com han assenyalat Miró (1995: 27), Brown (1988) i Miralles (2009: 274-275), és probable que la mà que copia les composicions de Fontanella sigui la de Pere Serra i Postius. Miró, 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 en copia 63 composicions, de les quals, només 6 són cartes.

P: MANUSCRIT BARBERÍ (SENSE NUMERACIÓ). ARXIU DEL COL·LEGI NOTARIAL DE BARCELONA, BARCELONA

Mitjan segle XIX (es tracta, doncs, del testimoni més tardà dels que aquí utilitzo). 270 x 205 mm, 107 pàgines. Descrit per Romeu (1991: II, 241), Miró (1995: I, 38) i Rossich (2006: 164).

La cal·ligrafia és excel·lent i hi trobem, també, petites il·lustracions. La mà és del notari barceloní Carles Barberí i Font que, segons ell mateix consigna, va copiar les composicions entre els anys 1852 i 1880. El recull conté obra de Fontanella i d'Ignasi Farreres. Del nostre poeta hi trobem les dues obres dramàtiques majors i el *Fragment d'una comèdia...*, i 24 poesies, de les quals només una és una carta («Oiu, senyores devotes, *Ang.*, IV).

R : MANUSCRIT 68 DE LA BIBLIOTECA LAMBERT MATA, RIPOLL

Al lloc: [*Poesias de Fontanella*]

Final del segle XVII – començament del XVIII. 305 x 210 mm, 480 pàgines. Relligat de l'època amb pergami. Descrit per Vila (1981), Rossich (1984: 124), Miró (1995: I, 32-34), Rossich & Miralles (2014), Miralles (2015b) i Castaño (2017: 60).

La lletra és d'una sola mà, que podria ser la Bite Guarda, el nom del qual apareix a les pàgines 3 i 480. La cal·ligrafia és rodona i clara, lleugerament inclinada. Conté únicament obra de Fontanella, amb un total de 323 composicions, la qual cosa en fa el manuscrit conegut que en transmet més. Presenta, a més, un breu pròleg «Al lector» i un altre a «Benèvola o rigorosa lectora», que tal com han explicat Rossich & Miralles (2014), tot sembla indicar que degué ésser escrit pel mateix Fontanella, circumstància que no es dona en cap altre dels manuscrits.

Hi trobem tota l'obra dramàtica de Fontanella i tota la poesia religiosa, amorosa i jocosa. Separa, amb una portadella (p. 435), les poesies dedicades a Gileta. Conté les 78 cartes que aquí edito, essent l'únic testimoni que les copia totes.

S: MANUSCRIT 111 DE LA BIBLIOTECA DEL SEMINARI CONCILIAR DE BARCELONA, BARCELONA

Final XVII—inici XVIII. Tamany foli. Aquest és un dels vuit manuscrits que no va poder utilitzar Miró perquè ignorava que contenia obra de Fontanella; era un fet desconegut fins que en va donar notícia Rossich (2006: 161). No ha estat descrit fins ara.

Es tracta d'un manuscrit factici, confegit a partir de diversos lligalls i que sembla transcriure de diversos testimonis, principalment d'un, avui perdut. Pràcticament tota l'obra que conté és de Garcia, i segons m'informa Albert Rossich —qui prepara un treball monogràfic sobre aquest manuscrit— sembla probable que aquest fos un dels treballs preparatoris per a l'edició de l'obra completa del poeta tortosí duta a terme per l'Acadèmia dels Desconfiats l'any 1703.

El testimoni inclou dues composicions de Fontanella, la sisena i la seta de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*.

VG: MANUSCRIT DE LA BIBLIOTECA PARTICULAR DEL BARÓ DE SEGUR

Curiositat catalana. Llibre compost per diferents autors catalanas en vers i en prosa

Manuscrit fins fa poc considerat perdut, ha aparegut recentment a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Final del segle XVII – començament segle XVIII. En conservem l'índex. Descrit per Mestres (1868), que en descrigué els 36 folis que es conservaven en aquell moment i en transcrigué l'índex i la introducció del copista. Descrit també per Rossich (1984: 105-110) i Miró (1995: I, 29)

El volum recollia obres de diversos poetes catalans del XVII i principis del XVIII i, d'acord amb la introducció, fou copiat íntegrament per un únic copista, de nom Carseli («Carsèlio»). Contenia 375 composicions, la major part, de Vicent Garcia («Garceni») o de Fontanella («Fontano»), però també un gran nombre de poemes d'altres autors, alguns desconeguts. En la major part dels casos només es conserven els títols de les composicions i els pseudònims dels autors.

Només se n'han conservat els primers fulls, que inclouen les obres teatrals de Fontanella. L'índex, però, revela 52 entrades amb el nom de Fontano. Una d'elles correspon a «Cartes en prosa i en vers», tot i que, malauradament, no s'especifica quines ni quantes composicions hi havia contingudes sota aquest epígraf. A banda d'aquestes, l'índex també indica que també contenia un total de 24 cartes: 18 de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*, les 3 de Münster i 3 de les *Cartes esparses*.

Malgrat que, per motius evidents (no disposem dels textos poètics sencers), aquest testimoni no s'ha pogut col·locar sencer, si que n'he col·locat, en els casos que ha estat possible, els únics fragments que se n'han conservat, és a dir, els primers versos. És

per aquesta raó que el lector trobarà, als poemes on pertoqui, la referència al manuscrit i a la pàgina que hi ocupava la composició en qüestió i, si és que el primer vers de VG presenta alguna variant, aquesta ha estat recollida dins l'aparat amb la mateixa normalitat que si es tractés de qualsevol altre manuscrit.

V1: MANUSCRIT 230 DE L'ARXIU DEL MUSEU EPISCOPAL DE VIC, VIC

Poesias del Rector de Vallfogona

1692, 205 x 150 mm, 135 folis. Relligat amb pergami flexible. Paginat. Descrit per Rossich (1984: 134-136), Miró (1995: 17).

Escrit a una sola columna (excepte les pàgines 256-260, a dues), la lletra és prou entenedora i el primer full du el nom de Josep Comes, «prevere, propietari i potser copista del volum», segons Miró. Conté principalment poesia de Vicent Garcia i quatre de Fontanella (una, fragmentària), de les quals tres formen part de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*: «Reverencia't ja l'aurora» (Carta VI), «Fulminen mos ulls incendis» (Carta VII) i «Què importa, pastora hermosa» (Carta X).

V2: MANUSCRIT 261 DE L'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.

Manuscrit datat per mateix copista a l'any 1695. Sense títol al lloc ni a les cobertes. 200 x 145 mm. 248 folis. Relligat amb pergami. Escrit a una i dues columnes. Miró el descriu amb detall en dues ocasions (Miró 1981: 211-218; Miró 1995: I, 15). És descrit, també per Rossich (1984: 137; 2006: 161), Miralles (2014: 533-534), Valsalobre (2015a; 2015b) i Castaño (2017: 60-61).

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 l'encapçalament del volum i el data a 1695. Escriu des de l'encapçalament fins a la foli 223, i del 238 al 241v (índex de continguts). Numera tot el volum. Lletre cursiva, cal·ligrafia clara i poques abreviatures. Escripura 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, aparentment, transmet només obra de Fontanella. Conté, però, quinze textos poètics que són transcrits per una segona mà als f. 224-229 i que no són reportats per cap altre testimoni. Tal com ja va apuntar Miralles (2014: 535-536) i ha

argumentat fefaentment Valsobre (2015b: 154-159), malgrat que Miró els va editar com si fossin de Fontanella, avui en dia, aquesta atribució ha quedat descartada.

En total, hi comptem 105 composicions de Fontanella, a més de les dues peces de teatre major, que hi són transcrites senceres. 38 de les composicions copiades són cartes.

Taula 28. Distribució de les cartes dins els manuscrits que les transcriuen (ms. A-C)

| | Carta | A | B1 | B4 | B5 | B6 | B8 | B9 | B12 | B13 | BO | C | |
|--|-------------|-----------|---------|----------|--------------------|--------|---------|-------|---------------|----------|---------|----------|--|
| Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem | Carta I | 141v-142 | | | 220-221 | | | | 86-86v | | | | |
| | Carta II | 142-143v | | | 221-222v | | | | 86v-87 | | | | |
| | Carta III | 143v-146 | | | 222v-225v | | | | 87-88v | | | | |
| | Carta IV | 146-147v | 61v-65 | | 225v-226 (frag) | | | | 88v-89 (frag) | | | 196-198 | |
| | Carta V | 147v-149 | | | 226-228 | | | | 89-89v | | | 161-162 | |
| | Carta VI | 149-149v | | | 228-228v, 277-277v | | | | 89v-90 | | | | |
| | Carta VII | | 65-65v | 140v | | | | | | | | | |
| | Carta VIII | 153-153v | 65v-66v | | 235v-236v | | | | 92v | 171v | | 171v-172 | |
| | Carta IX | 153v | | | 236v-237 | | | | 92v-93 | 172 | | | |
| | Carta X | 154-154v | | | 237-238 | | | | 93-93v | 172-172v | | | |
| | Carta XI | 155 | | | 238v | | | | 93v2 | 172v1 | | | |
| | Carta XII | 155 | | | 238v-239 | | | | 93v3 | 172v2 | | | |
| | Carta XIII | 155-155v | | | 239-240 | | | | 93v-94 | 172v | | | |
| | Carta XIV | 155v-156v | | | 240-242 | | | | 94-94v | 173 | | 199-201 | |
| | Carta XV | | 66v-67v | | | | | | | | | | |
| Cicle dels rams (primera part) | Carta I | | 67v-68 | 115v | | | | | | | | | |
| | Carta II | | 68 | 115v | | | | | | | | | |
| | Carta III | | 68-69 | 115v-116 | | | | | | | | | |
| | Carta IV | | | | | | | | | | | | |
| | Carta V | | | | | | | | | | | | |
| | Carta VI | | | | | | | | | | | | |
| | Carta VII | | 69v | | | | | | | | | | |
| | Carta VIII | | 69v-70 | | | | | | | | | | |
| | Carta IX | | | | | | | | | | | | |
| | Carta X | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XI | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XII | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XIII | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XIV | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XV | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XVI | | | | | | | | | | | | |
| Cicle dels rams (segona part) | Carta I | | 38v-39 | 147 | | | | | | | | | |
| | Carta II | | 39-39v | | | | | | | | | | |
| | Carta III | | 39v | 147v | | | | | | | | | |
| | Carta IV | | 40 | 147v | | | | | | | | | |
| | Carta V | | 40-40v | 147v | | | | | | | | | |
| | Carta VI | | 40v | 147 | | | | | | | | | |
| | Carta VII | | 41 | | | | | | | | | | |
| | Carta VIII | | 41 | 147v | | | | | | | | | |
| | Carta IX | | 41v | | | | | | | | | | |
| | Carta X | | 41v-42 | | | | | | | | | | |
| | Carta XI | | 42-42v | | | | | | | | | | |
| | Carta XII | | 42v | | | | | | | | | | |
| | Carta XIII | | 42v-43 | | | | | | | | | | |
| Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores | Carta I | | 12v | | | | | | | | | 170-172 | |
| | Carta II | | 14v | | | | | | | | | 172-173 | |
| | Carta III | | 16 | | | | | 3v-4v | | | | 173-174 | |
| | Carta IV | | 74v | | | | | | | | | 174-175 | |
| | Carta V | | 17 | | | | | 2-3 | | | | 175 | |
| | Carta VI | | | | | | | | | | | 176 | |
| | Carta VII | | 18v-19v | | | 29v-30 | | | | | | 176-177 | |
| | Carta VIII | | | | | | | | | | | 177-178 | |
| | Carta IX | | | | | | | | | | | 178-179 | |
| | Carta X | | | | | | | | | | | 179-180 | |
| | Carta XI | | | | | | | | | | | 180-181 | |
| | Carta XII | | 19v | | | | | | | | | 183-184 | |
| | Carta XIII | | | | | | | | | | | 184-185 | |
| | Carta XIV | 161v-162 | | 259 | 248-249v | | | | 97 | | | 191-192 | |
| | Carta XV | | 20v | | | | | | | | | 192-193 | |
| | Carta XVI | | | | | | | | | | | 193 | |
| | Carta XVII | | | | | | | | | | | 194-195 | |
| | Carta XVIII | | | | | | | | | | 423-426 | 213 | |
| | Carta XIX | | | | | | | | | | | 214 | |
| | Carta XX | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XXI | | | | | | | | | | | | |
| | Carta XXII | | | | | | | | | | | | |
| Carta XXIII | | | | | | | | | | | | 201 | |
| Cicle de Münster | Carta I | 163v-164 | | | 251-252v | | 89v | | 98-98v | | | 185-186 | |
| | Carta II | 150-151v | | | 230-232v | | 89v-90v | | 90v-91 | | | 186-188 | |
| | Carta III | 164-166 | | 126-128 | 252v-256 | | | | 98v-100 | | | 188-191 | |
| Cartes esparses | Carta I | | | 118 | | | | | | | 422-423 | 216-217 | |
| | Carta II | | | 207 | | | | | | | | 217-218 | |
| | Carta III | | | | | | | | | | | | |
| | Carta IV | | 68v | | | | | | | | | 196-197 | |
| | Carta V | | | | | | | | | 427-429 | | 200 | |
| Giletes | Carta I | | | 149-149v | | | | | | | | | |
| | Carta II | | | 149v | | | | | | | | 201 | |
| | Carta III | | | 149v | | | | | | | | | |

Taula 29. Distribució de les cartes dins els manuscrits que les transcriuen (ms. I2-V2)

| | Carta | I2 | J | L3 | L4 | MA | P | R | S | VG | V1 | V2 |
|--|-------------|------------|----------|---------|---------------|-----------------|-------|---------|----------|----|--------|-----------------|
| Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem | Carta I | | | 27-27v | | 77-78 | | 146-147 | | | | |
| | Carta II | | | 27v-28 | | 78v-80v | | 148-149 | | | | |
| | Carta III | | | 28-30 | | 84v-88v | | 150-154 | | | | |
| | Carta IV | 309-311 | | 30-32v | 300-302 | 170 (vv. 71-80) | 8 | 154-157 | | | | 148v-150v |
| | Carta V | 306 (frag) | | 32v-33v | 300 (frag) | | | 157-160 | | | | 147v-148 (frag) |
| | Carta VI | 305-306 | | | 261-262 | | | 159-160 | | | | 147v |
| | Carta VII | | | | | | | 160 | | | | |
| | Carta VIII | 199 | | 34-34v | 302-303 | | | 161 | | | | 150v-151v, 161 |
| | Carta IX | | | 34v | | | | 162 | | | | 220 |
| | Carta X | | | 35 | | | | 162-163 | | | | 220-220v |
| | Carta XI | | | 35v2 | | | | 163-164 | | | | 221 |
| | Carta XII | | | 35v3-36 | | | | 164 | | | | 221-221v |
| | Carta XIII | | | 36-36v | | | | 164-165 | | | | 221v-222 |
| | Carta XIV | 312-313 | | 36v-38 | 303-304 | | | 165-166 | | | | 151v-152v |
| | Carta XV | | | | 871-872 | | | 167 | | | | |
| Cicle dels rams (primera part) | Carta I | | | 38-38v | | | | 168 | | | | |
| | Carta II | | | 38v | | | | 168 | | | | |
| | Carta III | | | 38v | | | | 168 | | | | |
| | Carta IV | | | 39v | | | | 169-170 | | | | |
| | Carta V | | | 39v-40 | | | | 170-171 | | | | |
| | Carta VI | | | | 219 (v. 1-16) | | | 171-172 | | | | |
| | Carta VII | | | | | 872 | | 172 | | | | |
| | Carta VIII | | | | | 872-873 | | 172-173 | | | | |
| | Carta IX | | | 42 | | | | 173-174 | | | | |
| | Carta X | | | 42v | | | | 174 | | | | |
| | Carta XI | | | 42v-43 | | | | 174-175 | | | | |
| | Carta XII | | | 42v-43 | | | | 175 | | | | |
| | Carta XIII | | | 43-43v | | | | 175-176 | | | | |
| | Carta XIV | | | | | | | 176-177 | | | | |
| | Carta XV | | | | | 873-874 | | 177-178 | | | | |
| | Carta XVI | | | | | 874 | | 178 | | | | |
| Cicle dels rams (segona part) | Carta I | | | | | | | 416 | | | | |
| | Carta II | | | | 218 | | | 416 | | | | |
| | Carta III | | | | | | | 417 | | | | |
| | Carta IV | | | | | | | 417 | | | | |
| | Carta V | | | | | | | 417-418 | | | | |
| | Carta VI | | | | | | | 418 | | | | |
| | Carta VII | | | | | | | 418 | | | | |
| | Carta VIII | | | | | | | 418 | | | | |
| | Carta IX | | | | | | | 419 | | | | |
| | Carta X | | | | | | | 419 | | | | |
| | Carta XI | | | | | | | 419-420 | | | | |
| | Carta XII | | | | | | | 420 | | | | |
| | Carta XIII | | | | | | | 420 | | | | |
| Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores | Carta I | 99 | | | 281-282 | | | 297-299 | | 39 | | 119v |
| | Carta II | 99v | 132-132v | | 282-283 | | | 299-300 | | 39 | | 121 |
| | Carta III | 100 | | | 283 | | | 301 | | 40 | | 122 |
| | Carta IV | 100v | 130v-131 | | 167-168 | | | 302-303 | | 45 | | 122v |
| | Carta V | 101 | | | 284 | | | 303-304 | | 43 | | 123v |
| | Carta VI | 101v | 130-130v | | 285 | | | 304-305 | 263-263v | 44 | 29v-30 | 124v |
| | Carta VII | 102 | 131-131v | 112 | 285-286 | | | 305-306 | 259v-260 | 43 | 27-27v | 125-125v |
| | Carta VIII | 102 | | | 285 | | | 306-307 | | 43 | | 125v |
| | Carta IX | 102v | | | 286 | | | 307-308 | | 42 | | 127 |
| | Carta X | 103 | 135-135v | | 286-287 | | | 308-309 | | 42 | 46-47 | 127v |
| | Carta XI | 103v | | | 287 | | | 310-311 | | 44 | | 128v |
| | Carta XII | 104v | | | 288-289 | | | 311-312 | | 64 | | 130 |
| | Carta XIII | 104v | | | 289-290 | | | 312-313 | | 64 | | 131v |
| | Carta XIV | 108v | | | 292-293 | | | 314 | | 42 | | 138 |
| | Carta XV | 109 | 132 | | 293 | | | 315 | | | | 138v |
| | Carta XVI | 109 | | | 293-294 | | | 315-316 | | 39 | | 139 |
| | Carta XVII | 109v | | | 294-295 | | | 316-318 | | | | 140 |
| | Carta XVIII | 121 | | | 304-305 | | | 318 | | 44 | | 155v |
| | Carta XIX | 121 | | | 305 | | 75-76 | 319-320 | | 39 | | 156 |
| | Carta XX | | | | 222 | | | 320 | | 47 | | |
| | Carta XXI | | | | 222 | | | 320 | | | | |
| | Carta XXII | | | | 220 | | | 320-321 | | | | |
| | Carta XXIII | | | | 220-221 | | | 321-322 | | | | |
| Cicle de Münster | Carta I | 105v-106 | | | 239-240 | | | 279-280 | | 45 | | 132v-133v |
| | Carta II | 106-106v | | | 241-243 | | | 280-283 | | 45 | | 133v-135v |
| | Carta III | 107-108v | | | 290-292 | | | 283-287 | | 46 | | 135v-137v |
| Cartes esparses | Carta I | 123 | | | 181-182 | | | 250-251 | | 43 | | 157v-158 |
| | Carta II | 123v-124 | | | 306-307 | | | 251-252 | | 44 | | 158-158v |
| | Carta III | | | | 869-870 | | | 258-260 | | | | |
| | Carta IV | 111-111v | | | 295-296 | | | 260-262 | | | | 141-143v |
| | Carta V | 126-126v | | | 307-308 | | | 264-265 | | 98 | | 159v-160v |
| Giletes | Carta I | | | | | | | 478 | | | | |
| | Carta II | 188 | | | 280-281 | 101 | | 479 | | | | 219v-220 |
| | Carta III | | | | | | | 479 | | | | |

6.3.2. Un imprès amb valor ecdòtic

Ga: *Poesias jocosas y serias del cèlebre Dr. Vicens Garcia, Rector de Vallfogona* (Grau & Rubió 1840)

1840. Volum en quart, 210 x 145 mm, XX folis + foli + 218 pàgines + iv folis + (38 pàgines, 3-40) + *Suplement*, 52 pàgines, 1-52 + gravat de Garcia i 6 làmines. Imprès a Barcelona «en la estampa de Joseph Torner». Tal com observa Miró: «No hi consta el nom dels editors que, segons Rubió (1953: 595) foren J. M^a de Grau i J. Rubió i Ors. El testimoni és descrit per Rossich (1984: 151-155), Miró (1995: I, 43), Valsalobre (2002: 179), Rossich (2006: 166-167) i Castaño (2017: 101-102).

Es tracta d'una reedició de *La armonia del Parnàs*, el recull amb les poesies completes de Vicent Garcia publicat a Barcelona l'any 1703, ampliat amb un suplement de 52 pàgines que inclou vuit poesies de Fontanella. Tal com ha explicat Castaño: «el més probable és que [Ga] estigui copiant un manuscrit perdut, però que, en tot cas, aquest seria molt proper a MA» (Castaño 2017: 102). Això, però, és el màxim que podem dir, per ara, d'aquest testimoni, que no pot ser, per tant, rebutjat perquè no podem provar que sigui un *codex descriptus*. Per aquesta raó, ha de ser considerat un testimoni de valor ecdòtic i, com a tal, queda descrit aquí i l'he col·locat junt amb els manuscrits en les dues composicions on pertocava. Conté una de les cartes dels Àngels («D'aquest trono circular», *Ang.* VIII), una de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* («Fulminen mos ulls incendis», *Fil.*, VII) i una de les *giletas* («Dono, petita Gileta», *Gil.*, II).

6.3.3. Un imprès sense valor ecdòtic

No he tingut en compte en la *recensio*, en canvi, l'antologia de Bernad i Durand (Bernad 1899), ja que, recentment, la mateixa Castaño ha demostrat de forma feaent que aquest imprès segueix el manuscrit L4, per la qual cosa l'hem de considerar un *codex descriptus*.²³¹ Es tracta, per tant, d'un testimoni sense valor ecdòtic, per la qual cosa només m'hi he referit a l'apartat de les edicions anteriors del text, en els casos que pertocava. Concretament, en dues de les cartes del *Cicle dels rams* («Allà va la lletra, o no va...», *Rams I*, VI; «La rosa i la castanya», *Rams II*, II) i tres de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* («Si l'amor si l'esperança», «Conspiren, bella Amaril·lis» i «Adora l'abril i l'alba», respectivament, *Fil.*, XXI, XXII, XIII).

²³¹ Castaño treballa amb uns textos, les giletas, que tenen un pes molt important dins el conjunt editat per Bernad i Durand, de manera que ha pogut realitzar la comparació d'un gran nombre de lliçons dels dos testimonis, cosa que jo no puc fer perquè l'imprès només conté cinc de les composicions que edito. Em remeto a la detallada argumentació amb què rebutja l'ús de l'imprès en l'edició per ser un *codex descriptus* (Castaño 2017: 102-107); per a la descripció del testimoni, veg. Miró (1995: I, 45) i Rossich (2006: 168), així com les pàgines que li dedica la mateixa Castaño.

6.4. Selecció del testimoni base

Un cop descrits tots els testimonis disponibles, cal procedir a la seva col·lació, per tal de conèixer les variants que presenten entre ells, ja que aquesta és una de les dades més útils de cara a la següent fase de l'edició crítica: la tria del que serà el manuscrit base per a l'establiment del text. A més de les variants, per realitzar aquesta tria he valorat tots els testimonis disponibles d'acord amb tres criteris: la completesa (és a dir, el nombre de composicions que contenen), l'antiguitat i el nombre de lliçons presumiblement fiables (valorada a partir del comportament que tenen en els llocs crítics identificats en la *collatio*).

Pel que fa al primer dels criteris, el manuscrit R és l'únic testimoni que transmet complet el corpus a editar, és a dir, les 78 composicions epistolars. D'entre la resta, fins i tot els que copien més cartes en contenen moltes menys que R: L4, 45; V2, 38; I2, 33; C i B1, 32. Cal tenir present, a més, que la distribució dels textos és molt desigual. Només per posar un exemple prou il·lustratiu: d'entre aquests manuscrits, V2, I2 i C no transcriuen ni una sola de les composicions del *Cicle dels rams*; B1 té el mèrit de ser, junt amb R, l'únic còdex que transcriu completa la segona part d'aquest cicle, però, fora d'això, copia no conté cap altre cicle complet. I tota la resta de testimonis contenen moltes menys composicions que els esmentats fins aquí. Per tant, prenent en consideració aquestes dades, sembla evident que, pel que fa a la completesa, R és el manuscrit òptim per a servir de testimoni base.

Quant a l'antiguitat, habitualment, els manuscrits més acostats a la data de composició dels textos acumulen menys errors i deturpacions, si bé aquesta és una norma que no sempre es compleix. En el nostre cas, aquest criteri és d'una utilitat relativa, ja que els manuscrits més complets, als quals m'he referit *supra*, es compten entre els més antics, però cap d'ells fou copiat en vida del poeta: d'acord amb Rossich (2006: 161-163), són tots de finals del XVII-principis del XVIII, amb l'única excepció d'L4, que és, amb tota seguretat, de principis del XVIII. Podem dir, en tot cas, que els manuscrits de mitjan del XVIII o posteriors, són menys interessants, perquè resulten ser, també, els que transcriuen menys composicions i, habitualment, els que reporten les seqüències epistolars de forma més fragmentada i incompleta, amb B1 com a única excepció en aquest sentit –i encara que només parcialment (veg. *supra*).

Finalment, en relació amb el nombre de lliçons presumiblement més acostades a l'original, un cop efectuada la col·lació dels testimonis, l'estudi de les variants obtingudes ha revelat que, B12, B5, I2, R i V2 són els manuscrits que donen en tot moment unes lliçons més versemblants i amb més sentit. Cal recordar, però, que B12 és ple de lliçons il·legibles i, pel que fa a B5 és una mica més tardà (primera meitat del segle XVIII) que els altres tres. A més a més, aquests últims dos manuscrits només copien les cartes del cicle dels Àngels, i un parell més d'altres cicles, de forma esparsa.

A tot el que s'ha apuntat fins aquí, cal afegir algunes consideracions relatives al manuscrit R i que és important de tenir presents. En primer lloc, tal com van posar de manifest Rossich & Miralles (2014), aquest testimoni conté dos pròlegs que molt probablement són obra del mateix Fontanella. Aquest és un fet veritablement remarcable, ja que no coneixem cap altre pròleg –ni cap paratext similar– en tota la resta de la tradició manuscrita del poeta barceloní. Els pròlegs, a més, semblen indicar que, si no el mateix manuscrit, més probablement algun dels manuscrits dels quals davalla, va ser confegit pel mateix Fontanella amb la intenció d'ésser ofert com a present a una dama, molt probablement, Maria Teresa Ham. El fet que contingui pràcticament tota l'obra poètica de Fontanella fa pensar que R davalla directament d'una tradició que arrenca en les darreries de la vida del nostre poeta i que té el seu origen en un testimoni avui perdut però elaborat directament pel mateix autor. Això significa, en fi, que, tal com ha explicar Miralles, sembla probable que R reporti l'ordenació dels textos més propera a la desitjada per l'autor.²³²

Considerant totes les dades presentades fins aquí, arribo a la conclusió que la millor opció és prendre R com a testimoni base per a l'edició de les cartes poètiques de Fontanella.

Tot amb tot, és també necessari fer constar, també, les principals mancances i particularitats d'aquest manuscrit R. En primer lloc, malgrat les seves virtuts tocant a la composició i l'ordenació del corpus poètic complet de l'autor, hi ha diversos indicis que conviden a pensar que R és el resultat d'algunes deturpacions. Són, en tot cas, molt menors que en d'altres testimonis, però no per això podem obviar-les. Aquesta és, sens dubte, una qüestió que demanaria un estudi més aprofundit del que jo puc presentar ara i aquí, però valguin, si més no les següents observacions:

1. Algunes de les seqüències de composicions que conté el manuscrit no semblen tenir cap sentit aparent; són conjunts de poesies sobre temes miscel·lanis (veg. 4.3, taula 4).
2. Resulta impossible d'explicar per quina raó unes composicions tan evidentment vinculades com ho són les de la primera i la segona part del *Cicle dels rams*, apareixen tan separades, físicament, dins el manuscrit.
3. El còdex conté, com a mínim, quatre composicions que no poden ser de Fontanella: l'atribució de «Clavel ayer venturoso» i «Ay, del que callando muere» (p. 431-432) ja ha estat fefaentment descartada per Valsalobre.²³³ I els poemes «Aquí va

²³² «(...) l'ordenació d'R, [que] és més tardana i, tot fa pensar, deutora del propi Fontanella, totalment o en molt bona part, i [que] sembla alhora, en alguns moments, deutora de la(es) primigènia(es)», Miralles (2015: 192).

²³³ «El primer l'hem de descartar com a obra fontanellana per tal com la rúbrica així ho indica. El segon és suspecte de ser també aliè a la ploma del poeta barcelonès per la situació que ocupa al manuscrit i perquè al·ludeix a un tal Lisardo, forma onomàstica masculina desconeguda en la resta de l'obra fontanellana. Ara per ara, els considero ambdós aliens a la ploma del poeta de Barcelona.» (Valsalobre 2015b: 134-135).

la capa pluvial» i «La botella plena de vent» ja he argumentat per què tampoc poden ser obra del poeta barceloní (veg. 5.2.3.1), com tampoc penso que ho sigui la darrera de les *giletas* (veg. 5.5.2).²³⁴

Resulta impossible establir si aquestes manipulacions en la composició del còdex són obra del copista d'R o bé es tracta d'una situació heretada del seu antígraf. Sigui com sigui, però, és bo tenir present que, amb tota seguretat, R no deu ser exactament el cançoner que Fontanella va idear com a ofrena poètica per a Maria Teresa Ham, al final de la seva vida.

En un altre ordre de coses, si ens fixem en la qualitat de la còpia del manuscrit, podem dir que, en termes generals, l'amanuense d'aquest testimoni demostra ser un copista força solvent, que transcriu d'un antígraf amb excel·lents versions dels textos. Això no treu, però, que, a voltes, sigui també un poc descurat: llegeix defectuosament algunes lliçons, i en alguns casos oblida mots o síl·labes. Són, però, casos puntuals, que constitueixen més l'excepció que no pas la norma, i que cal considerar el resultat inevitable d'una tasca mecànica com ho és la transcripció.²³⁵ Les omissions de versos sencers, fora de passatges molt puntuals, són pràcticament inexistents i, en la major part dels casos, presenta lliçons que fan sentit.

Pel que fa al seu *usus scribendi*, és important fer notar que acostuma a oblidar (o, a prescindir-ne, perquè els dona per suposats) els barrets de les enes (*enmaranats* per *enmaranyats*) i que sol traçar unes esses finals de mot que, sovint, poden passar desapercebudes, perquè semblen la cua de la darrera lletra de la paraula. Havent constatat la regularitat d'aquestes pràctiques, les he considerat part de l'*usus scribendi* del copista i no he comptat, per tant, com a variants les lliçons que contenien aquest tipus de grafies.

²³⁴ Pep Valsalobre també ha manifestat les seves reserves sobre aquesta atribució: «Per començar, no apareix en cap altre testimoni fontanellà. I, a més, la forma de poema amb ecos no és utilitzada en cap altra ocasió per Fontanella. Tot plegat, així com la posició final del text en el manuscrit —lloc idoni per a afegits de tota mena en els cançoners poètics—, fa que m'hagi de decantar per considerar-lo text d'atribució dubtosa.» (Valsalobre 2015b: 142-143).

²³⁵ «Sobre el copista d'R s'ha de dir que és poc atent i que de vegades comet errors pràcticament inexplicables, però no ens hem de posar les mans al cap per aquesta raó, perquè els copistes no són per força gent que es dedica a les lletres. Ara bé, el text que transmet R presenta un estadi més tardà que altres testimonis, com semblen provar les (noves) versions, reescriptures o recreacions, d'alguns poemes.» (Miralles 2015: 189).

Figura 1. Esses final de mot en el manuscrit R

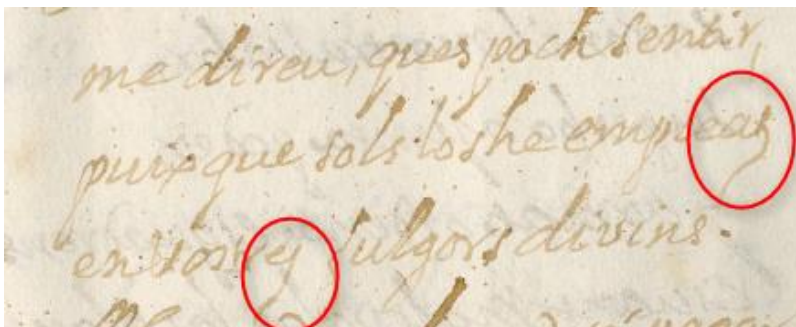
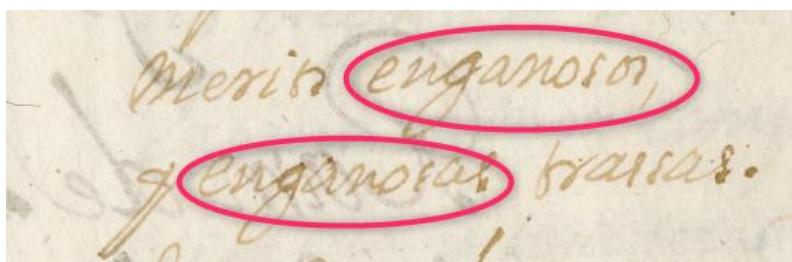


Figura 2. Omissió dels barrets de les enes les palatals nasals en el manuscrit R



6.5. Assaig de *recensio*

Per començar aquest assaig de *recensio* és important partir de la informació sobre la transmissió manuscrita de l'obra de Fontanella que ens proporciona la bibliografia precedent. En concret, resulta de gran utilitat el treball de Pep Valsalobre sobre aquesta qüestió (Valsalobre 2015a), ja que, a través de la comparació del nombre i la distribució de les diferents composicions en els diferents testimonis, arriba a demostrar l'existència de tres grans famílies de manuscrits fontanellans:

- 1) C, I2 i V2: tres testimonis que no només presenten pràcticament els mateixos textos, sinó que els disposen en una ordenació que és idèntica per a I2 i V2 i només lleugerament divergent per a C (Valsalobre 2015b: 177). Val a dir, però, que cap d'ells conté cap de les composicions poètiques en prosa.
- 2) A, B5, B12: mantenen un mateix esquema general d'ordenació, que sembla indicar que davallen d'un antecedent comú, si bé «les agrupacions internes o sèries de textos al llarg d'aquests tres testimonis no resulten tan coherents com passava amb els tres manuscrits considerats abans [C, I2 i V2]» (Valsalobre 2015b: 178).
- 3) B1, B4, L4, MA i R: malgrat l'aparent absència d'una ordenació concreta, els dos primers transcriuen poemes que només trobem a R i, en la major part dels casos, en el mateix ordre que en aquest testimoni. (Valsalobre 2015b: 180-181). En canvi L4 i MA són, segons explica l'estudiós gironí, manuscrits que presenten un ordre peculiar, aparentment, propi. El primer, si bé en alguns punts segueix les seqüències de C, I2 i V2 (sobretot en la poesia religiosa i en part de les *gilettes*), té també la peculiaritat de reportar composicions que només són a R i a B1 i B4. Freqüentment, però, ho fa a costa de deturpar l'ordre que trobem a les altres dues branques i a R mateix, inserint composicions que no formen part de les seqüències enmig de les quals es troben (Valsalobre 2015b: 181-182).

Les observacions de Valsalobre coincideixen plenament amb les apreciacions presentades en els apartats del capítol anterior dedicats a explicar la distribució de les cartes de cada cicle dins els testimonis. Es pot comprovar amb les taules 26 i 27, que permeten observar de forma comparada aquestes distribucions. D'aquesta manera, per tant, només amb l'estudi de la transmissió dels textos, ja podem afirmar que l'*stemma codicum* dels manuscrits fontanellans ha de presentar, com a mínim, tres branques prou ben diferenciades. Ara bé, per poder afinar més en la filiació de cada manuscrit, cal procedir a examinar els errors que ens puguin proporcionar informació sobre el tipus de relacions que s'estableixen entre els diferents manuscrits que ens han transmès els textos.

En aquest punt, però, és molt important començar per advertir d'entrada que no podem aspirar a construir l'*stemma codicum* dels manuscrits fontanellans perquè, si això ja seria prou difícil (i qui sap si potser impossible) disposant de la col·lació de tots els textos

fontanellans, encara ho esdevé més quan, com és el cas, no s'ha fet la *recensio* de l'obra completa de Fontanella, sinó a penes la d'una cinquena part de tota la seva poesia.

És cert que, de vegades, la filiació pot no dependre de la quantitat de textos col·locats, i que podríem arribar a un nivell de concreció molt més gran, amb molt menys text si, simplement, dins el text editat hi hagués la quantitat suficient d'errors conjuntius i separatius que ho permetessin. Malauradament, aquest no és el cas dels textos de Fontanella en general, i dels que aquí ens ocupen en particular, ja que les cartes presenten un nombre de llocs crítics relativament petit i, a més, resulta pràcticament impossible distingir entre variants i errors. De fet, la major part dels llocs crítics són simples *lectiones singulares* d'algun dels manuscrits o petites modificacions (un plural en el lloc d'un singular, canvis o omissions d'articles o de conjuncions, etc.) de cap utilitat per a la filiació dels testimonis.²³⁶

Tenint present aquesta situació, la intenció de les notes que segueixen és poder abocar una mica de llum a la qüestió de la filiació d'alguns dels manuscrits, amb l'esperança que, si bé no serviran directament per a la confecció d'un *stemma* concret aquí, tal vegada afegides als resultats obtinguts en altres estudis, puguin ser d'utilitat en el futur, en la confecció de l'*stemma* de tots els manuscrits fontanellans, en el marc de l'edició de l'obra completa del poeta barceloní.²³⁷

Un cop exposades, doncs, les limitacions de l'anàlisi que em dispo a efectuar, procedeix a examinar la informació que ens proporcionen les variants localitzades a les cartes. Organitzaré aquesta anàlisi per blocs, que corresponen, primer a les tres grans famílies de manuscrits identificades per Valsalobre (el de V2, el de B12 i el d'R), convenientment ampliades allà on he trobat arguments per fer-ho amb d'altres manuscrits que semblen adscriure's a cada una de les branques; a continuació parlaré d'un grup de manuscrits que transmeten un nombre molt reduït de composicions però que semblen tenir vincles de filiació comuns; després em referiré al manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, que constitueixen un cas d'estudi a part perquè són manuscrits tardans que, molt probablement, llegeixen de diverses branques; i, finalment, parlaré breument d'aquells manuscrits per als quals no he trobat cap dada que em permetés proposar hipòtesis de filiació.

²³⁶ Realitzant la *collatio*, en fi, he pogut constatar allò que ja havia advertit Eulàlia Miralles en un dels seus treballs sobre la transmissió de l'obra de Fontanella: «(...) la transmissió de la poesia de Fontanella presenta poques variants textuales i no gaires contaminacions, de manera que la dificultat de la seva lírica no prové tant de la reconstrucció de l'hipotètic original com de desemmullar el sentit últim dels seus versos.», Miralles (2015: 189).

²³⁷ Sobre el projecte d'edició de l'obra completa de Fontanella, veg. Valsalobre (2015a).

6.5.1. BO, C, I2, V2

Els quatre manuscrits daten de finals del segle XVII – començament del XVIII, la qual cosa significa, d'entrada, que la data de còpia no ens resultarà útil de cara a dilucidar quin tipus de relacions poden existir entre ells.

La primera cosa que observem en l'anàlisi de les variants disponibles és la separació entre aquesta branca i la de B12, anunciada ja per Valsalobre a la vista de l'ordenació de les composicions:

venerar A B4 B5 B12 R] veurer C I2 L4 V2
 creiem A B5 B12 R] creem C I2 L4 V2
 marxites A B1 B5 B12 B13 L3 R] mustias C I2 L4 V2

Aquesta separació, però, no resulta tan evident respecte d'R, ja que sovint trobem manuscrits del grup (de vegades, tots en bloc) coincidint amb el manuscrit ripollès en oposició a A, B5 i B12:

del B4 C I2 L4 R V2] lo A B5 B12
 centro B4 C I2 L4 R V2] cetro A B5 B12
 Ja jo deixo d'aplaudir-la C I2 R V2] Y jo dexo A B5 B12

Pel que fa a la relació dels tres manuscrits entre ells, tenim la fortuna de disposar d'un lloc crític que ens proporciona, em sembla, prou dades com per apuntar una possible hipòtesi. Es troba als versos 37-40 de la cinquena de les *Cartes esparses* («En estes dos flors, senyora»), un passatge que ens és únicament reportat per V2 i per un dels manuscrits que conté menys composicions: BO.

| | BO (text editat) | | V2 |
|----|---|----|---|
| 32 | Ja entre lo pesar fogós que ab zelos tant me causau, demostra lo color blau aquest sentiment zelós; i ab aqueix color penós | 32 | Ja entre lo pesar fogós que ab zelos tant me causau, demostra lo color blau aquest sentiment zelós; i ab aqueix color penós |
| 36 | ostenten mos desconsuelos ab que ja, de mos desvelos ab raó me puc queixar, puix me voleu fer penar | 36 | ostenten mos desconsuelos ab que yo de mos desvelos aguarden los temors varis ab que ya de mos desvaris |
| 40 | ab lo turment de los zelos | 40 | lo que me atormentan zelos |

Comparades les dues versions, fa la impressió que V2 o bé inventa aquests versos, o bé els refà, mentre que és molt difícil de dir si BO reporta lliçons d'autor o d'una interpolació més reeixida que la de V2. Sigui com sigui, salta a la vista que les lliçons de V2 i BO per als versos 38-40 són clarament divergents, i que només les de BO semblen tenir sentit.

Cal fer dues observacions en aquest punt: la primera és que no pot ser que C i I2 copiïn directament de V2 (ni tampoc, esclar, de BO), perquè, si ho fessin, no deixarien de reproduir, en aquest passatge, les lliçons d'un o altre testimoni. La segona és que es dona la circumstància que V2 i BO coincideixen en el v. 37, la qual cosa fa pensar que els dos copien d'un arquetip que podria ser comú o, com a mínim, proper, però que, en tot cas, és segur que contenia aquest vers. En canvi, que ni C ni I2 reportin ni tan sols aquest vers em sembla que és un indicatiu clar que no deuen llegir del mateix arquetip que V2 (ni que BO), perquè, altrament, sembla versemblant pensar que l'haguessin copiat. En resum: aquesta omissió revela que C i I2 no poden llegir ni de V2 ni del seu antígraf.

Si ens focalitzem ara en I2 i C, podem començar per dir que són dos testimonis que solen llegir junts en la major part dels llocs crítics, i quasi sempre coincidint amb V2. Tanmateix, podem trobar situacions en què reporten lliçons divergents d'aquest darrer testimoni. Alguns casos semblen demostrar que C i I2 tenen una major relació entre ells que no pas amb V2, la qual cosa és un argument a favor de la possibilitat –apuntada al paràgraf anterior– que C i I2, per una banda, i V2, per l'altra, descedeixin de subarquetips diferents. Un exemple, en aquest sentit, seria un lloc crític com el següent, en el qual, a més, només pot ser bona la lliçó de C i I2, perquè Caramany és el nom d'un cavaller documentat en l'entorn de Fontanella:

Caramany C I2 L4] Caramans A B1 L3 MA P R V2

El cert, però, és que, quan hi ha divergències, resulta força més habitual veure I2 llegint amb V2 que no pas amb C:

puix BO C L4 R] pus I2 V2
florestas I2 L4 V2] floretes B1 C R
la B4 C L4 R] om. I2 V2, sou Ga MA

Això implica que C llegeixi sovint amb la branca d'R, en contra de V2 i d'I2:

Dèdalo ets B1 C L4 R] ets Dedalo I2 V2
desesperat B1 C R] despedaçat I2 L4 V2
sia un monestir BO I2 L4 V2] sia menester C R
prosseguir B1 C R] proceit I2 V2, pro L4
demostra I2 L4 V2] de mostrar BO C R
recelós pesar BO C R] rezelo pesat I2 L4 V2

Per aquesta via arribo a pensar que tal vegada, a l'hora de recopilar tota la seva obra per a confegir el manuscrit de Ripoll, Fontanella podia haver partit d'un testimoni vinculat a C. És evident que no partia directament d'aquest mateix testimoni, perquè, a més d'haver estat copiat en una època similar a R, és ple d'errades i *lectiones singulares* que no són a R. Però la *recensio* dels textos estudiats aquí no em permet descartar l'existència d'algun tipus de relació –que no puc concretar– entre R i algun arquetip de C, ans més aviat al contrari, sembla suggerir-la.

En aquest punt, és bo de retornar sobre el cas de l'omissió dels v. 37-40 de la cinquena de les *Cartes esparses* a què em referia unes línies més amunt. Allí eren tant C com I2 que coincidien amb R en l'omissió: són els tres manuscrits que ometen la mateixa quantitat de text, és a dir, quatre versos. Potser sigui important de dir també que, en aquest passatge, C i R procedeixen de la mateixa forma (davant l'absència de text en l'antígraf, simplement deixen un espai en blanc) mentre que I2 (i L4, que deu copiar d'I2 o de manuscrits que se'n deriven) marca amb sengles punts els quatre versos que (dedueix que) manquen. L'evidència no és prou forta com per permetre'm de ser categòric, però sembla reforçar la idea del vincle –encara que sigui llunyà i diferit– de C amb R. Un vincle que, en canvi, no trobem per a I2.

D'altra banda, val a dir, també, que tant C com I2 són dos manuscrits amb una certa tirada a la *inventio* o la *emendatio*. C, que constitueix un cas més extremat i amb un nombre de *lectiones singulares* sensiblement major que I2, no sembla haver generat cap tradició.

vingut B1 I2 L4 R V2] urgent C

En canvi, els errors separatius d'I2 sí que reverberen en d'altres manuscrits, com A, L3, L4, MA i P:

que estar de peus tantes hores
que B1 C R V2] perquè A I2 L3 L4 MA P
de peus C R V2] om. A, de peu B1, drets I2 L3 L4 MA P

En resum, en relació amb els tres manuscrits estudiats aquí, les evidències recollides no ens permeten arribar a conclusions irrefutables però sí presentar algunes observacions i apuntar algunes hipòtesis:

- 1) C, I2 i V2 solen llegir junts en la major part dels llocs crítics. Les seves variants evidencien que aquesta branca es troba clarament separada de la de B5, B12 i A. De fet, no he trobat cap lloc crític que em permeti establir cap tipus de relació evident entre els manuscrits d'una i altra branca.
- 2) Un dels testimonis d'aquesta branca, el manuscrit C, sembla presentar una major proximitat amb el manuscrit R que no pas I2 i V2.
- 3) L'estudi d'un passatge de quatre versos omès per C i I2 dins la cinquena de les *Cartes esparses* revela que C i I2 no parteixen del mateix subarquetip que V2.
- 4) C i I2 podrien davallar d'un subarquetip comú, el qual, al seu torn, podria derivar d'un subarquetip del qual emana també V2 (i, possiblement, BO).

El manuscrit BO

Aquest manuscrit només reporta tres de les cartes, i la major part de les variants que presenta són *lectiones singulares* que no ens diuen res de la seva filiació. Val a dir que és molt procliu a aquesta mena de lliçons imaginatives, però que no observem que generessin cap continuació:

antigues L4 R] antiguas C I2 V2, activas BO
 a àguila tan C I2 L4 R V2] àguila que es tan BO
 esquivava C I2 L4 R V2] esquiu BO
 prenda divina C I2 L4 R V2] prendas divinas BO

D'altra banda, quan no inventa, dona mostres de no ésser un copista massa brillant:

mostra B4 C I2 L4 R V2] morta BO
 perquè B4 C I2 L4 R V2] per BO
 fes a B4 BO C I2 L4 R V2] feta BO

Ara bé: també mostra evidències de tenir alguna relació amb la rama de V2 i, en tot cas, a la vista dels següents llocs crítics, sembla molt improbable que tingui alguna relació amb la d'R:

sia un monestir BO I2 L4 V2] sia menester C R
 canora BO C I2 L4 VG V2] trompa sonora B4 R
 ton C R] son BO I2 L4 V2
 esta BO C I2 L4 V2] tanta B4 R

Tot amb tot, cal dir, també, que és un manuscrit que, com he explicat *supra*, ha resultat d'una utilitat capital per a poder reconstruir els v. 31-40 de la cinquena de les *Cartes esparses* («En estes dos flors, senyora»). Reprodueixo, de nou, els versos, perquè serà útil tenir-los presents de cara a l'argumentació posterior:²³⁸

| | BO (text editat) | | V2 |
|----|---|----|---|
| 32 | Ja entre lo pesar fogós que ab zelos tant me causau, demostra lo color blau aquest sentiment zelós; i ab aqueix color penós | 32 | Ja entre lo pesar fogós que ab zelos tant me causau, demostra lo color blau aquest sentiment zelós; i ab aqueix color penós |
| 36 | ostenten mos desconsuelos ab que ja, de mos desvelos ab raó me puc queixar, puix me voleu fer penar | 36 | ostenten mos desconsuelos ab que yo de mos desvelos aguarden los temors varis ab que ya de mos desvaris |
| 40 | ab lo turment de los zelos | 40 | lo que me atormentan zelos |

El passatge és molt interessant perquè, implícitament, demostra que els únics versos del tot perduts són els 38-40; al 37, malgrat que hi ha una variant (V2 llegeix *yo* allà on BO, amb més bon criteri, llegeix *ja*), és evident que els dos llegeixen el mateix vers. Al vers 40, els dos manuscrits deuen llegir d'un testimoni on, d'alguna forma, apareix la idea del turment, però,

²³⁸ En el cas de BO, reprodueixo el text de tota la dècima; en el de V2, substitueixo els darrers quatre versos pels que dona aquest manuscrit i, per aquesta raó, els llegim sense regularitzar.

més enllà d'això, és fa difícil aclarir què ha passat aquí, exactament. En l'endemig, però, als v. 38-39, no hi ha cap tipus de coincidència.

Em sembla que només hi ha tres formes d'explicar aquesta situació. La primera és entendre que BO davalla de l'únic manuscrit que contenia les lliçons correctes. La segona és pensar que un dels dos manuscrits veu l'altre (o algun manuscrit interpolat i potser ja defectuós), i decideix esmenar-lo. La tercera és pensar que tots dos es troben un buit de tres versos i que cada copista, per separat, l'emplena amb versos de creació pròpia i, clarament, el de BO se'n surt millor que el de V2. Aquesta darrera possibilitat, però, em sembla poc versemblant, perquè, de ser així, els dos testimonis no coincidarien en la idea del turment al vers 40.

De fet, si ens cenyim estrictament al text, sembla clar que BO, bé sigui perquè és més hàbil en la seva recreació o perquè llegeix els versos originals de l'autor, conté lliçons manifestament millors que les de V2, sobretot perquè no conté les clamoroses mancances sintàctiques del passatge que ens proporciona aquest segon manuscrit.

Si BO ens està traslladant els versos de Fontanella, aleshores la importància del manuscrit tal vegada hauria de ser reconsiderada.

Les poques lliçons que ens donen alguna dada més, sobre la relació de BO amb la branca de V2, semblen emparentar-lo més aviat amb C, però cal acceptar que són dades escasses i no del tot concloents:

dora L4 R V2] adora BO C I2
puix BO C L4 R] pus I2 V2
recelós pesar BO C R] rezelo pesat I2 L4 V2

6.5.2. A, B5, B12, B13 i MA

Atenent a les variants disponibles, no sembla existir cap vinculació d'aquesta branca de testimonis amb l'anterior, ja que no trobem B5 i B12 llegint junts amb C, I2 o V2 en contra d'R en cap ocasió rellevant. És més aviat al contrari: B5 i B12 semblen clarament connectats a la rama d'R:

venerar A B4 B5 B12 R] veurer C I2 L4 V2
marxites A B1 B5 B12 B13 L3 R] mustias C I2 L4 V2

Un dels aspectes que la comparació dels testimonis posa de manifest amb una major seguretat és la relació existent entre B5 i B12. Les evidències, en aquest sentit, són nombroses i inqüestionables:

Barcinia A MA L3 R] _____ Barcinia B5 B12
usen A B1 C I2 L3 L4 MA P R V2] us B5 B12
En A C I2 L4 R V2] De B5 B12

es B8 C I2 L4 R V2] om. B5 B12
a A B8 C I2 L4 R V2] om. B5 B12
del B4 C I2 L4 R V2] lo A B5 B12

La més feaent de totes, però, és el salt de lectura de la carta IV del cicle dels Àngels, que fa que aquests dos testimonis siguin els únics que ometen la seqüència compresa entre els versos 12 i 143. Aquestes evidències ens podríem menar a pensar que B5, que és més tardà, copia directament de B12 i és, per tant, un *còdex descriptus*, però aquesta possibilitat queda descartada perquè, com hem vist a la descripció dels testimonis, B5 transcriu 66 composicions de Fontanella mentre que B12 només en conté 50. De fet, pel que fa a les cartes, B5 conté «En la més nova ventura» (*Fil.*, XII), un poema que no és present a B12 i que, per tant, ha d'haver copiat d'un altre lloc. Tot plegat, doncs, convida a pensar que els dos testimonis davallen d'un arquetip comú, si bé els respectius copistes van transcriure, en cada cas, una selecció de composicions lleugerament diferent.

D'altra banda, la vinculació del manuscrit A amb els dos anteriors és també difícil de qüestionar a la llum de les evidències recollides:

en un riu, i n'hi ha altres tants R V2] en un riu que á altres tants A B5 B12, en un riu y no altres tants C, en un riu y na altres tants I2, que prop de vuit dias ha B8, pues prop de vuit dias ha L4
palustre B8 C I2 L4 R V2] palestra A B5 B12
per B4 C I2 L4 R V2] de A B5 B12

Tot amb tot, és evident que A no copia ni de B5 ni de B12, perquè, si ho fes, contrindria l'omissió compresa en la quarta carta dels Àngels a què m'he referit anteriorment. És més: de fet, alguns lloc crítics semblen suggerir que, malgrat l'evident proximitat, la relació d' A amb els altres dos no pot ser del tot directa:

llaüt A B8 C I2 L4 R V2] llent B5 B12
cisne m'he imaginat C I2 R V2] me ha imaginat A, cisne me ha examinat B5 B12, cisne me so tornat B8 L4

És impossible que B5 i B12 s'equivoquin alhora en aquests llocs crítics, la qual cosa revela que els seus errors ja són presents en el subarquetip del qual davallen. Que A no contingui aquests errors significa que no copia del mateix subarquetip, sinó d'un de superior que encara contenia les lliçons correctes.

Finalment, també sembla pertànyer a la mateixa rama que B5 i B12 el manuscrit B13, que transmet únicament set de les cartes dels Àngels i que llegeix habitualment amb aquests manuscrits en contra de la branca de V2:

Magrino C I2 L4 V2] Marino A B5 B12 B13 L3 R
humor A B1 C I2 L3 L4 R V2] amor B5 B12 B13
jamés A B5 B12 B13 L3 R] jamaÿ C I2 L4 V2
marxites A B1 B5 B12 B13 L3 R] mustias C I2 L4 V2
los A R V2] dels B5 B12 B13

Només se'n separa en variants molt mínimes, fàcilment explicables com a usos lingüístics o correccions del copista:

abaixen A B13 L3 R V2] baixan B5 B12
molts A B13 C I2 R V2] molt B5 B12 L3 L4
estimaré B1 B13 Ga I2 L3 R] estimara A B5 B12 C L4 V2

No reproduïx cap de les diverses *lectiones singulares* de B5 i, en diverses ocasions, se n'allunya clarament, la qual cosa sembla fer evident que no copia d'aquest testimoni:

però B5 R V2] si be A B12 B13 L3
voldria A B1 B12 B13 C Ga I2 L3 L4 R V2] voldré B5

De fet, sembla més proper al manuscrit A, que no pas a B5 i B12:

ha confitada A B13 C Ga I2 L3 L4 R V2] ha confitat B1, te confita B5, ha confita B12

I, tot i que és evident que no en copia directament:

al B5 B12 B13 L3 R V2] lo A
adorm B5 B12 B13 L3 R V2] adorna A

Sembla lògic, doncs, pensar que davallen d'una mateixa rama.

En aquest punt, és pertinent parlar del manuscrit MA. El primer que se'n pot afirmar és que no deu tenir cap relació directa amb la branca de V2, perquè, a diferència d'aquesta branca, transcriu els textos en prosa del cicle dels Àngels. Això sembla emparentar-lo, doncs, amb els únics testimonis que reporten aquests textos, és a dir A, B5, B12, L3 i R. De fet, però, no el podem emparentar directament amb la línia d'R:

la B4 C L4 R] om. I2 V2, sou Ga MA
venturoses B4 R] oloroses C Ga I2 L4 MA V2
calcen (...) i enllacen A B5 B12 L3 MA] om. R

Més encara: alguns dels llocs crítics localitzats porten a pensar que deu estar relacionat amb la branca d'A, B5 i B12, i més amb el primer manuscrit que amb els segons:

alt A L3 MA R] alta B5 B12
dava els A L3 MA R] dan els B12, donals' B5
ensems B5 B12 R] en temps A MA, sems L3

De fet, resulta evident que ni tan sols pot estar copiant del mateix subarquetip del qual davallen B5 i B12:

llicència i agrado A MA R] llicensia B5 B12 L3
estràbica A MA R] trabica B5 B12, arabica L3

El que no puc dir és si transcriu directament del mateix subarquetip que A o d'un d'intermedi. Però segur que no transcriu d'A, que és un manuscrit posterior, ni A pot transcriure d'MA, perquè els lloc crítics següents ho fan impossible:

Rafelinda A B5 B12 L3 R] Balinda MA
veure A B5 B12 L3 R] *om.* MA
venturosa A B5 B12 L3 R] vostra MA
fatigues i cuites A B5 B12 L3 R] finezas y cuidados MA

6.5.3.B1, B4 i R

L'estudi de la transmissió dels textos ens proporciona dues dades que ara i aquí resulten importants de tenir presents:

- 1) el número i l'ordenació de les composicions transmeses per R i V2 demostren que aquests dos manuscrits provenen de línies de transmissió diferents. És a dir: no podem relacionar la línia d'R amb la de V2. Sí que trobaríem, en canvi, una relació entre R i la línia d'A, B5 i B12, ja que comparteixen el fet de transmetre bona part de les cartes dels Àngels, la qual cosa fa d'aquests quatre manuscrits (i també, encara que parcialment, d'MA), els únics que transmeten les composicions en prosa d'aquest cicle.
- 2) El manuscrit R ha d'estar relacionat d'alguna manera amb B1 i B4, ja que hi ha diverses composicions de Fontanella que, fora d'R, només trobem en aquests dos manuscrits. Dels tres, R és el més antic (finals del XVII), seguit de B1 (mitjan XVIII) i B4 (segona meitat del XVIII).

Si ens centrem a intentar entendre la relació entre R, B1 i B4, el primer que cal dir és que la datació ens diu que R és anterior i que, per tant, no pot copiar dels altres dos. I l'estudi de les variants revela que ni B1 ni B4 poden copiar directament d'R ni de cap manuscrit que en descendeixi (si és que realment n'hi va haver algun), tal com demostra la lliçó següent, que difícilment hauria pogut ser el resultat d'una esmena de la lliçó d'R:

Pobres flors les que, atrevides,
ara meravelles són
i han de morir mariposes
desfullades en l'ardor.

8

8 en l'ardor B1 B4] en tardor R

Encara més: a la vista dels següents llocs crítics, sembla evident que tampoc B4 pot copiar de B1:

la sal B1] lo sol B4 R
sola R B4] tal B1
mongeta B1 R] Gileta B4

En resum: tot i la migradesa de les lliçons susceptibles d'anàlisi, podem afirmar que els tres manuscrits no es copien entre ells i que cap és un *còdex descriptus*.

B1 sol acompanyar R, sovint transmetent la lliçó bona (tot i que no sempre).

proseguit B1 C R] proceit I2 V2, pro L4
desesperat B1 C R] despedecat I2 L4 V2
Dèdalo ets B1 C L4 R] ets Dedalo I2 V2
surcava C I2 L4 V2] sercava B1 R

No he pogut localitzar a les cartes cap error que em permetés copsar la naturalesa exacta de la relació que existeix entre els dos manuscrits. El màxim que puc fer amb les dades obtingudes és apuntar que en bona part dels llocs crítics en què B1 i R s'oposen a la resta de la tradició, solen anar acompanyats per C, un manuscrit que pertany a la branca de V2. No puc evitar pensar que, a desgrat del seu origen, l'arquetip d'aquest testimoni degué tenir alguna influència en la confecció d'aquell del qual deriven B1 i R (i qui sap si també B4). M'és impossible, però, anar més enllà en aquesta presumpció amb les dades que el treball m'ha proporcionat.

Per la seva banda, B4 tendeix a coincidir amb R:

reliquia B4 R] reliqua C I2 L4 V2, rebica A, ribica B5 B12
la sal B1] lo sol B4 R
canora BO C VG I2 L4 V2] trompa sonora B4 R
venturoses B4 R] oloroses C Ga I2 L4 MA V2
esta BO C I2 L4 V2] tanta B4 R

I, quan se n'allunya, ho fa amb variants que cal considerar poc substancials:

ab armonia B1 R] ab la armonia B4
adora quant B1 R] dora quant B4

A diferència del que passava amb B1, però, aquí sí que podem deduir que B4 i R davallen d'un arquetip comú, altrament no presentarien errors conjuntius com aquests:

dona A B5 B12 C I2 L4 V2] om. B4 R
líric A B5 B12 C I2 L4 V2] siric R (si ric B4)
esta BO C I2 L4 V2] tanta B4 R

En resum, amb les poques dades (i poc sòlides) de què dispo, el màxim que puc dir és que sembla clar que ni B1 ni B4 es copien entre ells ni cap d'ells copia d'R. I sembla probable, també, que B4 i R derivin del mateix arquetip. No puc dir, però, d'on podria provenir exactament B1, si bé les enormes similituds amb els altres dos manuscrits palesen que s'ha d'emparentar amb ells.

6.5.4. Els manuscrits amb poques composicions

6.5.4.1. El subgrup de V1

Tal com he explicat en parlar dels manuscrits que transcriuen les cartes a les pastores, sorprèn observar que hi ha un grup de manuscrits que transcriuen poques composicions, pràcticament totes pertanyents a les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*. Val la pena recordar ràpidament dues característiques d'aquests testimonis: la seva datació i les composicions que copien:

Taula 30. Els testimonis del subgrup de V1

| Testimoni | Composicions | Datació del testimoni |
|-----------|---|--|
| B6 | <i>Fil.</i> , VII | Segona meitat del segle XVII |
| Ga | <i>Ang.</i> , VIII, <i>Fil.</i> , VII, <i>Gil.</i> II | 1840 |
| J | <i>Fil.</i> , II, IV, VI, VII, X i XV | Mitjan XVII (1640's) |
| S | <i>Fil.</i> , VI i VII | Final XVII-inici XVIII |
| V1 | <i>Fil.</i> , VI, VII i X | 1692 |
| VG | <i>Fil.</i> , I-XIV, XVI, XVIII, XIX, XX | Final del segle XVII – començament segle XVIII |

L'estudi de les variants de la setena de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i Terinda*, revela l'existència de diversos errors conjuntius que relacionarien aquest petit grup de testimonis menors i que els situarien, si no al marge, sí a la perifèria de les branques principals de transmissió de la poesia fontanellana.

certs indicis de màgica B1 C I2 L4 R V2] indicis de una maga B6 Ga S V1, certs incendis de magica J al verí s'avesà C I2 L4 R V2] al vers sa avesà B1, se avesà al verí B6 Ga J S V1
 va ser B1 C I2 L4 R V2] era de B6 Ga J S V1
 que en abismes abrasats B1 C I2 L4 R V2] mes que en abrasats abismes B6 Ga J S V1
 danys B1 C I2 L4 R V2] anys B6 Ga J S V1
 escarmenten B1 C I2 J L4 R V2] se sustentan B6 Ga S V1
 ab lo que sa mort temé B1 C I2 L4 R V2] al que de sa mort temia B6 J S V1, al que sa mort tant temia Ga
 Reverencia't ja l'aurora C I2 L4 R V2] Reverencia te fal sol J S VG V1

Les dades deixen poc espai per al dubte, quant a l'existència de forts vincles entre aquests testimonis. Ara bé, resulta més difícil concretar els termes i les direccions exactes d'aquests vincles. Vegem, ara, separadament, les característiques de cadascun d'ells, per tal d'esbrinar si en les poden aclarir o, si més no, si ens donen informació sobre les seves possibles filiacions.

El manuscrit J

El primer que podem dir amb seguretat és que el manuscrit J no pot copiat dels altres, perquè és el més antic dels testimonis.

Aquest testimoni és, sense cap mena de dubte, un dels menys fiables de què disposem: a les sis composicions que transmet suposa la meitat –o més– de les *lectiones singulares*.

El seu grau de desviació pot arribar a ser molt profund, com passa, per exemple, a la carta IV, per a la qual J conté diversos passatges alternatius que deturpen constantment el text. No es pas necessari consignar-los tots aquí, però valgui com a exemple, el cas dels v. 5-9, que denoten clarament l'adscripció anticastellana del copista, un aspecte amb el qual es confirma la proposta de datació del manuscrit feta per Rossich (mitjan segle XVII) i que fa pensar que el poema devia ser copiat durant la Guerra dels Segadors (la negreta és meva).

| | | | |
|----|--|---|--|
| | quan ja Pal·las inquieta varonil mostra valor, superbo ajunta poder | | quant la iniquitat castellana mentit mostra valor superbo ajunta poder |
| 8 | i armats ordena esquadrons; quan malèvoles les plantes, fulminant ires de foc, | 8 | y armats ordena esquadrons; Quant malèvoles los planetes |
| 12 | la terra ab rinyes abrasen, de guerra inunden lo món; | | fulminant iras y foch, la terra ab riñas abrasan, ÿ ab guerra muda lo mon |

Probablement per la seva antiguitat, en alguns casos J segueix la tradició correcta, i aleshores se'n separen la resta de testimonis d'aquest grup:

escarmenten B1 C I2 J L4 R V2] se sustentan B6 Ga S V1
pesaroses B1 I2 J L4 R V2] pesarosos C, peresoças B6 S V1

De fet, podem assegurar que cap dels dits testimonis copia de J, perquè cap d'ells reproduïx cap de les incomptables *lectiones singulares* de J.

El manuscrit V1

V1 només transmet tres de les cartes però proporciona algunes variants interessants, que semblen suggerir que davalla d'un subarquetip que ja s'ha separat de tota la resta de la tradició, introduint nombroses *lectiones singulares*:

més m'estau maltractant vós I2 J L4 R V2] me estau maltractant vos C, mes mostrau maltracte vos V1
Exemple com de bellesa C I2 L4 R V2] Com de bellesa lo exemple V1
qual C I2 L4 R V2] ÿ com J V1

V1 presenta vincles evidents amb J, en els diversos errors conjuntius que trobem a la desena de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*:

en C I2 L4 R V2] om. J V1
podré C I2 L4 R V2] farà J V1
denegueu C I2 L4 R V2] derogueu J V1
qual C I2 L4 R V2] ÿ com J V1

També sembla clarament vinculat amb S, cosa que es fa palesa en l'existència de diversos errors conjuntius:

fletxes C I2 L4 R V2] perles S V1
arriba plata i or C I2 L4 R V2] arriba plata ni or J, arriban plata ni or S V1
a ton front, ni a les madeixes C I2 L4 R V2] a tal front ni a tals madexas J, a tant front ni a sas
madexas S V1
escampen C I2 L4 R S V1 V2] escampa J

V1, però, presenta un error separariu:

venceran C I2 J L4 R S V2] arrenquaran V1

que evidencia que S no en pot derivar; en tot cas, podria ser al revés, però tampoc tenim prou dades per afirmar-ho. Podria ser, més simplement, que els dos davallessin d'un subarquetip comú.

El manuscrit VG

La filiació del manuscrit VG és –com tot el que té a veure amb aquest manuscrit– quelcom d'especialment difícil, per mor de la severa deturpació de què fou objecte aquest testimoni: recordem que només se'n conserva l'índex, amb els primers versos de les composicions que contenia, i les primeres pàgines. Tot i aquesta limitació, és notable la quantitat de dades que ens aporten alguns d'aquests primers versos, fins i tot si, malauradament, tampoc permeten establir la filiació del còdex d'una forma gaire segura.

En una ocasió, VG llegeix tot sol, contra la resta de la tradició:

Del vall del profundo olvit C I2 L4 R V2] De la vall profundo del olvit VG

En dues ocasions, llegeix amb una o altra de les propostes heretades de la tradició, si bé això el situa més a prop de la rama de V2 que de la d'R:

volà V2] volava BO C I2 L4 R VG
canora BO C I2 L4 VG V2] trompa sonora B4 R

També, en un cas, llegeix, contra la tradició, amb el manuscrit MA:

Terinda B4 C I2 L4 R V2] Tereza MA VG

Tanmateix, l'índex de filiació més ferm que ens ofereix el trobem en el següent lloc crític:

Reverencia't ja l'aurora C I2 L4 R V2] Reverencia te fal sol J S VG V1

Una variant que sembla adscriure'l al grup de manuscrits que aquí ens ocupa.

El manuscrit B6

B6 té una certa tirada a la inventiva:

Etnes B1 C Ga I2 J L4 R S V1 V2] iras B6

Però, en general, tendeix a coincidir amb la resta de testimonis d'aquest subgrup:

escarmenten B1 C I2 J L4 R V2] se sustentan B6 Ga S V1
certs indicis de màgica B1 C I2 L4 R V2] indicis de una maga B6 Ga S V1, certs incendis de magica J
al veri s'avesà C I2 L4 R V2] al vers sa avesà B1, se avesà al veri B6 Ga J S V1
ab lo que sa mort temé B1 C I2 L4 R V2] al que de sa mort temia B6 J S V1, al que sa mort tant
temia Ga

Que les seves *lectiones singulares* no apareguin en els altres testimonis és senyal que no copien d'ell. No dispo, però, de prou dades per afirmar que això no pugui passar a la inversa, ja que B6 només llegeix una única composició i, fora de les *lectiones singulares*, coincideix sempre amb Ga S V1, però no sempre amb J:

escarmenten B1 C I2 J L4 R V2] se sustentan B6 Ga S V1

L'imprès Ga

L'imprès Ga només conté tres de les cartes: una del cicle dels Àngels, una del cicle de Fil·lis i una altra de les giletas. Moltes de les seves variants semblen mers errors o ultracorreccions, i la major part són *lectiones singulares*.

A la primera de les cartes, Ga no coincideix amb la resta de testimonis del subgrup de V1, perquè aquests no transmeten la composició. Aleshores l'hi llegim errors conjuntius que semblen emparentar-lo amb la branca de B5 i B12, alhora que l'allunyen de la de V2.

humor A B1 C I2 L3 L4 R V2] amor B5 B12 B13 Ga
puix A B1 B13 C I2 L3 L4 R V2] pus B5 B13 Ga
marxites A B1 B5 B12 B13 Ga L3 R] mustias C I2 L4 V2
va el A B5 B12 Ga R] va lo B13 L3 V2

A la carta del grup de les dedicades a les pastores sembla fer-se palesa amb claredat la relació que manté amb el subgrup de manuscrits aquí estudiat:

escarmenten B1 C I2 J L4 R V2] se sustentan B6 Ga S V1
al veri s'avesà C I2 L4 R V2] al vers sa avesà B1, se avesà al veri B6 Ga J S V1

I, més concretament, l'error conjuntiu següent sembla relacionar-lo de forma directa amb V1, una relació que, tenint en compte la datació dels dos testimonis, només pot ser de dependència de l'imprès respecte del manuscrit:

sentir-los B6 C I2 J L4 R S V2] tenirlos B1, sufrirlos Ga V1

Encara que també, de vegades, se'n distancia, probablement per iniciativa pròpia d'un editor potser massa creatiu i/o endut per una certa pruija catalanitzadora:

lisongeres B1 B6 C I2 J L4 R S V1 V2] aduladoras Ga
se sustenten salamandres B1 B6 C I2 J L4 R S V1 V2] A viurer las salamandries Ga

L'examen de la gileta ens permet copsar també la proximitat amb el manuscrit MA, en aquest cas, en oposició tant a les línies d'R com a la de V2:

la B4 C L4 R] *om.* I2 V2, sou Ga MA

Aquesta proximitat ja ha estat remarcada per Marta Castaño, que ha pogut comparar les variants de Ga amb un bon nombre de les del manuscrit MA en el seu estudi sobre les giletas: «el més probable és que [Ga] estigui copiant un manuscrit perdut, però que, en tot cas, aquest seria molt proper a MA.» (Castaño 2017: 102). Es tracta d'una comparació que jo no puc fer, perquè cap de les cartes és reportada, alhora, per Ga i MA. I, de fet, amb les dades que tinc, l'únic, Ga em sembla tan proper a V1 com a MA, i no puc anar més enllà perquè, malauradament, cap de les composicions que he editat és transmesa pels tres manuscrits. Ni tampoc Castaño podria abocar llum sobre aquesta qüestió perquè V1 no transmet cap de les giletas.

En tot cas, a la vista de les evidències recollides aquí, podria ser que V1 hagués esmenat el seu antígraf, i que Ga reproduís les seves *lectiones singulares*. Però amb un sol lloc crític, és fa difícil sostenir aquesta hipòtesi fermament.

6.5.5. Altres manuscrits

B8

B8 és un manuscrit de la segona meitat del XVII que només reporta dues de les cartes de Münster. Malgrat aquesta escassetat, però, les seves variants evidencien una relació molt estreta amb L4, si bé aquest manuscrit és més tardà (primera meitat del XVIII). Les dades de què dispenso, malgrat que la rotunditat de les coincidències en els errors separatius és incontestable, són insuficients per poder afirmar amb seguretat que L4 en sigui un *còdex descriptus*, però si jutgem per les mostres recollides, semblaria una opció més que versemblant:

la impel·liran A B5 B12 C I2 R V2] ab lo vent de B8 L4
fins a vostres arens A B5 B12 C I2 R V2] fins al moll arribara B8 L4
llàgrimes tristes A B5 B12 C I2 R V2] plor feminils B8, plors feminils L4
cisne m'he imaginat C I2 R V2] me ha imaginat A, cisne me ha examinat B5 B12, cisne me so tornat B8 L4
i sobre el tornar-me negre A B5 B12 C I2 R V2] a be que per ser cisne B8, a be que per a ser cisne L4
sols me falta vestir blanc A B5 B12 C I2 R V2] so molt negra i canto mal B8, no so molt negre y canto mal L4

Tanmateix, cal recordar que B8 només copia 8 composicions de Fontanella, mentre que L4 en reporta 194, per la qual cosa, el més probable és que els dos testimonis descendeixin del mateix antígraf. Sens dubte, aquest antígraf ja estava profusament deturpat, com ho demostren les variants adés presentades, però sorprèn de veure en quina mesura tant B8

com L4 hi van afegir, encara, més modificacions. Ja m'he referit al cas d'L4 *supra*, de manera que no hi tornaré, però B8 presenta un cas d'interpolació molt sever al segon poema de Münster, que presenta diverses quartetes del poema alternatives a l'original:

| Text establert (Sogues 2018) | Text B8 |
|--|--|
| <p>36 No renyeu, casta Talia, no altereu vostre semblant, que alçar les veus amoroses no és decoro virginal; que jo ab moltes tovalloles les llàgrimes he estroncat, que com altre temps de versos 40 he tingut fluix de plorar.) Ara has de saber, amic (...) (...)</p> | <p>36 Si erau comica Thalia perque tragica os turnau tot ab llàgrimas caducas quant ab sentiments airats no es filla tant aspereza de las selvas del parnas contra qui de vostras penes 40 esta sens culpa quiça Ara has de saber, guiamet (...)</p> |
| <p>112 Tornem a nostres històries, ab gran desig esperant dels acadèmics discursos los estudis fortunats; vostres números aguardo, orfeos los més suaus que hagen suspès lo corrent 116 al pressurós Llobregat.</p> | <p>112 Tornant a nostras historias te prego si escriurer saps quem escrigas dels alumnos los progressos fortunats; que castigues a don Cosme, pus no me escriu ja may ab est fracment de vexamen 116 que en St Thomas me olvidà</p> |

I, encara, al final del poema, afegeix aquests versos que no trobem en cap altre testimoni:

Oh, gran don Cosme d'Armènia,
que ets fenix en lo radiant,
que és lo mateix que dir unich
i és un sol tan lluminar;
com olvidas un alumno,
humilíssim observant
del ciclopeo planeta
de ta esfera singular?
I vosaltres, aguilutxos,
que curts de vista mirau
d'aquell sol, unic i raro
la rutilant unitat,
empleau ara las ales
dels ingenis elegants
i la fama vostres plomes
dins un coxi guardarà.²³⁹

Penso que és important que ens detinguem a fer alguns comentaris sobre aquests canvis i addicions. En primer lloc, crida molt vivament l'atenció la substitució a B8 (v. 41) del terme *amic* pel cognom *Guiamet*. Sobretot, perquè tots els indicis de què disposem ens porten a pensar que Emmanuel Guiamet, ciutadà honrat de Barcelona, degué de ser una de les

²³⁹ Regularitzo i puntuo aquest fragment seguint els mateixos criteris definits a 6.6.1.

persones més properes a Francesc Fontanella durant els seus anys de joventut al Cap i Casal. Almenys, això sembla suggerir el fet que aparegui en diverses ocasions dins la seva obra literària dessora el criptònim de *Guidèmio* –sense anar més lluny, el poeta s’hi refereix a la primera de les cartes de la present edició– i també que disposem de documents legals que vinculen els dos amics (veg. 5.1.6.2).

Com es pot apreciar, en la versió del text que ofereix B8, l’amic al qual va dirigida la carta, doncs, deixa de ser anònim. Però no només això: sembla que l’autor demana explícitament a aquest Guiamet que li expliqui com progressen uns *alumnos* (v. 111) (devia ser Guiamet professor, o potser estudiant en el moment en què Francesc viatja a Münster?) i que castigui un tal *don Cosme* que retrobarem com a dedicatari final de text, en l’addició posterior al v. 116.

Ignoro qui és aquest personatge, però els termes encomiàstics que l’autor li dedica, així com el fet que se’n consideri *alumno*, i que l’imagini rodejant d’un col·lectiu d’*aguilutxos* –que deuen ser els mateixos *alumnos* pels quals preguntava a Guiamet en el vers 111–, em porta a suposar que deu tractar-se d’un professor. Tot plegat, fa pensar en un context escolar, potser universitari.

Sigui com sigui, no puc explicar per quin motiu el copista tria de modificar les dues quartetes del mig del poema (v. 33-40), les quals, en principi, no tenen un sentit especialment important ni connotacions que pugui semblar lògic de voler manipular. Més lògica, en canvi, sembla la reelaboració de les dues quartetes finals, que entronquen amb les dues que el mateix copista hi afegeix a continuació.

Dit tot això, si donem per bona la lectura que aquí proposo, s’obren dues vies per explicar les característiques del text que llegeix B8.

La primera és que ens trobem davant d’una versió primerenca del poema, obra del mateix Fontanella, el qual, tal vegada més endavant decidiria canviar-la i eliminar-ne les al·lusions massa personals. No és una hipòtesi del tot inversemblant, però té un argument en contra, i és que no sembla que a Fontanella l’amoïnin gaire la presència d’aquest tipus d’al·lusions en els seus textos. Ben al contrari: com hem tingut l’oportunitat de veure al llarg del present estudi, aquesta no seria, ni de bon tros, la primera ocasió en la qual esmenta pels seus noms reals personatges del seu entorn; de fet, les cartes del *Cicle de Münster*, que inclouen el doctor Ayats i els noms dels diferents ambaixadors del seguici diplomàtic, són un clar exemple, en aquest sentit.

La segona possibilitat és que B8 sigui obra d’un copista que podria haver estat condeixeble de Francesc, o, per ventura, alumne de l’Estudi General en els temps en què Fontanella escrivia aquesta composició. Semblen hipòtesis versemblants, però que, evidentment, no tinc manera de validar. Allò que sí que podem afirmar amb certa seguretat, en tot cas, és que aquest manuscrit devia ser copiat durant la dècada de 1640, probablement poc després

de la composició del text, i per algú que, si no coneixia molt directament Fontanella, si més no, estava ben familiaritzat amb la seva obra (val a dir que els versos afegits imiten bé l'estil de Francesc) i el seu entorn.

B9

B9 és un cas molt similar al de J: reporta dues úniques composicions, també de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*: a la primera d'elles, la carta III, conté 12 de les 18 variants de l'aparat, 10 de les quals, són *lectiones singulares*, i a la carta V, les proporcions són pràcticament les mateixes.

L'únic lloc crític que podria proporcionar-nos alguna informació sobre la seva filiació és el següent:

Les B1 B9 L4 V2] Tes C I2 R

I, com es pot observar, es tracta d'una variant que, molt fàcilment, podria tractar-se d'un error, ja que és estrany que C i I2 s'allunyin de V2 en una lliçó d'aquesta mena. Podríem pensar, doncs, que B9 deu estar emparentat amb V2, però resulta evident que les dades de què dispo, només amb l'edició de les cartes, són clarament insuficients per sostenir aquesta hipòtesi.

P

L'únic indicatiu de filiació de què dispo d'aquest manuscrit l'emparenta amb L3:

al major flot esquiva B1 I2 L4 MA R V2] no reste massa esquivat L3 P, al major flor esquiva A C

Es tracta, esclar, d'un indicatiu massa feble per a poder oferir una hipòtesi de filiació mínimament sòlida, més que més perquè, com ja s'ha dit *supra*, els manuscrits de l'Acadèmia de Bones Lletres, no només innoven, sinó que solen copiar tenint a la vista testimonis de diverses rames.

Els manuscrits de la Reial Acadèmica de Bones Lletres

Els dos manuscrits de l'Acadèmia que contenen cartes, L3 i L4, tenen la particularitat de ser, per a algunes de les cartes del *Cicle dels rams*, els únics manuscrits que han conservat aquestes composicions, sempre juntament amb R i, en algun cas, amb B1 i/o B4. Aquesta constatació ens assegura que, sens dubte, són manuscrits que han tingut accés a algun testimoni de la branca d'R. Amb tot, podem assegurar que, fos quin fos l'antígraf d'L3 i d'L4, segur que no fou R mateix, tal com demostra el fet que, a la carta III del cicle dels Àngels, transcriu la lliçó «espueles, enristren llança, embracen adarga, vesten», que R omet.

Aquests dos testimonis són, juntament amb MA i J, els més proclius a les *lectiones singulares*. Totes –o gairebé– semblen excessos o errors del copista, i no ens consta que generessin cap tradició.

estràbica A MA R] trabica B5 B12, arabica L3
matarme ab BO C I2 R V2] matarme'l L4
poder tornarme BO C I2 R V2] poderme tornar L4

Freqüentment, aquestes lliçons, procuren catalanitzar les originals:

llama C I2 R V2] flamma L4
ciega C I2 R V2] cega L4

Si ens centrem en la filiació dels testimonis, cal advertir d'entrada que resulta molt difícil, fins al punt que hi ha situacions que no sembla que es puguin explicar si no és com a resultat del fet que aquests testimonis es van confeccionar a la vista de més d'un antígraf. Aquesta probable contaminació, de fet, sembla confirmar-se en situacions com la carta VI del cicle dels Àngels, on L4 llegeix *gegant lo amor* però l'article *lo* apareix ratllat per una segona mà. La lliçó que incorporava l'article la trobem només al manuscrit B5 (el qual, probablement, l'afegeix per pròpia iniciativa, ja que hi té certa tirada), la qual cosa sembla revelar que L4 consulta, o bé aquest mateix manuscrit, o bé algun de perdut, que en deriva.

L'anàlisi de les variants d'aquests dos testimonis palesen vincles tant amb la branca d'R, com amb la de B5 i B12:

llicència i agrado a A MA R] llicencia a B5 B12 L3
algun dia B5 B12 L3] algun A MA R
alt A MA L3 R] alta B5 B12
distant L3 R] distant B5 B12 MA
jo lo mes L3 R] y lo mes A B5 B12
Dar-vos B1 B9 C L4 R] Dir-vos I2 V2

Generalment, semblen seguir alguna d'aquestes dues branques, però també sembla que consultin manuscrits de la banda de V2, probablement no pas V2 mateix, sinó més aviat I2 o algun testimoni perdut, proper a aquest (tot i que fins i tot això la situació és dubtosa, perquè L3 i L4 se separen, en algunes lliçons, i L3 sembla més procliu a seguir V2 que L4):

de I2 L4 R] ab C, los V2
morta B1 L3 P R V2] mort A C I2 L4 N
lo parany A B1 L3 MA P R V2] los parany C I2 L4
que B1 C R V2] porque A I2 L3 L4 MA P
de peus C R V2] om. A, de peu B1, drets I2 L3 L4 MA P
Caramans A B1 L3 MA P R V2] Caramany C I2 L4

L'examen de la primera de les dues primers cartes de Münster, revela una sorprenent proximitat d'L4 amb B8, ja que ambdós coincideixen en la major part de les *lectiones singulares* de la carta:

que ens A B5 B12 C I2 R V2] ques B8 L4
estam A B5 B12 C I2 R V2] estan B8 L4
la impel·liran A B5 B12 C I2 R V2] ab lo vent de B8 L4
fins a vostres arenals A B5 B12 C I2 R V2] fins al moll arribara B8 L4
llàgrimes tristes A B5 B12 C I2 R V2] plor feminils B8, plors feminils L4
cisne m'he imaginat C I2 R V2] me ha imaginat A, cisne me ha examinat B5 B12, cisne me so tornat B8 L4
sols me falta vestir blanc A B5 B12 C I2 R V2] so molt negra i canto mal B8, no so molt negre y canto mal L4
pot passar A B5 B12 C I2 R V2] passar pot B8 L4
inculta A B5 B12 C I2 R V2] esteril B8 L4

Per bé que aquesta coincidència no és sistemàtica:

senyors, criats A B5 B12 C I2 L4 R V2] criats, senyors B8
altres A B5 B12 C I2 L4 R V2] altres B8
i així A B5 B12 C I2 R V2] mes B8, pero L4
que olvidarà A B5 B12 C I2 R V2] que no dexava B8, no dexarà L4
altra B5 B8 B12 C I2 R V2] a la L4
altre B5 B12 C I2 L4 R V2] altro B8
que abracen camps alemanys B5 B12 C I2 L4 R V2] rius que abracem a Ansterdam B8
amic perla B5 B12 C I2 L4 R V2] francisco amich B8

Però les divergències es podrien imputar o bé a les correccions i *innovationes* del copista, o bé l'existència de *contaminatio* d'altres manuscrits als quals, tal vegada L4 també va tenir accés. Vull dir amb això, doncs, que no puc descartar que L4 no sigui un *codex descriptus* de B8, però considero que les dades de què dispo no són suficients per afirmar-ho amb rotunditat. En tot cas, si no és així, com a mínim, resulta evident que L4 llegeix del mateix subarquetip que B8. Tornaré sobre aquesta qüestió *infra*, quan em refereixi amb més detall a aquest darrer manuscrit.

6.6. Criteris d'edició

L'edició crítica que el lector trobarà en el capítol següent s'ha realitzat principalment amb tres objectius:

1. presentar la meua hipòtesi de reconstrucció de les cartes poètiques de Fontanella.
2. explicar, per mitjà dels aparats crítics i amb tot el detall possible, la forma com s'ha dut a terme aquesta reconstrucció.
3. proporcionar al lector aquelles dades i aclariments que puguin facilitar al màxim la lectura i la comprensió del text.

En el present apartat donaré compte dels criteris que he seguit en la regularització del text i explicaré breument de quina forma he organitzat la informació ecdòtica i contextual dins els aparats crítics.

6.6.1. Criteris per a la regularització ortogràfica

Malgrat que existiren algunes temptatives, més o menys completes, d'assentar uns mínims criteris de regularització ortogràfica al llarg de l'època moderna, el cert és que cap de les propostes va arribar a ser prou divulgada, per la qual cosa cap d'elles va acabar fent fortuna i imposant-se com a model generalment acceptat.²⁴⁰ Per aquesta raó, les solucions gràfiques adoptades pels copistes d'aquests segles són extraordinàriament diverses, fins i tot –i encara que això pugui resultar molt sorprenent a ulls d'un lector del segle XXI– dins l'*usus scribendi* d'un mateix amanuense.

A efectes pràctics, això significa que, a l'hora d'editar textos d'època moderna, assajar una síntesi ortotipogràfica d'acord amb els suposats criteris de la mateixa època resulta una operació destinada al fracàs, per la senzilla raó que implicaria haver de cercar regularitats ortogràfiques allà on no n'hi ha (Valsalobre 2002: 182). L'operació esdevé encara més forassenyada quan, com és el cas que aquí ens ocupa, partim de textos transcrits per un gran nombre de copistes, cadascun dels quals, amb els seus propis criteris gràfics.

Davant d'aquesta situació, i deixant a banda els casos de textos amb característiques especials i que requereixen de solucions *ad hoc*,²⁴¹ es pot optar fonamentalment per dos sistemes de representació gràfica dels textos: el diplomàticointerpretatiu, també conegut per ser el propi de la col·lecció *Els Nostres Clàssics*, el qual, consisteix a aplicar les normes utilitzades tradicionalment en l'edició de textos medievals; o bé el sistema de regularització

²⁴⁰ Sobre les nombroses iniciatives dissenyades per aconseguir consolidar uns criteris ortogràfics (i també lèxics i gramaticals) per a la llengua catalana entre els segles XV i XIX, veg. Rossich (2006b: 25-36).

²⁴¹ Els textos que poden requerir solucions *ad hoc* són els que es poden llegir en més d'una llengua o els que combinen imatge i text, entre d'altres. Per una explicació detallada dels tres sistemes de representació veg. Miralles & Valsalobre (2013: 299-207).

de les grafies. Aquest segon sistema consisteix a adaptar els textos a la normativa ortogràfica vigent sense modificar-ne la fonètica. Cal comprendre, però, que, en aquesta adaptació, l'objectiu és preservar la pronúncia contemporània del text, no aquella que suposàriem coetània a la seva redacció. Els criteris per a dur a terme aquesta regularització van ser definits per Albert Rossich (2006b), i són els que adopten habitualment els investigadors de l'Escola de Girona. Ha donat resultats tan reeixits com l'antologia de poesia catalana del barroc (Rossich & Valsalobre 2006) o la més recent antologia de poemes del mateix Fontanella *O he de morir o he d'amar* (Valsalobre & Miralles & Rossich 2015).

L'adaptació dels textos a la normativa ortogràfica vigent està pensada per generar en el lector actual una sensació de proximitat que no tindria si mantinguéssim l'ortografia original. Penso que tot editor ha de cercar aquesta proximitat amb el lector sempre, però especialment quan, com succeeix en el cas de les composicions que aquí ens ocupen, es tracta des textos d'una certa complexitat i volem fer-los accessibles a un públic el més ampli possible.

Soc ben conscient que aquí es podria adduir que els usos ortogràfics són (o poden arribar a ser) una marca que identifica el període en què els textos foren escrits i que això justificaria mantenir-los. Però també em sembla evident que l'ortografia és el nivell lingüístic més epidèrmic i que la seva manipulació, sempre i quan no vagi acompanyada de canvis sintàctics, morfològics i lèxics –que no serà el cas–, i que es faci d'una forma sistemàtica i que quedi en argumentada a ulls del lector, suposa una pèrdua d'informació contextual molt petita i de poca importància, sobretot si es compara amb els avantatges que suposa de cara a l'apropament al lector que permet assolir.

És per totes aquestes raons que l'edició que aquí presento segueix de prop la proposta regularitzadora de Rossich, que es pot concretar en els següents punts:

- Abreviatures: dins el cos del text, he desfet sempre les abreviatures (*d* → de, *q* → que, etc.); només les he preservat dins el llistat de rúbriques i dins els aparats, per dues raons. La primera és que són espais en els quals considero més adequat que el lector pugui accedir directament a les lliçons extretes dels testimonis. I la segona és que, en diverses ocasions resulta impossible saber de quina manera hauria desenvolupat el copista aquella abreviatura. Un exemple clar el trobem en el mot *senyores*, que en algunes rúbriques trobem abreviat *S^{as}*; és evident que no podem saber si, en cas de haver escrit la paraula, el copista hauria copiat *señoras*, *senjoras* o *senyores*, perquè sovint el mateix amanuense no és sistemàtic en la utilització d'una de les tres formes.
- Separació, majúscules, accentuació i puntuació: he separat els mots d'acord amb la seva forma actual (*ques* → que és), he regularitzat l'ús de les majúscules –freqüents

en molts testimonis a l'inici de noms comuns— i he accentuat i puntuat d'acord amb la normativa vigent en el moment de la redacció de la tesi —i això vol dir, tenint presents els criteris definits per la Gramàtica de la Llengua Catalana publicada per l'Institut d'Estudis Catalana l'any 2016. Per decidir la puntuació, esclar, també he tingut en compte el sentit i les necessitats expressives de cada passatge.

- Ús de l'apòstrof: també és el propi de la normativa actual. Això vol dir que, a més d'emprar-lo per a separar les paraules tal com ho fem avui (*se'n* i no *sen*), he apostrofat els articles *lo* i *la*, de la mateixa manera que ho faria amb els seus equivalents actuals (*el* i *la*), amb una sola excepció: quan l'article presenta valor neutre i té una funció intensiva, tal com recomana Rossich (2006: 32), mantinc la forma *lo* (*lo amable*, i no pas *l'amable*).
- Ús del guionet: utilitzo el guionet d'acord amb la normativa actual i prescindeixo de l'ús del punt volat, que considero innecessari, atès que les elisions ja queden indicades per l'ús de l'apòstrof, i les sinalefes es desprenen del còmput sil·làbic. No veig motiu per no procedir així, ja que aquest és el criteri que s'utilitza en l'edició de poesia contemporània i considero que el lector actual ja el té suficientment interioritzat.
- Vocalisme: aplico de manera sistemàtica les *aa*, *ee*, *oo* i *uu* àtones de la normativa fabriana (*angelicas* → angèliques). Les vocals tòniques són, així mateix, les normatives, i la seva accentuació s'ajusta a la pronúncia del català oriental, que és la variant dialectal pròpia de l'autor.
- Consonantisme: segueixo la normativa vigent, sempre que fer-ho no comporta canvis fonètics. Així, per exemple, modifico *acompañat* → *acompanyat*, però no *mentres* → *mentre*. He intervingut de forma especialment freqüent en la representació gràfica dels sons fricativs alveolars [s]/[z] (*ponsellas* → *poncelles*; *gozarlo* → *gosarlo*) i de la postalveolar sorda (*abaxan* → *abaixen*). He suprimit les grafies innecessàries, tant a l'interior com a final de mot (*effecte* → *efecte*, *poch* → *poc*) i he normalitzat les grafies corresponents a sons oclusius en posició terminal (*sab* → *sap*). Les *rr* no etimològiques de final de mot han estat suprimides (*perdrer* → *perdre*) i els casos de *b/v* i *l/l·l*, regularitzats (*bols* → *vols*, *illustran* → *il·lustren*). També he substituït sistemàticament totes les grafies llatinitzants per les grafies catalanes corresponents (*Hierusalem* → *Jerusalem*), perquè és molt probable que ja en el moment de la redacció dels textos aquelles grafies no fossin reproduïdes fonèticament en fer-ne l'elocució, i, per tant, modificar-les no implica vertaderament cap canvi fonètic. Només he mantingut aquestes grafies en casos molt puntuals, com són els noms *Pheiso* i *Sipheo* (*Ang.*, III), perquè fer-ho permet evidenciar que són anagrames de *Ioseph*.

- Altres aspectes: tal com proposa Rossich (2006b: 31), he regularitzat les formes *tan/tant, quan/quant* i *on/a on*, i he substituït sistemàticament *y* per *i* com a conjunció copulativa. En canvi, he respectat les formes *ab* (Rossich 2006b: 27) i *pròpies* (Valsalobre 2002: 187). No he introduït modificacions a nivell lèxic, morfològic ni gramatical, de manera que el lector trobarà al text termes considerats arcaïsmes en l'estàndard del català oriental d'avui (*vui, patesca*, etc.), o castellanismes (*empleo, retrato, ristre*, etc.), però que, a l'època, eren termes perfectament vigents, si més no, en l'ús literari. No els marco, doncs, de cap forma especial, perquè són emprats de forma ben conscient en la construcció del text i són una marca d'època de la qual, al meu entendre, no es pot prescindir sense risc de desfigurar-ne totalment l'estil.²⁴² Amb tot, és bo advertir que, quan ha convingut, he adaptat ortogràficament els castellanismes (quiçà i no *quizá*; mal·lograda i no *malograda*, etc.).²⁴³ No he procedit així, en canvi, amb els gal·licismes, perquè entenc que, a diferència dels castellanismes –d'ús comú en el català literari de l'època– tenen el propòsit de destacar com a expressions forànies; són una mostra de refinament i aspiren a generar en el lector una certa sensació de sorpresa o admiració. És el cas d'expressions com *C'est à dire, Mademoiselle, bouquet, ardoise* o *brochets*, que he marcat en cursiva.

6.6.2. Presentació del text i dels aparats

El primer que trobarem en cada composició és el seu primer vers, encapçalant tot el conjunt, la seva rúbrica, si és que en té. El text, amb les línies numerades, es disposa just a continuació.

Al final de cada text, el lector trobarà la forma mètrica de la composició, l'enumeració exhaustiva de tots els testimonis que ens l'han transmès (i les pàgines o folis que ocupa en cadascun d'ells), les rúbriques del text en cada testimoni, i, en cas d'existir-ne, es consignen, també, totes les edicions i els estudis que s'han ocupat anteriorment del text.

²⁴² Per a una justa valoració del fenomen dels castellanismes en la llengua de Fontanella –i en el català literari d'època barroca– és obligada la referència a Feliu (2006). Més enllà de posar de manifest la complexitat del fenomen i el fet que no podem seguir tractant-lo de forma unitària (perquè la mateixa definició de castellanisme, com demostra l'article, és problemàtica), també assenyala que: «La castellanització del model de llengua no és, per tant, la conseqüència de la deixadesa dels autors, ni una prova de llur defeció lingüística o nacional, sinó més aviat el testimoni d'un interès per elevar la dignitat literària del català, per fer-lo equiparable, més semblant a aquella llengua colossal que, a banda de ser la llengua general de tota la monarquia espanyola, es trobava en ple apogeu de les seves possibilitats» (Feliu 2006: 127).

²⁴³ Em sembla que val la pena destacar és cas de «mallogras», que he regularitzat com «mal·logràs», no sense dubtes, atès que és una paraula que no he trobat documentada en català. He optat per l'ela gemminada partint de la consideració que, segons consta a l'entrada corresponent a DRAE, es tracta d'un mot compost a partir de dos lexemes diferents.

A continuació, tots els textos presenten els següents apartats:

1. L'aparat de variants: recull de forma sistemàtica les variants dels diferents testimonis. S'hi inclouen les variants fonètiques però no les gràfiques, i no he distingit entre variants i errors, ja que fer-ho resulta pràcticament impossible.²⁴⁴ Dins d'aquest aparat, tant les lliçons com les entrades apareixen ordenades d'acord amb l'ordre alfabètic de les sigles dels testimonis que les contenen. A cada entrada, la primera lliçó correspon a la del text definitiu i, com a tal, apareix ja regularitzada. Les lliçons que segueixen són, pròpiament, les variants, i les reproduïxo amb les grafies del primer dels testimonis, sense regularitzar, desaglutinar ni puntuar. Les variants per omissió són assenyalades amb la indicació *om*.
2. L'elecció del testimoni base: que va complementada, si s'escau, d'un petit comentari en el qual s'especifiquen les lliçons d'aquest testimoni que s'ha considerat necessari d'esmenar.
3. L'aparat de comentaris a les variants: conté comentaris que aclareixen aspectes concrets referents a les variants, principalment, la justificació de la tria, quan aquesta no resulta evident i/o quan discrepa de la lliçó del testimoni base. També és l'espai utilitzat per consignar aspectes paratextuals referits als testimonis, des de les correccions que trobem en alguns d'ells, fins a l'estat del manuscrit i d'altres circumstàncies que m'ha semblat que podien resultar útils de conèixer a un lector interessat en els aspectes paleogràfics del text.
4. Un resum en prosa de la composició: els textos poden arribar a ser força complexos, de manera que considero bo que el lector pugui disposar d'un resum en prosa. En aquest apartat, a part de presentar la meua lectura del text, miro de posar de manifest alguns aspectes que considero importants que el lector tingui presents, abans d'abordar la lectura profunda de la composició. També hi apunto les possibles connexions del text amb altra obra, de Fontanella o d'altres autors.
5. Aparat de notes: pensat per a proporcionar al lector dades que li facilitin la interpretació del text o que n'aclareixen algun aspecte de difícil comprensió.

Un darrer comentari de caràcter general: en aquells casos en què he trobat lliçons total o parcialment il·legibles, aquestes lliçons no consten dins l'aparat de variants; el lector les haurà d'anar a cerca a l'aparat de comentaris a les variants. Allí s'especifica si la variant en qüestió és totalment o parcialment il·legible. En el segon cas, he marcat amb [...] el

²⁴⁴ Sobre aquesta qüestió, veg. Valsalobre (2002: 192).

fragment il·legible i he fet constar les circumstàncies que han deturpat la lliçó. D'altra banda, dins l'aparat de notes, he reservat l'ús de (...) per a indicar l'omissió de passatges més o menys extensos.

La següent imatge permet copsar la composició dels diferents elements de què consta l'edició que aquí presento:

| | | |
|-------------------------------------|--|--------------------------------|
| | <p>«Lo salpasser entre els dos»</p> <p><i>Enviant un ram fet d'un salpasser</i></p> <p>Lo salpasser entre els dos divideix lo nom i el ram quan per mi lo temps se passa i per vós resta la sal. Encara que tronc inútil, cerca de vós florirà, si ja floreix esperances que creixen a desengany. Si voleu que fructifique per una pluja abundant, done vostra lluna plena tot lo vent sens tempestat. I si lo doctor Trastul-lo vos fa ploure i tronar (perquè també dins sa casa és aire tot lo que fa), beneïu-lo, valerosa, ab l'ànima d'aquest ram, que si l'un romp los hetxissos, l'altre los llaços romprà.</p> | |
| Mètrica | → Romanç. | |
| | B1 f. 39v; B4 f. 147v; R p. 417. | ← Testimonis |
| Testimonis | → B1: <i>Enviant vn ram fet de vn Salpasser</i> B4 R: <i>Enviant un ram fet de un Salpasser</i> | |
| | Edicions anteriors: Miró (1995: II, 236). | ← Edicions i estudis anteriors |
| Aparat de variants | → 2 i el B1 B4] y lo R 4 la sal B1] lo sol B4 R | |
| Aparat de comentaris a les variants | → Baso l'edició en el manuscrit R. Corregeixo els errors dels versos 2 i 4. 2: la llició d'R fa el vers hiper mètric. 4: la llició d'R no fa sentit. | ← Tria testimoni base |

Resum

Text enigmàtic i galant, que construeix un seguit de jocs d'enginy entorn de l'objecte enviat, el salpasser. És difícil concretar el sentit global del poema, perquè depèn, en bona mesura, de la identitat del personatge ocult darrere del criptònim de *doctor Trastul-lo* i del sentit que donem als versos 13-16. Podria ser un metge que prescriu una purga a la dama, tot i que, si és el cas, resulta estrany que la rúbrica no hi faci cap al·lusió. Més enllà d'això, però, no puc explicar el sentit de les accions que el poeta recomana a la dama que realitzi amb el salpasser; fan tot l'efecte de respondre a la lògica d'una broma privada.

Aparat de notes

1-2 Hipèrbaton: 'Lo salpasser divideix lo nom i el ram entre els dos (=entre el poeta i la dama)' | *salpasser*: «Objecte que serveix per a fer les aspersions d'aigua beneïta» (DCVB).

3-4 *se passa...sal*: joc morfològic i conceptual. D'una banda, es parteix el nom de l'objecte que motiva el poema, el salpasser, i s'inverteix l'ordre de les seves parts; de l'altra, es construeix un joc semàntic entorn del verb 'passar', que fa referència, simultàniament, al pas del temps i a la seva conservació, això últim, per mitjà de l'al·lusió a la sal, element emprat en la conservació dels aliments. És important, tenir present, també, que la sal, correctament administrada, era un efectiu purgant, i sembla probable que el vers 4 faci al·lusió precisament a aquesta qüestió. D'altra banda, potser no sigui més que una casualitat, però cal recordar que la sal era, a l'època, un producte valuós, especialment al Rosselló, i que, de fet, el seu gravamen, la gabella, imposat l'any 1661 per l'administració francesa, provocà les revoltes dels Angelets de la Terra (1667-1668 i 1670-1674), en una època en què Fontanella vivia al Rosselló. Les salines de Canet del Rosselló, la localitat d'on era originària la dama a la qual van dedicades les composicions de la primera part del *Cicle dels rams* (veg. *Rams I*: IV, 7) eren unes de les més importants de la regió.

5 *tronc inútil*: es refereix al salpasser. La imatge del tronc inútil apareix en els mateixos termes a «Passen edats i vides» (v. 91; veg. Valsalobre & Sagues coord. 2017) i, amb l'ordre dels termes invertit ("inútil tronc"), a «Ja que lo rigor fatal» (*Fil*: I, 51).

6 *cerca*: a prop.

9 *fructifique*: fructifiqui (el tronc=el salpasser).

11-12 *done*: doni.

13 *doctor Trastul-lo*: segons el DRAE (s.v. *trastulo*), el terme prové del mot italià *trastullo*, i significa «Pasatiempo, juguete». El *trastulo*, a més, era un dels personatges de la *commedia dell'arte*. És esmenat al Quixot i prefigura l'estereotip del graciós, consolidat per Lope de Vega. Ignoro a qui oculta aquest criptònim però el text porta a pensar que podria tractar-se de la persona que ha prescrit la purga a la dama.

14 *ploure i tronar*: l'expressió recorda *la pluja i los trons* de «Tot donam flors ben purgades» (*Gil*: 74, 16) i és probable que aquí, com allà, es tracti d'una al·lusió als efectes de la purga (veg. Castaño 2017: 442). La pluja correspondria a la liquiditat de la femta a causa dels efectes del purgant, i els trons, a les ventositats. Potser sigui bo tenir present, al mateix temps, que la locució inversa, 'Fer tronar i ploure', significa «Fer-ho anar tot, fer anar tothom, en renou, fer-ne de totes» (DCVB, s.v. *tronar*).

6.6.3. Sobre la procedència dels textos

Aquesta tesi s'ha enriquit substancialment mercès a les contribucions de col·legues del grup de recerca en literatura moderna de la Universitat de Girona i al treball col·laboratiu dut a terme amb d'altres investigadors que actualment participen en el projecte d'edició crítica de l'obra completa de Fontanella.²⁴⁵

Per això, abans de presentar els textos, em cal posar per escrit reconeixements i agraïments relacionats, de forma molt específica, amb alguns dels textos que presento.

La major part dels textos continguts en la present edició els he preparat jo mateix. Això vol dir que tant la *collatio*, com la *recensio* i la *constitutio textus* són meves. Hi ha, però, deu casos en els quals he partit d'edicions preparades per altri: es tracta, concretament, de tres de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* (cartes VII, XII, XV), les tres cartes del *Cicle de Münster*, la primera de les *Cartes esparses* i les tres giletetes.

Pel que fa a les cartes que no són giletetes, dec la *recensio* i l'establiment dels textos a Pep Valsalobre i Eulàlia Miralles, que els van preparar per a l'edició de l'antologia *O he de morir o he d'amar* i que han tingut la gentilesa de facilitar-me'ls. Quant a les giletetes, reproduïxo els textos, els aparats de variants i l'ordenació establerts en l'edició de Castaño (2017).

Soc conscient que hauria estat possible realitzar una edició prescindint d'aquests textos i al·legant que ja havien estat editats per altri. Però em va semblar que això desdibuixava els contorns del meu objecte d'estudi, i m'impedia de presentar sencer tot el corpus epistolar fontanellà.

Vull precisar, d'altra banda, que, en tots els casos de textos heretats, he revisat a fons els aparats crítics i n'he subsanat algunes mancances –d'altra banda comprensibles en un procés tan laboriós i que implica una quantitat tan gran d'informació com és l'edició crítica de textos a partir de tants testimonis. També n'he revisat la puntuació i he refet –en alguns casos, de forma substancial– els aparats de notes, ja fos per tal d'ampliar-los o actualitzar-los, com també, més simplement, per adaptar-los als criteris, el to i l'estil dels aparats de la resta de textos, de manera que l'edició fos el més coherent possible, també des d'aquest punt de vista.

Per tot això, la responsabilitat de totes les decisions editorials d'aquests textos és exclusivament meva; meves en seran les mancances, però els mèrits, si més no per a les composicions que comento, han de ser compartits, i em sembla de justícia fer-ho constar aquí, i agrair als doctors Valsalobre, Miralles i Castaño la seva generositat.

²⁴⁵ Sobre aquest projecte, veg. Valsalobre (2015a).

**7. EDICIÓ CRÍTICA DE LES CARTES POÈTIQUES DE FRANCESC
FONTANELLA**

**CARTES A LES MONGES DELS
ÀNGELS I DE JERUSALEM**

CARTA I

«Molt alta i serena princesa...»

Carta que escrigué a una monja després que un amic seu li digué que se n'havia enamorat per procura, a estil de cavaller andant

Molt alta i serena princesa,

Per mon amic Francisco d'Alemanya, cavaller andant de Rafelinda, i per Manílio
4 Guidèmio, mon lleal escuder, a qui doní mos poders per enamorar-se en mon nom
d'objecte més digne de mos enamoraments, he entès que vostra serenitat soberana se
digna acceptar los obsequis de ma voluntat, tenint-me des d'ara per son errant cavaller.

Quanta vanitat dona a ma fortuna tan alt favor sols pot significar-ho lo silenci, fins que
permeta lo temps que ho demostre més perfetament la constància. No hauria faltat en
8 l'instant a oferir mos rendiments a vostres plantes si l'encantada infanta Barcínia,
perseguida per los gegants descomunals d'Austràcia, no m'obligara a divagar
contínuament en sa defensa; mes no tardaré, ab lo favor del cel, en donar a vostres ulls
les més que degudes gràcies i ratificar en presència lo sagrament i homenatge que us he
12 prestat en ausència. Coneixerà vostra soberana serenitat, en mos afectes, quant pur,
quant verdader, quant espiritual és l'amor que ha sabut adorar-la sens lo medi de la
vista, tercera ordinària de tota vulgar correspondència; amar havent vist lo amable ho
sap fer qualsevol Sanxo Pança, però voler per relació i enamorar-se per procura és
16 capritxosa hassanya de la vehement imaginació de Don Quixote.

Entre tant que tarda, molt alta Princesa, la permissió que mon escuder sol·licita, lo més
humil de tots los amants demana llicència i agrado a vostra sospirada bellesa per
invocar vostre nom en les batalles, enviar rendits los gegants a vostre palau, animar
20 mon pit ab vostre retrato, pintar l'adarga ab vostres empreses, coronar la celada ab
vostres favors, adornar la llança de ristre ab vostres colors, sustentar torneigs i altres
festes en vostra alabança, i honrar-me eternament ab esta firma:

24 Lo Cavaller de Belinda,
Fontano

Prosa.

A f. 141v-142; B5 f. 220-221; B12 f. 86-86v; MA f. 77-78; L3 f. 27-27v; R p.146-147.

A: Carta que escrigué á una Monja, despres que un Amich seu li digué que sen havia enamorat per procura

B5: Carta que escrigue a una Monja despés que un Amich seu li digue que sen avia enamorat per procura

B12: Carta que escrigue a una Monja despres que un amich seu li digué que sen' avia enamorat per pr[...]

L3: Carta, que escrigue á una Monja, despres que un Amich li digue, la havia enamorat per procura: a estil de cavaller Andant Obra de Fontanella

MA: Carta que escrigué Fontano a una señora Monja, despres que un amich seu li avia enamorat per procura

R: Carta, que escrigue à una Monja despres, que un amich seu li digué, que sen havia enamorat per procura a estil de cavaller andant

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 290-291); Sogues (2013: 83-85).

Referències: Sogues (2014: 213-214).

1 serena A B5 B12 MA R] soberana L3 || 2 Francisco B5 B12 L3 MA R] Francino A; Rafelinda A B5 B12 L3 R] Balinda MA || 3 mos A B5 B12 MA R] *om.* L3; per enamorar-se B5 L3 MA] per anomorarse B12 R, pera enamorarse A || 4 d'objecte A B5 B12 L3 R] del objecta MA || 5 acceptar A B5 B12 L3 R] de acceptar MA || 6 alt A L3 MA R] alta B5 B12; significar-ho A B5 MA R] significar L3; fins que B5 B12 L3 MA R] fins A || 9 Austràcia A B5 B12 L3 R] Austria MA || 13 quant espiritual A B5 MA R] y quant espiritual L3 || 16 imaginació A B5 B12 MA R] admaginacio L3 || 17 alta A B5 MA R] soberana L3 || 18 llicència i agrado A MA R] llicensia B5 B12 L3 || 21 ristre A B5 B12 L3 R] rista MA; ab vostres colors A B5 B12 MA R] de vostres colors L3 || 22 firma B5 B12 L3 MA R] forma A

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo l'error de la línia 3.

Rúbrica: *procura*: lliçó il·legible deprés de *pr*[...] B12.

6: *significar-ho*: lliçó parcialment il·legible B12.

13: *quant espiritual*: lliçó parcialment il·legible B12.

17: *alta*: lliçó il·legible B12.

El poeta escriu a la monja Belinda per comunicar-li que se n'ha enamorat sense haver-la vist mai, a través d'un intermediari, un amic a qui anomena *Manílio Guidèmio*. Emulant paròdicament la retòrica de les missives de novel·les de cavalleries, dona a la monja tractament de *princesa* i li agraeix que l'hagi acceptat com el seu *errant cavaller*. Lamenta no poder visitar-la, però addueix que es troba obligat a desplaçar-se per defensar una infanta anomenada *Barvínia*, una personalització jocosa de la ciutat de Barcelona. Mentre espera el moment de poder acudir a visitar personalment Belinda, Fontano li demana permís per poder realitzar gestes cavalleresques en el seu nom.

Rúbrica *sen*: de Fontano | *li digné*: a la monja. | *se n'havia*: el poeta. | *per procura*: a través d'un intermediari.

2-3 *Francisco d'Alemanya*: Francesc d'Alemany, membre del braç militar. | *Manílio Guidèmio*: molt probablement, Emmanuel Guiamet i Lledó, ciutadà de Barcelona i membre del braç reial.

5 *los obsequis de ma voluntat*: en la tradició cavalleresca, el cavaller envia al palau on hi ha la seva dama els trofeus obtinguts durant les seves proeses.

7 *permeta*: permeti

8 *en l'instant*: «en el temps precís, en el mateix moment de fer-se, d'esdevenir» (DCVB, s.v. *instant*). | *rendiments*: «Submissió, disposició humil envers d'algú» (DCVB. s.v. *rendiment*). | *Barcínia*: Barcelona.

9 *Austràcia*: nom amb què era coneguda la fracció nord-oriental del Regne Franc durant la monarquia merovíngia, i que correspon a l'est de l'actual França, oest d'Alemanya, Bèlgica i Països Baixos, aproximadament, les conques dels rius Rin, Mosa i Mosel·la. Es tracta d'un topònim cavalleresc i clarament anacrònic, utilitzat amb finalitats jocosos per al·ludir a les tropes de Felip IV, monarca hispànic de la casa d'Àustria. | *divagar*: «Vagar, anar d'un costat a l'altre sense fixar-se en cap o sense dirigir-se al lloc on caldria estar» (DCVB). Cal recordar que en el moment de composició de les cartes, Catalunya es trobava en guerra amb Castella —és a dir, amb la casa d'Àustria— i que la tardor de 1646 Fontanella va ser destacat al front lleidatà de la guerra, al capdavant de tropes barcelonines, per intentar aturar l'avenç dels exèrcits de Felip IV. Si el text té alguna base biogràfica —cosa que sembla probable—, la infanta Barcínia deu ser una representació jocosa de la ciutat de Barcelona mentre que els *gegants descomunals* representen les tropes filipistes.

11-12 *presència...ausència*: la voluntat del cavaller, doncs, és de poder acudir a visitar la dama.

13 *tercera ordinària*: mitjancera vulgar.

15 *per procura*: a través d'un intermediari.

17-18 *permissió que mon escuder sol·licita*: per mitjà d'aquesta carta, que cal deduir que Guidèmio s'encarregarà de dur a Belinda, el poeta demana a la dama que li doni permís per a visitar-la. | *lo més humil de tots los amants*: el poeta

20 *adarga*: «escut ovalat o de forma de cor, fet de cuiros dobles, cosits i aferrats, que s'usava en l'edat mitjana per parar cops i cobrir el cos» (DCVB) | *celada*: «Peça de l'armadura antiga que cobria el cap i la cara; era una varietat perfeccionada del bacinet, que solia tenir una visera articulada» (DCVB).

21 *ristre*: «peça de ferro que es fermava a la part dreta del pit de l'armadura, on es recolzava el puny de la llança en posició d'atac» (DCVB, s.v. *rest*).

CARTA II

«Molt magnífic i esforçat cavaller...»

Resposta de la senyora monja

Molt magnífic i esforçat cavaller,

- De lo que estimo los desigs tan ponderats de voler ser mon catiu cavaller traureu l'experiència del primer efecte puix, a penes informada per vostre fel amic Francisco
- 4 d'Alemanya i lleal escuder Manílio Guidèmio de les afamades i valeroses hassanyes del vostre poderós braç, aficionada a elles, vos he concedit de balde en lo principi lo que altres no alcancen per fi de moltes fatigues i cuites, de lo que estic molt satisfeta de ma sort puix, considerades la gran bondat de vostra persona i l'alta cortesia de
- 8 vostra noblesa, no podria jo merèixer los títols de soberana i serena ab menos crèdit del que il·lustra tan acertat empleo, de què jo sola tinc de tenir vanitat i totes les demés princeses embídia, (encara que s'hi enloguen les de la bel·licosa Francònia, audaç Austràcia).
- 12 Però entre estes ditxes me sobresalta lo cuidado de pensar que, en ocasió que us enamoràreu ab tan finíssims enamoraments i ab tan extraordinària finesa, i per modos tan peregrins, vos miro tan engolfat en defensar infantes encantades que apar per temor de son dret, que, si bé l'exercici de cavaller andant és adressar torts i
- 16 emparar donzelles perseguides d'atrebits afollats, se judiquen molt distants de les fúries de Marte les blandures de Cupido. Però és tan capaç vostre subjecte, que totes dos empreses hi poden caber sens renyir, donant-li vostre valor gloriós remate, obligant-me a creure veure dintre breu temps avassallats i rendits de vostre mà dreta
- 20 aquells descomunals per trofeo de mes victòries i timbre de vostres proeses; i la major i que més graus anyadeix a mon gust és la que menos s'usa de voler en profecia i adorar per fe. Però no havia d'acometre tan gran cosa, menos que un cor real en què es mostra la grandesa de son ànimo i la generositat de son pit i altivesa
- 24 de sos pensaments en triomfar d'un impossible. D'est estic tan pagada que us dono llicència des d'ara perquè pugau firmar qualsevol cartell, entrar en desafió, inventar festes, córrer toros, jugar canyes, vestir mos colors i matar-vos ab lo Gran Turc en mon nom i servei, que no hi haurà cosa que se us negue, obligada a vostres ardents
- 28 sospirs, fogosos afectes i afectuoses llàgrimes, de les quals crec més lo que em signifiquen, que en això vull excedir a vostra fe en creure lo que haveu pensat, que, a imitació vostra, me precio de no ser vençuda en la invenció.
- Lo que desitjau més, que és veure-me, és cosa dificultosa; no quant a mi, sinó a la
- 32 permissió de la gran duenya Bendàcia, senyora de l'Ínsula Jerarquiana, que sens sa

pròpria llicència no puc eixir de mon retret. Però si algun medi serà per servir-vos, en això i en tot lo que serà de vostre gust –i en testimoni que jo el tinc de tot lo sobredit–, ho confessaré eternament i al present ho firmo.

Venturosa infanta Belinda

Prosa.

A f.142-143v; B5 f. 221-222v; B12 f. 86v-87; L3 f. 27v-28; MA f. 78v-80v; R p.148-149.

A: Resposta de la *Senyora* Monja

B5: Resposta de la Señora Monja

B12: Resposta de la señora monja

L3: Resposta de la Monja

MA: Resposta de la *Senyora* Monja

R: Resposta de la señora Monja

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 291-292), Sogues (2013: 86-89).

Referències: Sogues (2014: 214-215).

2 De lo A B5 B12 MA R] Lo L3; desigs A B12 MA L3 R] disitgs B5; voler A B5 B12 L3 MA] valor R; traureu B5 B12 MA R] traurer A, traureu de L3 || 3 del primer B5 L3 MA R] de primer A B12; puix A B5 R] pus B12 L3, pues MA; Francisco B5 B12 L3 MA] Francino A R || 4 Manlío Guidèmio A B5 B12 MA R] Manilio de Guidemio L3; afamades A B5 B12 MA R] afanadas L3; valeroses A B5 B12 MA R] poderosas L3 || 5 del vostre A B5 B12 MA R] de vostre L3; vos he R] vos ha A B5 B12 L3 || 6 fatigues i cuites A B5 B12 L3 R] finezas y cuidados MA || 7 puix A B5 R] pus B12 L3 MA; considerades A B5 R] conciderada B12 L3 MA || 8 no podria A B5 B12 L3 R] podia MA; serena A B12 L3 MA R] cerenada B5 || 9 de què A B5 B12 MA R] del que L3; tenir A B5 B12 MA R] tenir la L3; totes A B5 B12 MA R] *om.* L3 || 10 embídia A B5 L3 MA R] embedia B12; 10-11 i audaç B5 L3 MA, alias A, audaç B12 R; Austràcia A B5 B12 L3 R] Austría MA || 12 enamoràreu A B5 B12 R] enamorau MA L3, enemoraveu A; tan extraordinària A B5 B12 MA R] tanta extraordinaria L3 || 13 vos A B5 B12 MA R] hos L3; per A B5 B12 MA R] que per L3 || 14 cavaller andant A B12 L3 R] cavaller B5, cavallers andants MA; i A B5 B12 L3 R] *om.* MA || 15 distants L3 R] distant A B5 B12 MA || 17 caber B5 B12 R] cabrer A L3 MA || 17 veure A B5 B12 L3 R] *om.* MA || 18 breu A B5 B12 MA R] poch L3 || 19 i la A B5 B12 L3 R] y de la MA; i que A B5 B12 MA R] que L3 || 21 acometre tan A L3 R] cometrer tant B5; cor real B5 B12 MA R] corral A || 23 que us A B5 B12 MA R] que vos L3; perquè B5 B12 MA L3 R] peraque A || 24 mos B5 B12 MA L3 R] molts A || 26 ardents A B12 L3 MA R] ordenatge B5 || 27 més lo A B5 B12 R] mes del L3, mes MA; que em signifiquen A B5 L3 R] me signifiquen MA || 29 més A B5 B12 MA R] *om.* L3; no quant a A B12 L3 MA R] no en quant a B5; sinó a la A B5 B12 MA R] sino quant a la

L3 || 30 Ínsula Jerarquiana A B12 L3 MA] Isla Hiererquiana B5, insula Hiererquia R || 30-31 sa pròpria llicència B5] sapro y llicencia B12 MA R, la pia llicencia L3, sabero y llicencia A || 31 algun dia B5 B12 L3] algun A MA R; medi hi haurà B5] medi sera A B12 L3 R, medi se aura MA; per A B12 L3 MA R] pera B5 || 32 que serà de vostre gust –i en testimoni que jo el tinc de tot lo A B5 B12 L3 R] *om.* MA; jo el A B12 R] jo lo B5 L3 || 33 al present A B5 B12 MA R] ara de present L3 || 34 venturosa A B5 B12 L3 R] vostra MA

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors de les línies 2, 3, 30 i 31.

2: *voler*: la lliçó de R (*valor*) no fa sentit; prenc la que donen la resta de testimonis.

3: *efecte*: tots els testimonis llegeixen *efecte*. Si donem per bona aquesta lliçó, aleshores el sentit de la frase és: 'D'allò que entenc com uns desigs molt ponderats de voler ser el meu cavaller captiu, n'obtindreu un primer resultat'. Aquest *efecte* es fa explícit a continuació, en el fet que Belinda concedeix a Fontano *lo que altres no alcancen per fi de moltes fatigues i cuites*, és a dir; el permís per convertir-se en el seu cavaller. Cal considerar la possibilitat que la lliçó *efecte* sigui una variant gràfica d'*afecte*, i aleshores, aquest *lo que altres no alcancen...* seria un resultat de l'*afecte* de Fontano per Belinda. Tanmateix, considero més versemblant la primera opció i per aquest motiu edito *efecte*. | *Francisco*: a la carta anterior, per al mateix personatge, el manuscrit R donava el nom *Francisco*. Considero que el *Francino* d'aquesta carta és un error i edito *Francisco*, lliçó que transcriuen la resta de testimonis.

10-11 *i audaç Austràcia*: prenc, en aquest cas, la lliçó de B5, L3 i MA perquè, sintàcticament, és l'única que fa sentit.

21-23: *la (...) la generositat*: *om.* MA | *acometre tan*: lliçó parcialment il·legible B12.

27: *que em signifiquen*: lliçó parcialment il·legible B12.

30: *Jerarquiana*: la lliçó del ms. R és incorrecta perquè la sintaxi de l'oració demana que aquesta paraula sigui un adjectiu i no un nom. Per aquest motiu edito la lliçó que reporten la resta de testimonis, ja que, a més a més, és la mateixa lliçó que conté R a la carta III, cosa que em fa pensar que la que ofereix aquí deu ser un mer error de transcripció, en el qual el copista oblidava copiar les dues darreres lletres del mot.

32-33: *sa pròpia llicència*: en el aquest cas, la lliçó del testimoni base (*sapro y llicencia*) no fa sentit; de fet, l'única que en fa és la de B5 (*sa pròpia llicència*) i per això és la que he utilitzat. | *algun dia medi hi haurà*: per ambigua, la lliçó resulta confusa en tots els testimonis, però la que recull el testimoni base (*pero si algun medi serà*) sembla fer menys sentit que la de B5, de manera que edito la d'aquest últim manuscrit.

34: *lo (...) lo*: *om.* MA.

Belinda accedeix a participar en el joc cavalleresc encetat per Fontano a la carta anterior: celebra que el poeta l'hagi qualificat d'*alta i soberana* (epítets propis de la reialesa), manifesta la seva admiració pel fet que ell sigui capaç de jugar les arts de la guerra amb les de l'amor, i es mostra fins i tot disposada a imaginar que rebrà els trofeus cavallerescos que ell li enviarà. Amb tot, la dama recorda a Fontano que li és impossible de veure'l sense el permís de *duenya Bendàcia*, la priora del convent on es troba reclosa, tot i que al final de la missiva sembla deixar la porta oberta a una trobada amb el seu galant.

3 *fel*: fidel.

4 *afamades*: celebrades, de molta fama.

5 *poderós braç*: d'acord amb el que explico a la nota 20, és probable que aquesta al·lusió al braç del poeta-cavaller sigui una referència velada i jocosa al seu membre viril. | *de balde*: «en el espanyol medieval, esta locución significaba 'gratis' y también 'inútilmente i/o en vano'» (DRAE, s.v. *balde*). És referit a allò que la dama ha concedit, que és el permís per ser el seu cavaller que Fontano li demanava a la carta I.

6 *de lo que*: per la qual cosa.

9 *empleo*: ús (dels títols de *soberana i serena*). | *embídia*: enveja (dels títols de *soberana i serena*).

10 *Francònia*: fou un dels cinc ducats que formaren el Sacre Imperi. Ocupava l'espai del centre i el nord de l'actual land de Baviera i tenia la capital a Nuremberg. Si la denominació *Austràcia* sembla ser una denominació jocosa del regne dels Àustries, *Francònia* deu ser-ho del regne de França. | *Austràcia*: veg. carta I, n. 9. *Austràcia* i *Francònia* són dos topònims cavallerescos, clarament anacrònics, utilitzats amb finalitats jocosos. Sabem que, entre 1643 i 1645, Fontanella va viatjar a la ciutat de Münster, que es troba dins els límits històrics de la segona de les regions, així que podria ser que, a la primera de les missives, l'autor ironitzés sobre aquest fet, i aquí la dama li continués el joc, fent al·lusió, a més, a les altres dones d'aquest territori, una referència que pren sentit si recordem que, en les cartes del Cicle de Münster, el poeta cantava la bellesa d'una altra dama (veg. *Münst II*, 45-56, 61-88).

12 *ditxes*: alegries, benaurances. | *cuidado*: preocupació.

13-14 *per modos tan peregrins*: d'una manera inusitada, poques vegades vista. Cal recordar que, tal com el mateix poeta declara a la primera carta, s'ha enamorat de la dama *per procura*, és a dir, a través d'un intermediari i sense haver-la vist mai. | *engolfat*: «Encallat; aturat per obstacles que impedeixen l'acció» (DCVB).

14-15 *que apar per temor de son dret*: que veuen (les *infantes encantades*) els seus drets amenaçats.

16 *d'atreuïts afollats*: per (homes) enfollits, sense seny. | Belinda dubta de si Fontano serà capaç de jugar la guerra (les *fúries de Martè*) amb l'amor (les *blandures de Cupido*).

19-20 *aquells descomunals*: fa referència als *gegants descomunals d'Austràcia* esmentats a la primera carta d'aquest cicle.

20 *la major*: la major proesa.

21 *s'usa*: s'estila. | *i adorar per fe*: no és clar quina és aquesta major proesa a què Belinda es refereix, però és possible que es tracti d'una broma de contingut sexual. Si ho llegim així, pren més sentit la referència de la dama a les *bassanyes* del *poderós braç* del cavaller, que podria ser una al·lusió al seu membre viril.

22 *tan gran cosa*: el fet de *creure veure* els trofeus que li enviï Fontano, acció imaginada i que constituirà el *triomfar d'un impossible*. | *però (...) real*: literalment, 'però com no hauria de ser capaç de tan gran cosa, un cor reial'. Aquest *cor* és el de Belinda, que tant en aquest text com en l'anterior rep l'apelatiu de *princesa*.

24 *d'est*: de tot això. És a dir, del fet que Fontano vulgui ser el seu cavaller i enviar-li els seus trofeus. | *pagada*: contenta, agraïda.

25-26 *jugar canyes*: «joc militar que es feia antigament, que consistia a córrer alguns homes a cavall, tirar-se canyes a manera de dardells i parar-les amb els escuts.» (DCVB, s.v. *canya*). | *lo Gran Turc*: sinècdoc per referir-se a l'Imperi Turc a través de l'esment del seu sultà.

27-28 A la carta anterior, Fontano no ha parlat de sospirs, afectes ni llàgrimes; Belinda les està imaginant en el seu pretendent perquè, segons diu, *me precio de no ser vençuda en la invenció*, és a dir, es considera tan bona com el poeta a l'hora d'imaginar la ficció de la qual ell l'ha convidat a participar, i que els situa tots dos com a personatges d'una novel·la de cavalleries.

32 *duenya Bendàcia*: segons consta a Paulí (1941: 44), entre els anys 1644 i 1647, la priora dels Àngels fou sor Ignàcia Prado. La proximitat fonètica entre els dos noms fa pensar que podria tractar-se d'una deformació paròdica del nom real de la priora. | *Ínsula Jerarquiana*: literalment, 'Illa de jerarquia'. L'aïllament i la jerarquia són dues de les característiques de la vida conventual, de manera que cal entendre que el topònim és una forma de designar la comunitat monàstica dels Àngels, de la qual la dama forma part.

33 *retret*: «Cambra privada o lloc retirat on algú pot isolar-se de la comunicació amb els altres» (DCVB).

33-35 *si (...) ho firmo*: si algun dia el permís de Bendàcia pot ser un mitjà que permeti a Belinda servir a Fontano en el que aquest li demana (veure-la) o en tot allò que sigui del seu gust, ella manifesta estar-hi d'acord i signa aquesta declaració. | 34 *el tinc*: el gust. | *sobredit*: «Dit o anomenat més amunt» (DCVB). | 35 *ho confessaré*: el fet d'haver donat al poeta permís per ser el seu cavaller.

CARTA III

«Ínclita i soberana princesa...»

Resposta de Fontano

[i] Ínclita i soberana princesa,

a favors tan descomunals ab què vostra agradable carta, fermosíssima Belinda,
honora mes amoroses cuites, com foren desiguals los mereixements per a
4 conquerir-los ho és l'ingení per a ponderar-los, jatsia que no ho serà la voluntat per
estimar-los, per rememorar-los la memòria, i les passionades fatigues per agrair-los.
Per ells, doncs, non per lo valor de mon braç –endeble i fràgil antes que vostra
soberanitat soberana se dignàs d'avigorar-lo–, seré tingut en l'orbe per lo més
8 estrènue i afortunat cavaller de quants afanen l'andant exercici.

Del que ab lo parpal ardent
en celades sarraines
feu potatge de cervells
4 mesclats ab sang enemiga,
fins al que vencé el gegant
que quatre braços movia,
antes que per dents de pedra
8 li ves escopir farina,

[ii] ...seré estimat, també, per lo més enamorizat que hi haja hagut,

des del furiós Roldan,
(que tots los arbres rompia
quan la Reina del Catai
12 collia fins a les figues),
fins aquell tendre Amadís
que, oprimit de sa enemiga,
per donar la carn al món
16 dava els ossos a una ermita,

[iii] ...i lo vigor de mon braç, a qui l'alta generositat vostra avalora, farà que no cedesca
l'adorable nom de Belinda al més cèlebre de la fama.

Des d'Angèlica la bella,
la que, ab les mans i la vista,
a son venturós Medoro
20 curava i feia ferides;
a la dolça Dulcinea,
la que, un temps desagraïda,
de ridícula figura
24 formà una figura trista,

[iv] ...així, estimulat ensems de vostra gràcia i mereiximent, no menys que de ma amorositat i gratitud, despatxaré encontinent tots mos reis d'armes, eunucs, enanos, missatgers, fàmulos, patges i escuders en nedadors palafrens i vaixells corredors...

...perquè per totes les zones
–fredes, tòrrides o tibies,
terres en mars inundades
28 i mars empedrats ab isles,
en quant il·lustra lo sol,
del primer bressol del dia
fins al sepulcre espumat
32 que sos resplendors eclipsa;
en nostra llengua, en francesa,
grega, espanyola, llatina,
portuguesa, italiana,
36 teutònica i moscovita,
persa, estràbica, sueca,
gòtica, caldea, egípcia,
i en quantes llengües frustraren
40 de Nembrod l'alta fatiga–,
publiquen aquest cartell
que, per coronar mes ditxes,
mon valor ha fabricat
44 i mon amor vos envia.

[v] He invencionat també una empresa que, aprovada per tan sobrehumà ingeni, serà timbre de mes armes i adornarà l'adarga en esta perillosa aventura; intento pintar un canó d'artilleria disparant, injungint est mot: «Lo que era vent ara és foc». O ab est altre, a opte vostre i a ops de mos desigs: «Feliç si acerta lo blanc». Sols falta, 4 sereníssima princesa, que humiliu vostra molt alta soberanitat a donar-me los colors per gales, divises, tendes, rebosters, banderes i llorees, per entrar en l'estacada d'honor a pelear en pro de mes proeses i amors, i de vostra fermosura i alabança.

8 Serà immortalisar lo pris a mon afecte, los llorers a vostra lloor, i fixar gloriosament la fortuna

del Cavaller de Belinda.

[vi] Cartell de desafió en alabança de la princesa Belinda

Oh vosaltres, los que, errant per l'univers ab l'honrosíssim i jamés merescut blasó de cavallers andants, endreçau torts, afollau gegants malandrins i descomunals,
4 desencantau infantes, adreçau cartells, llibertau presoners, defensau donzelles, conqueriu ínsules i realmes; a tots, en particular o en comú, en igual o desigual batalla, ab armes o sens elles, a peu o a cavall, ab llança o ab pica, ab massa d'armes o ab espasa, mantindrè tres dies enters de sol a sol partit lo sòl i la campanya,
8 inseguint los inviolables estatuts de nostra cavalleria andantesca i les expressades condicions: que no hi ha en lo món objecte més dignament adorable, per fermosura, discreció i virtut, que la divina Belinda, feliçment regnant en l'Ínsula Jerarquiana, i més en los cors i llibertats dels amants; i que, en quants cavallers
12 cinyen espasa, calcen espueles, enristren llança, embracen adarga, vesten coraça i enllacen celada, ningú és més fortunat que el que, ab benèvola permissió d'aquella soberanitat serena, firma ab lo renom més estimable lo cartell.

Lo plaço, per a què los aventurers de llunyes terres puguen exhibir-se a temps,
16 s'aplaça d'esta a cinc-centes llunes en lo cerebro d'un poeta comptadores; lo palenc serà en la imperial plaça de Jerarquia; los jutges són los excel·lentíssims comte Sipheo d'Ardània i marquès Pheiso de l'Àguila; afranquidors del camp, los estrenuíssims cavallers Fràncio de Calvície i Marcílio de Francònia.

20 Les condicions que per la batalla se proposen són: que l'aventurer vençut sia tengut a rendre-se agenollat davant lo real acatament de Belinda, confessant son error i demanant gràcia de la vida i mercè de la llibertat. Però, vençut lo mantenedor, perda sols ab la vida la glòria d'ésser

24 lo Cavaller de Belinda.

Prosímetre (prosa + romanç).

A f. 143-146; B5 f. 222v-225v; B12 f. 87-88v; L3 f. 28-30; MA f. 80v-84v; R p. 150-154.

A B5 B12 L3 MA R: Resposta de Fontano

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 293-296), Sogues (2013: 90-96).

Referències: Sogues (2014).

i,1 Princesa A B5 B12 L3 R] señora MA || i,2 hermosísima Belinda B5 L3 R] hermosísima Belinda A MA || i,3 honora A B5 B12 MA R] honrra A L3; mereixements A B5 B12 MA R] merits L3 || i,3 conquerir-los A B5 L3 R] conquerirlos A, conseguirlos L3 || i,4 per estimar-los A L3 MA R] pera estimarlos B5 || i,5 recordarlos A B5 B12 MA R] recordarlos L3 || i,6 non B12 R] no A B5 L3, nom MA; endeble B5 B12 L3 MA R] indeble A || i,7 soberana A B5 B12 L3 R] *om.* MA; avigorar-lo B5 B12 MA R] averiguarlo A L3; en l'orbe per lo més estrènue i afortunat A B5 B12 L3 R] *om.* MA; estrènue i afortunat B5 B12 L3 R] estrenuo A || i,8 l'andant A B5 B12 MA R] la andant L3 || 2 sarraïnes A B5 B12 MA R] antiguas L3 || 8 ves A B5 B12 MA R] fes L3 || ii,1 enamorizat A B5 B12 MA R] atemorizat L3 || 11 Catai A B5 B12 MA R] Catat L3 || 13 tendre L3 MA R] tindre A B12 || 15 món A B5 B12 MA R] Mont L3 || 16 dava els A L3 MA R] dan els B12, donals' B5; a A B5 B12 L3 R] *om.* MA || iii,1 no A B12 L3 MA R] *om.* B5 || iii,2 més A B12 L3 MA R] *om.* B5; cèlebre A B12 L3 MA R] celebrat B5 || 18 la que A B5 L3 MA R] lo que B12 || 23 ridícula A L3 R] redicula B5 B12 MA || iv,1 ensems B5 B12 R] en temps A MA, sems L3; mereiximent A B5 B12 L3 MA] mereixentme R; no menys A B5 B12 R] no menos L3, y no meñs MA; de ma A B5 B12 MA R] *om.* L3 || iv,2 reis A B5 B12 MA R] agents L3; d'armes B5 B12 L3 MA R] *om.* A || iv,3 missatgers A B5 B12 L3 R] mitatjes MA; i vaixells B5 B12 L3 MA R] vaxells A || 26 o A B5 B12 MA R] y L3 || 27 mars A B5 B12 MA R] mar L3 || 31 espumat A B5 B12 L3 R] espumos MA || 32 sos B5 B12 MA R] lo sos L3; resplendors B5 B12 MA R] esplendors A L3 || 36 i moscovita B5 B12 L3 R] y mascovita A, moscovita MA || 37 estràbica A MA R] trabica B5 B12, arabica L3 || 38 gòtica A B5 B12 MA R] gotiga L3 || 41 aquest A B5 B12 MA R] aquests L3 || v,1 tan A B5 B12 MA R] *om.* L3 || v,3 disparant A B12 L3 MA R] *om.* B5; injungint A B5 MA R] invegint L3 || v,4 a ops B5 B12 L3 MA R] ab obs A; lo A B5 B12 MA R] al L3 || v,5 a donar-me B5 L3 MA R] á adornarme A, o donarme B12 || v,6 rebosters B5 B12 L3 MA R] robosters A; i llorees B5 B12 L3 MA R] *om.* MA || v,7 fermosura B5 B12 L3 MA R] hermosura A; Serà A B12 L3 MA R] que sera B5 || v,8 llohor B5 B12 R] llahor A MA L3; gloriosament A B5 B12 L3 R] gloriosa MA || vi,1 Belinda L3 MA R] de Belinda A B5 B12; *afgeix* deidad sinsegunda en el orbe MA || vi,2 honrosíssim i jamés merescut A B5 R] honorosíssim y yames merescut MA; hermosíssim y ja mes merescut L3 || vi,3 torts, afollau A B5 L3 R] tort afallau MA || vi,4 infantes B5 B12 L3 MA R] infants A; adreçau A B5 B12] abraçau L3, arrasau MA, adiasau R; cartells A L3 R] castells B5 B12 MA; llibertau A B5 MA R] y llibertau L3 || vi,5 ínsules B5 B12 L3 MA R] incules A; o desigual A B5 L3 R] y desigual MA || 6 batalla A B12 L3 MA R] batilla B5 || vi,7 tres dies A B5 B12 MA R] en tres dias L3 || vi,9 fermosura B5 B12 L3 R] hermosura A MA || vi,10 regnant A B5 B12 R] reynant L3 || vi,11 dels A B5 L3 MA R] del B12; quants A B5 L3 MA R] quant B12 || vi,12 coraç A B5 B12 MA R] corassas L3 || vi,13 soberanitat A B5 L3 MA R] soberantat B12 || vi,15 per a què B5 B12 MA R] perque A L3 || vi,16 d'esta B5 B12 L3 R] desde A MA || vi,17 Jerarquia R] Hiererquiana A B5 B12 L3 MA; los excel·lentíssims R] lo excelentíssim MA L3, excellentíssims A B12, excellentíssim B5 || vi,18 i marquès A B5 B12 MA R] marquez L3; Feiso A B12 L3 R] Pheise B5, Phiso MA; afranquidors B12 R]

y afranquidors A B5 MA, y afranquidor L3 || vi,19 Fràncio B12 L3 R] Francisco A B5 MA; Calvície A B5 B12 R] Calvicio L3, Calvinia MA; Marcílio A B5 B12 L3 R] Marsileo MA || vi,20 per A L3 R] pera B5 B12, para MA; proposen A B12 L3 R] proposa B5, prevenan MA; tengut B12 R] tingut A B5 L3 MA || vi,21 rendre-se B5 B12] rendirse A L3, radressse R || vi,22 mantenedor A L3 R] mantenidor B5 MA; perda A MA R] perdra B5 B12 L3 || vi,23 glòria A B5 B12 L3 R] gracia y trunfo MA

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors de les línies vi,4, vi,11-12 i vi,21.

i,2: *fermosíssima Belinda*: parcialment il·legible B12.

i,4: *conquerir-los*: parcialment il·legible B12 | *per estimar-los*:parcialment il·legible B12.

v,3: *injungint*: parcialment il·legible B12.

vi,2: *honrosíssim i jamás merescut*: il·legible B12.

vi,3: *torts, afollar*: il·legible B12

vi,4: *adreçau cartells*: la lliçó de R (*adiasan*) sembla un error del copista, que canvia una *r* per una *i*. En tot cas, no fa sentit, per la qual cosa opto per la d'A, B5 i B12 (*adreçau*). Llegeixo el verb en el sentit de la seva segona accepció («Fer anar de dret a algú o a algun lloc»). Amb tot, es tracta d'una lliçó dubtosa perquè A, B5 i B12 llegeixen *castells* enlloc de *cartells* i MA llegeix *arrasau* en el lloc d'*adrassau*, de la lectura de les quals resultaria *adreçau/arrasau castells*, lliçó que també faria sentit, tot i que, en la meua opinió, menys que la que edito. | *llibertau*: parcialment il·legible B12.

vi,5: *o desigual*: parcialment il·legible B12.

vi,12: *espueles, enristren llança, embracen adarga, vesten*: com que R no conté aquesta lliçó, edito la que llegeixen –sense variants– la resta de testimonis.

vi,17: *Jerarquia*: R vacil·la en aquesta lliçó, ja que tant a la carta II com en aquesta llegeix *Jerarquia*, malgrat que en aquesta mateixa carta llegia *Jerarquiana* a vi,10. Penso que les dues lliçons d'aquest testimoni són les correctes, ja que s'adapten a la forma del complement del nom, prenent aquí forma de sintagma preposicional i a vi,10, la forma de sintagme adjectival.

vi,19: *Sipheo...Pheiso*: de forma excepcional, en aquests dos casos mantinc les grafies originals, perquè fer-ho permet evidenciar que ambdós noms són anagrames de *Ioseph* (Josep), la qual cosa no es percebria si els regularitzés.

vi,21: *rendre-se*: no he pogut documentar la lliçó que dona R (*radressse*) i la lliçó d'A, L3 i MA (*rendirse*) sembla una *lectio facillior*. Per tant, opto per la lliçó de B5 i B12, ja que, a més, *rendre* és la forma antiga del verb *retre*, que en la seva forma pronominal *retre's* (=rendir-se) s'adiu amb el significat de l'oració.

vi,22: *mantenedor*: il·legible B12.

Fontano manifesta la seva alegria per la resposta de la dama i s'equipara a ell mateix amb els protagonistes de les principals novel·les de cavalleries (Roland, Amadís i don Quixot), i a Belinda amb les dames del primer i el tercer (Angèlica i Dulcinea). Presenta a Belinda els *mots* (lemes) que han de regir les seves aventures de cavaller i li demana permís per utilitzar-los, en endavant, com a *timbre* de les seves armes i, també, en la publicació del *cartell de*

desafio que adjunta a la missiva. En aquest cartell el poeta es declara disposat a batre's amb qualsevol cavaller que gosi negar que Belinda és la dama més bella, discreta i virtuosa del món.

i,3 *cuites*: «situació extremadament difícil» (DCVB, s.v. *cuita*). | *foren desiguals los mereixements per a conquerir-los*: cal recordar que, tal com hem pogut llegir a les cartes I i II, suposadament el poeta ha obtingut el favor de la dama mitjançant un intermediari i sense haver-la vist mai.

i,4 *jatsia*: encara que.

i,5 *per ells*: pels favors de Belinda.

i,6-7 Tal com hem vist a la carta II (l. 5 i 20), sembla probable que la monja utilitzi l'esment del braç del cavaller per referir-se, veladament, al seu membre viril. En aquest passatge, el poeta recull l'ocurrència i continua la facècia, suggerint que el vigor del seu braç (= el del seu membre = el seu desig sexual) és degut a la dama, que és qui l'ha estimulat amb la seva carta. D'aquesta manera, el cavaller ve a dir que qui ha començat el joc sexual ha estat la dama i no ell, ja que ell, en la primera de les missives, parlava d'un amor *pur, verdader i espiritual*, sorgit sense *lo medi de la vista* i, per tant, ideal i cast. Es tracta, com és evident, d'un plantejament clarament irònic. | i,7 *orbe*: el món. | *estrènue*: estrenu, valent. | *afanem*: segueixen amb esforç.

1-4 *parpal*: «Barra sòlida, de ferro o de fusta, per a fer palanca» (DCVB). | 2 *celades*: «Peça de l'armadura antiga que cobria el cap i la cara; era una varietat perfeccionada del bacinet, que solia tenir una visera articulada» (DCVB, s.v. *celada*). | La referència a l'enfrontament amb sarraïns podria indicar que el passatge es refereix a Roland, un dels personatges principals de l'*Orland enamorat* de Boiardo i de l'*Orland furios* d'Ariosto, que hi combat en diverses i que serà esmentat en el següent fragment en vers. La referència al parpal pot semblar justificada en un context bèl·lic, en el qual li podem atribuir la funció d'una arma, però la qualificació d'*ardent* sembla difícil d'explicar si no és que el passatge té, també, una segona lectura de caràcter sexual, cosa que sembla probable.

5-8 Al·lusió a Don Quixot i a l'escena de la lluita contra els molins de vent. | *ves*: veiés.

9-10 En assabentar-se dels amors d'Angèlica amb Medoro, Roland embogeix i trenca els arbres del bosc on els amants han gravat els seus noms per recordar que és on han consumat aquests amors (*Orland furios*, XXIII, 129-132).

11 *Reina del Catai*: Angèlica.

13-16 *Amadís*: Amadís de Gaula, protagonista de la novel·la de cavalleries del mateix nom. En un passatge d'aquesta novel·la, el protagonista, creient-se repudiat per la seva estimada, Oriana, decideix retirar-se a una ermita de l'illa de Penya Pobra. Aquest passatge sembla remetre al capítol XXV del Quixot, en el qual el cèlebre cavaller discuteix amb Sanxo les reaccions d'Amadís i Roland en front del desdeny de les seves dames, i decideix fer com el primer d'ells i retirar-se del món, per Dulcinea (però sense que aquesta l'hagi desdenyat). En clau clarament jocosa, amb aquestes comparacions el poeta pretén presentar-se als ulls de Belinda com un cavaller capaç dels majors esforços per ser digne del seu amor.

14 *de*: per.

ii,2 *estimat*: considerat.

iii,1 *avalora*: dona valor.

17-20 *Angèlica la bella*: personatge central de les epopeies italianes *Orland enamorat* (Boiardo, 1483) i *Orland furiós* (Ariosto, 1516). Filla de l'emperador del Catai (actual Xina). | *Medoro*: soldat sarraí de qui Angèlica s'enamora a l'*Orland furiós*, després de trobar-lo malferit al bosc, al final d'una batalla. | *curava i feia ferides*: Angèlica cura les ferides del cos de Medoro però n'hi infligeix unes altres: les de l'amor.

21 *Dulcinea*: l'enamorada imaginària de Don Quixot.

23-24 Nova al·lusió a Don Quixot. Cal recordar que un dels sobrenoms que rep el personatge a la novel·la de Cervantes és el de *caballero de la triste figura*. Aquest passatge serveix per comparar la fama que obtindrà Belinda, de resultes de la devoció amorosa de Fontano, amb la que obtingueren en el seu moment Angèlica i Dulcinea, pels amors de Roland i Don Quixot.

iv,2 *amorositat*: «Dolcesa en el tracte; expressió d'amor» (DCVB). | *encontinent*: tot seguit.

iv,3 *fàmulos*: criats. | *palafrens*: «En l'edat mitjana, cavall noble de sella, però no de batalla; hi cavalcaven les dames, els prínceps i senyors quan anaven de camí o en cerimònies solemnes» (DCVB, s.v. *palafre*). Noteu la inversió, amb finalitats clarament paròdiques, en les caracteritzacions dels palafrens (animals terrestres que, en canvi, neden) i els vaixells (mitjans de transport marítim que aquí, en canvi, corren). Els *marins palafrens* recorden el *nedador frisó* esmentat al v. 40 de l'*Ambaixada...* i, de fet, són una imatge recurrent en les escultures de fonts d'època barroca.

29 Literalment: 'A tot arreu on brilla el sol'.

31-32 Tal com ja va fer notar Miralles (2009: 296), aquests versos apareixen també a l'*Ambaixada del Príncep Licomandro a l'emperador de Bugia* (Miró 2006a: 329; v. 15-16), amb l'única diferència que, en aquell text, llegim *espumós* allà on tots els testimonis d'aquesta carta (llevat de MA), llegeixen *espumat*.

40 *Nembrod*: d'acord amb la tradició bíblica (*Gènesi*, 10; 8-12) Nimrod, besnet de Noè, fou «el primer heroi de la terra» i el fundador de la ciutat de Babilònia. Fou també l'impulsor de la construcció de la Torre de Babel, d'aquí que Fontano al·ludeixi a la seva *alta fatiga*.

41 *publiquen*: el subjecte del verb és *tots mos reis d'armes, eunucs, enanos...* (iv, 2-3). | *aquest cartell*: es refereix al *Cartell de desafió* que ell mateix compon al final d'aquesta carta.

v,1 *empresa*: «Símbol o figura enigmàtica que serveix de divisa i representa allò que un vol fer o la norma del seu obrar» (DCVB).

v,2 *tan sobrehumà ingeni*: el de Belinda. Cal recordar que, a la carta II, la monja-princesa advertia a Fontano: *a imitació vostra, me precio de no ser vençuda en la invenció*.

v,3 *injungint*: manant, ordenant. | *mot*: «sentència que llevaban como empresa los antiguos caballeros en las justas y torneos» (DRAE, s.v. *mote*).

v,4 *a opte...a ops*: per a ús i profit.

v,6 *reboosters*: «Drap quadrat amb les armes del senyor, que es posava damunt les atzembles quan anaven de camí o servia de parament de balcons i finestres en dies de festa» (DCVB).

| *llores*: «Vestit distintiu pel color, els galons, els botons, etc., dels servents d'una casa noble» (DCVB, s.v. *lliurea*).

v,8 *pris*: premi. | *lloor*: lloança.

- vi,3 *afollar*: «Ferir una persona o animal inutilitzant-li algun membre» (DCVB, s.v. *afollar*). | *malandrins*: «Lladre de camí real; bandit» (DCVB, s.v. *malandrí*).
- vi,10 *Ínsula Jerarquiana*: literalment, 'Illa de jerarquia'. L'aïllament i la jerarquia són dues de les característiques de la vida conventual, de manera que cal entendre que el topònim és una forma cavalleresca de referir-se al convent dels Àngels, en el qual es troba la dama. | *i més en los cors*: literalment: 'i més regnant en los cors'.
- vi,11 *en quants*: d'entre tots.
- vi,12 *vesten*: vesteixen. | *enristren*: posen rest, és a dir, la peça de ferro que anava clavada al costat de la cuirassa i servia per a encaixar-hi el mantí de la llança. | *adarga*: «Escut ovalat o de forma de cor, fet de cuiros dobles, cosits i aferrats, que s'usava en l'edat mitjana per parar cops i cobrir el cos» (DCVB). | *celada*: «Peça de l'armadura antiga que cobria el cap i la cara; era una varietat perfeccionada del bacinet, que solia tenir una visera articulada» (DCVB).
- vi,13 *soberanitat serena*: Belinda.
- vi,14 *lo renom més estimable*: el de Cavaller de Belinda.
- vi,15 *Lo plaço*: el termini.
- vi,16 *llunes*: mes lunar, és a dir, mesura de 29,53 dies solars mitjans. El termini del desafiament, així doncs, té la hiperbòlica durada de 14.675 dies, és a dir, uns 40 anys. | *palenc*: «Lloc clos on es celebra un torneig, una exhibició de lluita» (DCVB).
- vi,17-19 És probable que al darrere del criptònim *Sipheo d'Ardània* hi hagi Josep d'Ardena i de Sabastida, militar i polític català molt proper a la família Fontanella. *Pbeiso de l'Àguila* podria fer referència a Josep de Margarit i de Biure, marquès d'Aguiar, governador de Catalunya. *Fràncio de Calvísia* podria ser Francesc Calbó i de Gualbes, membre del braç militar, i mariscal de camp. I *Marcílio de Francònia*, Louis Deschamps, Marquès de Marcilly. Per una justificació detallada d'aquestes identifications, i de les de tots els noms que apareixen dins aquest cicle veg. 5.1.6.2.

CARTA IV

«Oïu, senyores devotes»

Aquestos bons principis desvanesqué un blanquet fraricó, i Fontano, desenganyat de son natural, feu aquest romans

Oïu, senyores devotes,
un devot desenganyat,
que els desenganyats que vui usen
4 canten bé si diuen mal.
No penseu que estes endetxes
les canto jo de picat,
que no piquen les viandes
8 sense pebre i sense sal.
Mes, si lo fibló em picava,
lo fibló em despigarà,
que los escorpins aporten
12 la medicina i lo dany.
Són totes les vostres obres
vanitat de vanitats,
i així mai fareu paret
16 perquè treballau en va.
En vanos i guants se mostren
los favors més senyalats,
perquè sien vent i cuiro
20 los favors i los galants.
Ab un descuidat cuidado
lo que encobriu ostentau,
com també lo caçador
24 té barraca i té reclam.
Al temps de girar les teles
mirau bé com les girau,
que tal vegada un xixell
28 al major flot esquivà.
Quan les cordes de los enzes
les fan alçar i baixar,
a bé que alcen per vosaltres,
32 avisen a sos companys.
Però si voleu caçar-los
ab les vergues que envescau,

- 36 com altres gasten lo vesc
vosaltres perdeu lo ram.
Resten entre vostres rames
tantes plomes dels plomats
que, per més alt que brilleu,
40 tots los vols passaran alts.
A certs devots de rapinya,
volàtils descomunals,
voleu fer servir per enzes
44 i serveixen d'espantalls.
Ja la paloma té fel,
ab ungles de gerifalt,
i la xerradora garsa
48 no es contenta de xerrar.
Com si fos un miquelet,
lo corb crida: «A carn, a carn!»,
mes no demana la morta,
52 si bé demana la sang.
Sols una ploma prometen,
genovesos, los pardals,
que, per devots, imaginem
56 que no deuen ser pagans.
Tots ocells son avestruços
ab ventrells extravagants,
que digereixen lo ferro
60 no podent gustar la carn.
Espantades entre el vulgo
d'estes fantasmes volants,
les nostres pobres cuetes
64 no fan sinó tremolar.
Si, cansades de la caça
vos divertiu en pescar,
los filats eixiran plens
68 de llenguados i verats.
No restarà peix a vida
entre els bertrols i los hams,
perquè no els valdran les comes
72 ni les conxes los valdran.
Però mirau per vosaltres
i guardau vostre cabal,
que los peixos grossos rompen
76 los bertrols, hams i filats.

- 80 Mes jo, que só estat un dia
caçat millor que pescat,
ja que no tem a la pesca,
he de fugir lo parany.
- 84 Ja só estat per causa vostra
Rellotge desconcertat,
perquè sense la campana
poc importa lo batall.
- 88 Vui só rellotge de sol,
que demano lo més clar
i senyalo solament
si no hi ha núvols davant.
- 92 No vull sofrir lo turment
d'eixos ferros abrasats
on se cremen tants llorenços
que són màrtirs, mes no sants.
- 96 Ja no vull res ab vosaltres
que, a ruïna dels humans,
si plorau, plorau,
i tempestats sospirau.
- 100 Monederes de favors,
alquimistes d'amistats,
mercaderes de lisonges
i surcidores d'enganys,
les que als simples compradors
los donau per llebre, gat
i, sent los gats verdeders,
sempre sou llebres mentals.
- 104 Ja no vull res ab vosaltres,
un altre devot cercau,
que, de tant estar devot,
porto los genolls pelats.
- 112 I vosaltres, ocellets
que presos passau lo cant,
o feu-les ser llibertades
o cobrau la llibertat.
- 116 Si presumiu de devots
deuríeu estar postrats,
que estar de peus tantes hores
és contra lo natural.
- I el que de vostra presó
desitja traure lo cap,

- 120 trobant-ne altra més estreta
quiçà se sossegarà.
Fugiu l'exemple danyós
d'aquells devots consumats
que, consumint locutoris,
124 jamés poden consumir.
Procurau ser favorits
com aquell de Caramany
i, cansats de donar voltes,
128 vindreu a morir gorans.
Senyores, no parlo ab totes,
qui es senta prenga sa part,
que no sé culpar lo amable
132 així no el sabés amar.
No sol·licito venjances
perquè lo cor no té mans,
ni sé avorrit, avorrit,
136 ni sé olvidar, olvidat.
La nit s'adorna d'esteles,
als núvols rompen los raigs,
broten roses les espines
140 i té bonances lo mar.
Així, també entre les altres
hi ha objectes remuntats,
que lo més alt de l'Olimp
144 ignora les tempestats.

Romanç.

A f. 146-147v; B1 f. 61v-65; B5 f. 225v-226; B12 f. 88v-89; C p. 207-209; I2 f. 117-118; L3 f. 30-32v; L4 p. 300-302; MA f. 84v-88v; P p.8-9; R p. 154-157; V2 f.148v-150v.

A B12: Aquestos bons principis desvanesque un blanquet frarico, y Fontano desengañat de son natural feu lo romans ques segueix

B1: *Romans*

B5: Aquestos bons principis desvanesque un blanquet frarico, y Fontano desengañat de son natural y feu lo romans ques' segueix

C I2 V2: [sense rúbrica]

L3: Aquestos bons principis desvanesqué un blanquet fraricó, y Fontano desenganyat, escrigue la satira ab lo romans seguent

MA: Aquestos bons principis desvanesque un blanquet frarico, y Fontano desengañat de son natural feu lo romans que se segueix. *Romans*.

P: A unas señoras monjas

R: Aquestos bons principis desvanesque un blanquet frarico, y Fontano desengañat de son natural feu aquest romans. Romans.

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 219-222), Sogues (2013: 97-104); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 162-171).

Referències: Sogues (2014: 217-223).

3 usen A B1 C I2 L3 L4 MA P R V2] us B5 B12 || 6 picat A C I2 L3 L4 MA P R V2] pietat B1 B5 || 10 em A B1 B5 B12 C I2 L3 L4 P R V2] en MA || 16 treballau A B1 C I2 L3 L4 P R V2] trabellau MA || 19 cuiro A B1 C I2 L3 L4 P R V2] aÿre MA || 20 los favors i los galants A B1 C I2 L3 L4 P R V2] tots los favors y los guans MA || 24 barraca A B1 C I2 L3 L4 MA R V2] borrasca P || 28 al major flot esquivà B1 I2 L4 MA R V2] no reste massa esquivat L3 P, al major flor esquivau A C || 29 les R] los A B1 C I2 L3 L4 MA P V2 || 30 baixar A B1 C I2 L3 L4 P R V2] abaxar MA || 37 resten A B1 I2 L3 L4 MA P R V2] restran C || 51 morta B1 L3 P R V2] mort A C I2 L4 MA || 67 eixiran A B1 C I2 L3 L4 P R V2] ixiran MA || 70 los A B1 C MA L3 L4 P R V2] lo I2 || 80 lo parany A B1 L3 MA P R V2] los paranys C I2 L4 || 91 tants A B1 C I2 L3 L4 MA R V2] tant P || 98 amistats B1 L3 L4 MA P R V2] amistat A C I2 || 100 surcidores A B1 C I2 L4 P R V2] surtidores L3, surxidoras MA || 103 los gats verdaders A B1 C I2 L3 L4 P R V2] lo gat verdader MA || 109 ocellets A B1 L3 MA P R V2] ó, ocellets C I2, o! aucellets L4 || 115 que B1 C R V2] perque A I2 L3 L4 MA P; de peus C R V2] *om.* A, de peu B1, drets I2 L3 L4 MA P || 117 I el que A B1 C I2 L4 MA R V2] Lo qui L3 P || 120 sossegarà A B1 C I2 L4 MA R V2] assossegarà L3 P || 126 Caramany C I2 L4] Caramans A B1 L3 MA P R V2 || 128 gorans B1 C I2 L3 L4 MA P R V2] garans A || 130 sa A B1 C I2 L3 L4 MA R V2] la P || 141 les altres MA R P V2] vosaltres B1 L3, els altres A C I2 L4 || 143 Olimp A B1 B5 B12 I2 L3 L4 MA P R V2] olimpo C || 145 les tempestats A B1 B12 L3 MA P R V2] la tempestat B5 C I2 L4

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo únicament l'error evident del v. 126.

5-6: text perdut B12.

13-142: versos omesos a B5 i B12.

126: Hi ha dos motius que em porten a rebutjar la lliçó *Caramans* i acceptar la lliçó *Caramany*. La primera és que *Caramans* seria l'única rima consonant en tot el poema, la qual cosa és molt sospitosa en un romanç de rima assonant. Per això, m'inclino a pensar que es tracta d'una *lectio faciliior*. El segon motiu és que no he pogut documentar cap figura històrica amb el nom o el cognom Caramans, però sí que he trobat Josep de Caramany. Es tracta d'un militar que participà activament en la defensa del Principat durant la guerra i que devia formar part del cercle més proper a Fontanella, perquè les fonts els situen sovint en els mateixos llocs (i de vegades acompanyant) d'altres personatges esmentats pel poeta barceloní en aquest mateix cicle epistolar (sobre aquesta qüestió, veg. 5.1.6.2).

El festeig epistolar entre Fontano i Belinda queda interromput amb aquesta carta. El poeta canvia de to (esdevé punyent i satíric), de destinatari (ja no s'adreça a Belinda, sinó a un col·lectiu de «senyores devotes» que probablement siguin les monges dels Àngels) i de codis literaris (abandona els del gènere de cavalleries i s'instal·la de ple en el dels amors mongívols). Les monges són caricaturitzades com a caçadores i pescadores, i els seus festejadors com a diferents tipus d'aus (v. 29-64) i peixos (v. 65-76). El poeta afirma que no vol continuar festejant monges (v. 85-96), acusa les religioses d'aprofitades, falses i engalipadores (v. 97-104) i convida la resta de devots a prendre consciència d'aquesta realitat (v. 109-128). L'aparent virulència d'alguns passatges queda atenuada per l'evident propòsit faceciós del text i perquè, en els darrers versos, es fa palès que la crítica no pretén ser totalitzadora, ja que el poeta acaba reconeixent que no pas totes les monges són com ell les ha descrites (v. 129-144). En tot cas, el canvi d'actitud de Fontano en aquesta carta sembla degut a l'aparició del *blanquet fraricó* esmentat a la rúbrica, un clergue amb el qual el poeta sospita que les monges dels Àngels (i, per extensió, la que ell festeja) mantenen relacions poc castes. Ignorem els detalls d'aquestes relacions i també com ha arribat a Fontano aquesta informació que, aparentment, no coneixia fins al moment de compondre aquesta missiva. Sigui com sigui, aquest romanç es compta entre les composicions més cèlebres de Fontanella, ja que que ha pervingut fins als nostres dies a través de dotze manuscrits diferents.

Rúbrica: *Aquestos bons principis*: es refereix als expressats al cartell de desafiament de la carta anterior.

2 *devot*: nom que, irònicament, es donava als galants i admiradors de monges.

3 *que vui usen*: que avui estan en ús entre els devots.

5 *endetxes*: lamentacions poètiques.

6 *picat*: ofès, irritat. El terme també serveix per fer referència a algú que ha estat fiblat per un insecte. Fontano juga amb aquests significats i els combina amb el de *cançó de picat*, «cançó satírica amb paraules que expressa irritació envers algú» (DCVB, sv. *picar*).

11-12 L'escorpí constitueix una metàfora del desig sexual. Es dona la circumstància, a més, que el cos de l'animal, degudament processat, ha estat utilitzat en algunes cultures des de ben antic com a antídoto contra el seu propi verí (Wasim Frembgen 2004: 111).

13-17 L'autor aprofita el tòpic bíblic del *vanitas vanitatis* (Ecl. 1:2; 12:8) per construir el joc de veus entre *vanitat*, *en va* i *envà*, que serveix per al·ludir a la vanitat de les monges, i que té continuació en el vers 17 amb un tercer sentit, el de *vanos* (=ventalls).

17-20 Aquest passatge fa referència al costum de les monges d'intercanviar missatges amb els seus pretendents a través d'objectes com els ventalls i els guants.

22 *lo que encobrir*: amb els *vanos*. És a dir, la seva bellesa.

25 *Al temps de girar les teles...*: entre aquest vers i el 44 trobem una constant al·lusió a la tècnica de la caça amb teles, una tècnica per a la captura d'ocells sense mort. El poema insisteix en les referències a aquesta art de caça al llarg dels versos següents i estableix un paral·lelisme en el qual les monges són presentades com a caçadores i els devots com a ocells. Resumidament, la tècnica de la caça amb teles consisteix a envescar una verga (vara

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

27 *xixell*: en un sentit literal, un xixell és un ocell d'aspecte semblant al d'un colom, de color blavós amb una taca blanca a la part posterior del cos, i de bec negrós. En un sentit figurat, és un adjectiu que significa «senzill, fàcil de ser enganyat» (DCVB).

28 *flot*: onada. En aquest cas, s'ha d'entendre el terme en un sentit figurat i com una al·lusió al moviment de les teles en tancar-se per capturar l'ocell. Amb la imatge que dibuixa aquest vers, Fontano vol posar de manifest que la tècnica de captura de les monges potser no resulta prou eficaç, ja que se'ls pot haver escapat algun ocell. Sembla lícit identificar amb el mateix poeta aquest ocell que ha aconseguit fugir, ja que, com veurem a partir del v. 77, Fontano malda per presentar-se com algú que s'ha sostret de la submissió amorosa per les monges.

29 *enxe*: «Persona aturada, mancada d'iniciativa i d'enteniment» (DCVB). El vers fa referència l'intercanvi d'objectes entre les monges i els seus galants a través de les finestres dels convents, emprant cordes. Noetu el joc semàntic entorn del mot *enxe*, que, com s'ha apuntat a la nota 25, també serveix per a designar el reclam en la caça d'ocells amb teles.

30 *les*: les teles.

33-36 Fontano insinua que les religioses estimulen el desig dels seus pretendents i que, en alguns casos, arriben a consumir-hi relacions. Amb tot, aquests casos constituïen més l'excepció que no pas la regla i per això aquí el poeta pretén advertir que festejar les monges acaba essent gairebé sempre una operació infructuosa per als devots, que *gasten lo vesc* (figuradament, 'malgasten l'esperma') perquè les monges no tenen cap possibilitat de mantenir una relació amorosa i sexual plena i continuada amb ells, atès que l'observança dels vots religiosos els ho impedeix. El passatge també vol significar que les relacions amb les monges també tenen conseqüències negatives per a elles; cal recordar que en alguns casos, si no havien arribat a professar, les novícies podien abandonar el convent i reintegrar-se a la vida civil. En aquest context, la referència a perdre *lo ram* al·ludeix a la seva virginitat i, alhora, a les seves possibilitats d'arribar a contreure matrimoni, unes possibilitats estretament vinculades amb la seva condició de verges. | *vergues*: la paraula 'verga', a més de designar específicament la vara o branca prima que s'utilitza en la caça amb teles, és, també, sinònim de 'penis'.

38 *plomats*: mancat de plomes, però també, dit d'algú a qui han robat. És un lloc comú en la literatura sobre monges acusar-les de robar els béns dels seus galants.

41-44 Al·ludeix al costum de les monges de posar gelós un devot permetent el galanteig d'un altre. El poeta suggereix que aquesta pràctica genera l'efecte contrari al desitjat, és a dir, que el galant realment desitjat desisteix, tal com fa ell. | 43 *enxe*: en un sentit diferent al del v. 29: «Ocell vertader o figurat que s'empra com a reclam en la caça amb teles per atreure els altres ocells» (DCVB).

- 45 Entre aquest vers i el 64 es comparen els diferents tipus de devots de monges amb diferents tipus d'ocells.
- 46 *gerifalt*: també anomenat *girfalc* o *falcó sagrat*, es tracta d'un «Ocell de presa de la família de les falcònides, més gros que el falcó ordinari, propi de les regions fredes» (DCVB).
- 49 *miquelet*: «Individu de certa milícia franca, costejada per les diputacions i les juntes de guerra, per a lluitar en les guerres civils, perseguir els bandejats, guardar els camps, etc.» (DCVB).
- 50 «*A carn, a carn!*»: crit de guerra habitual de miquelets i bandolers.
- 51 *la morta*: la carn morta.
- 52 *sang*: metàfora de la virginitat de les monges.
- 54 *genovesos*: aquí, sinònim d'avariciosos. Des de l'època medieval, els catalans mantenien una forta rivalitat comercial i militar amb els genovesos, la qual cosa explica que sovint s'hi referissin de forma despectiva. | *pardals*: el pardal és «home astut, aprofitat» (DCVB, s.v. *pardal*).
- 55-56 *devots... pagans*: Doble dilogia: *devots* té sempre el doble sentit jocós de devot religiós i devot d'una dama; i *pagans*, aquí, a més de significar 'persona que adora déus falsos' (DCVB), també es pot llegir en el sentit de 'persona que paga'. Al mateix temps, aquests versos satiritzen (i qüestionen) la idea que la devoció, tant si és religiosa com amorosa, sigui una mostra de veritable fe.
- 57 *avestruços*: a l'època existia la creença que menjaven ferro. La imatge serveix per fer escarni dels devots de monges, que, en un sentit figurat, *menjaven ferro* perquè es passaven les hores vora les reixes de convents, esglésies i locutoris per poder comunicar-se amb les seves dames.
- 60 *no podent gustar la carn*: la de les monges. Al·ludeix a la impossibilitat dels devots d'arribar a consumir l'acte sexual amb les dames.
- 62 Els ocells amb qui ha comparat fins aquí els devots de rapinya (corbs, pardals, estruços...).
- 63-64 S'estableix, aquí, una diferenciació entre els devots *de rapinya* i un segon grup de devots, més sincers, dins el qual, esclar, l'autor s'inclou.
- 67 *filats*: xarxes de pesca. En sentit figurat, les reixes del convent.
- 70 *bertrol*: «espècie de nansa cònica feta de malla de xarxa sostinguda amb cercles de fusta o de ferro, que serveix per pescar en els rius i torrents on l'aigua no duga molta envestida» (DCVB).
- 83-84 Probable metàfora pels òrgans sexuals, en la qual, la campana representaria el femení i el batall, el masculí.
- 85 *mi só*: avui soc.
- 86 *lo més clar*: el sol més clar.
- 88 El poeta demana una relació transparent, sense mentides per part de les dames.
- 92 *llorenços*: d'acord amb la tradició cristiana, sant Llorenç va morir cremat en unes graelles. Els ferros abrasats del vers 91 fan referència al martiri del sant però també al que suposen per als devots les reixes dels convents.
- 94 *a*: per a.

99 *lisonges*: afalacs.

100 *surcidores*: sargidores. Probable al·lusió a la pràctica –gens inhabitual, a l'època– de reconstruir l'himen per aparençar la virginitat de les noies.

101 *simples compradors*: compradors ingenus, els pretendents.

104 *llebres mentals*: ràpides en enganyar, astutes (les monges).

106 *cercar*: cerqueu.

110 'Passar lo cant' es refereix al cantar dels ocells.

111-112 Exhortació als devots perquè esposin les seves dames o bé les oblidin.

113-116 *devots...postrats*: els devots estan tradicionalment agenollats, no pas drets davant de les reixes.

117-120 *de vostra presó...altra [presó] més estreta*: sembla una exhortació als devots a abandonar els amors mongívols (cal recordar que els convents eren vistos com a presons, tant per moltes monges com pels seus devots) i cercar-ne d'altres de més satisfactoris i assequibles, tot i que al capdavant esdevindran també presons.

125-126 Probable al·lusió a Josep de Caramany, militar gironí documentat en l'entorn de Fontanella (veg. 5.1.6.2.). Ignorem, però, el sentit precís del passatge, per bé que sembla evident que fa mofa d'alguna anècdota relativa al personatge esmentat, probablement ben coneguda per l'autor i els seus lectors, però no per nosaltres.

128 *gorans*: en sentit literal, un gorà és un «ase de llavor, destinat a cobrir les someres i egües» (DCVB). En sentit figurat, és un «home molt grosser d'enteniment o de conducta» (DCVB). Remet a la imatge de l'ase donant voltes en una sínia, que simbolitza la impossibilitat d'avançar en la relació amb la dama, alhora que serveix per desqualificar els galants.

130 'Qui es doni per al·ludida que s'ho apliqui'.

131-132 Literalment: 'així com no sé culpar allò amable (és a dir, les dames, i, en especial, la que festeja, Belinda), desitjaria no saber-ho estimar'.

135 *avorrir*: tenir aversió.

137-140 Totes les coses negatives presenten una faceta positiva.

141 *Així*: igualment.

CARTA V

«A vós, bellíssima infanta...»

I, en senyal de son desengany, escrigué la carta que es segueix a una senyora monja amiga de la princesa

- [i] A vós, bellíssima infanta, i sàvia, encantadora Rafelinda, ocasió i no causa de ma esclavitud infeliç, causa vui, més que ocasió, d'una ditxosa mudança, jo, lo més desenganyat de tots los amants i lo menos amant de tots los desenganyats, vull
4 comunicar-vos los efectes de vostra celebrada –però jamás bastantament celebrada– prudència:

Deixa la penya i la pena
desenganyat, Amadís,
i ja burla corda a corda
4 lo que plorà fil a fil.

Lo de la trista figura
per sa ingrata no està trist,
que la ingratitud injusta
8 porta la venjança ab si.

Ama Angèlica a Medoro,
Orlando ho veu i se'n riu,
que ja mira sens ulleres
12 lo que ab elles ha llegit.

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

Però vui la filomena
torna a son repòs antic
i lo que plorà en la gàbia
20 ha de cantar en lo niu.

- [ii] Esta obligació dec a tan remuntat ingeni, com les primeres a tan generosa voluntat, essent des d'ara ma quietud i ma alegria obra de vostres consells, despertador immortal de mon agraïment i fruit, si costós sempre saludable, del desengany,

puix qui sembra en terra agena
perd la llavor i el profit
mes, si sega desenganys,
24 logra lo fruit més feliç.

Si és amarg en los principis
lo temps l'anirà endolcint,
perquè és propi de fruits aspres
28 ser millors quant més podrits.

[iii] Dec també a vostre favor una llibertat venturosa, però més la dec a qui, menyspreant mon rendiment, com la usurpà sens pensar, sens pensar, quiçà, l'ha restituïda – hassanya digna de son pit, i més pròpia de l'hàbit que estima. I així,

qui em desobliga, m'obliga
ab la llibertat que tinc,
que no hi ha major mercè
32 que redimir un catiu.

[iv] Ja sé, bellíssima infanta, que pot ésser descrèdit d'una exagerada constància la fatal necessitat d'una pressurosa mudança; mudança violenta però forçosa, repentina però justa; tal, al fi, que, sens deixar d'ésser mudança, serà més constant que la mateixa
4 constància. Però vós, que considerant la causa haveu fet conèixer-la fins a la ceguedat d'un amant, disculpareu tan extravagants efectes,

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

[v] I si no voleu disculpar-me, no importa: patesca jo lo càstig d'olvidadís com m'olvide de la pena d'olvidar, perquè estic tan lluny de disculpar-me que, si la mudança és tinguda per vanitat, faré vanitat de la mudança mudant també ma antiga empresa;
4 pintaré, com antes, l'artilleria disparant i, en lloc del mot «Lo que era vent ara és foc», juntaré a la pintura esta lletra:

No podrà acertar jamés
l'artiller que més presum;
que el que era foc ara és fum
40 i el que era fum és no-res.

[vi] En lloc del segon concepte, «Feliç si acerta lo blanc», al propòsit escriuré més:

Ni al blanc ni al pardo ha acertat
la pintura de l'empresa,

44 que lo pardo no és tristesa
ni lo blanc, honestedat.

[vii] Mudant finalment la firmesa, no és molt muda també la firma, firmant-me des d'ara

lo Cavaller Desenganyat

Prosímetre (prosa + romanç).

A f. 147v-149; B5 f. 226-228; B12 f. 89-89v; C p. 161-162 (v. 1-20); I2 f. 115v (v. 1-20); L3 f. 32v-33v (v. 1-20); L4 f. 300 (v. 1-20); R p. 157-160; V2 f. 147v-148 (v. 1-20).

A: Y en señal de son desengany escrigué la carta ques segueix á una Señora Monja amiga de la princesa

B5: Y en senyal de desengany escrigue la carta ques' segueix a una señora monja amiga de la Princessa

B12: Y en senyal de son desengany escrigue la carta ques segueix a una senyora monja amiga de la Princessa

C I2 L4 V2: [sense rúbrica]

L3: En señal de son desengany escrigue, la carta que se segueix á una señora Monja, amiga de la Princesa

R: Y en señal de son desengany escrigué la carta ques' segueix á una señora monja amiga de la Princessa

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 287-289), Sogues (2013: 105-109).

Referències: Sogues (2014: 222-223).

i,2 jo lo mes L3 R] y lo mes A B5 B12 || i,3 los amants A B5 L3 R] los amats B12; lo menos amant B12 R] lo mes amant A L3, lo menos aimat B5 || i,4 celebrada però A B5 B12 R] L3 om. || 3 ja A B5 B12 L3 I2 R V2] la C L4; burla A B5 B12 C I2 L4 R V2] borra L3 || 8 venjança A B12 C I2 L3 L4 R V2] ventatja B5; ab B12 L3 R] en A B5 B12 C I2 L4 V2 || 9 ama B5 C I2 L3 L4 R V2] arma B12 || 14 lo colom A B5 B12 C L3 R] al colom I2 L4 V2 || ii,2 despertador A B5 B12 L3] desperta R || 21 puix A R] pus B5 B12 L3 || 22 la A B12 L3 R] lo B5 || 27 propi B5 B12 R] propri A L3 || 28 millors quant A B5 L3 R] millor quants B12 || iii,1 dec a qui A B12 L3 R] dich a qui B5 || iii,2 sens pensar, sens pensar quicà B5 B12 R] sens pensar quicà A L3 || iii,3 pròpria A B5 L3 R] propia B12; hàbit A B12 L3 R] obit B5 || 32 redimir A B12 L3 R] redemir B5 || iv,1 ésser B5 B12 R] ser A L3 || iv, 4 la causa haveu fet conèixer-la A B5 B12 R] la causa la haveu feta coneixer L3 || iv, 5 tan A B5 B12 R] tants L3 || 33 Que no és A B5 B12 L3] Que es R || 35 un L3 R] a un A B5 B12 || v,i d'olvidadís A B5 B12 R] de olvidats L3 || v,2 d'olvidar B12 R] de olvidat A B5, de ser olvidat L3 || 37 podrà A B12 L3 R] podre B5 || 40 és no res A B5 B12 L3] es res R || vi,1 concepte, feliç si acerta lo blanc, al propòsit escriuré més A R]

concepte, al proposit felis si acerta lo blanch escriure mes B5 B12, concepte al proposit feliz si acerto al blanch escriuré mes L3

Baso l'edició en el manuscrit R. Corregeixo únicament els errors evidents de ii,3, 33 i 40.

33: *que no és*: aquí és segur que R no dona la lliçó correcta perquè no satisfà el còmput sil·làbic. Per això esmeno la lliçó i la substitueixo per la de B12, que coincideix amb la de la resta de testimonis.

40: *és no-res*: per bé que aquí la lectura de R no necessàriament desajusta el còmput sil·làbic, la lliçó de B12 (i de tota la resta de testimonis) permet una lectura més elegant, ja que obliga a l'elisió de la *e* de *que* abans de *era*, totalment habitual en la llengua parlada.

Fontano escriu a una monja anomenada Rafelinda per comunicar-li el seu desengany de l'amor. Tot i que no es fa explícit, sembla que aquest desengany implica el final de la seva relació amb Belinda i que el que l'ha propiciat ha estat el fet d'haver conegut alguna informació que, segons es desprèn d'aquesta carta, li ha proporcionat Rafelinda –en algun moment de què no tenim constància– i que relaciona Belinda amb el frare al qual feia al·lusió la Carta IV («Oiu, senyores devotes»).

Rúbrica: Es refereix al desengany que ja ha manifestat al poema «Oiu senyores devotes», que precedeix aquest text a tots els testimonis menys a MA, que no transmet aquesta darrera carta.

1-2 *ocasió i no causa de ma esclavitut infeliç*: podria significar que Rafelinda és qui ha actuat d'enllaç o qui ha posat en contacte el poeta amb Belinda.

i,2 *vui*: avui. | *mudança*: transformació.

2 Després de ser rebutjat per Oriana, Amadís es retira a l'illa de la Penya Pobra, per convertir-se en ermità i viure retirat del món.

4 *fil a fil*: remet directament al llibre I (cap. XXI) de l'Amadís de Gaula: «Quando estas palabras Amadís decía, las lágrimas se caían hilo a hilo de sus ojos por las haces».

5 *Lo de la trista figura*: Don Quixot.

6 *sa ingrata*: Dulcinea.

9 Angèlica i Medoro són personatges de l'*Orland furiós* d'Ariosto.

12 Roland s'assabenta dels amor d'Angèlica amb Medoro després de llegir un cartell en el qual el mateix Medoro els declara. Fins aquí, Fontano ha fet al·lusió, a Amadís, el Quixot i Orland, com ho feia als versos 1-16 de la Carta I («Ínclita i soberana princesa...»), però, si allà s'hi comparava com a cavaller, aquí ho fa com a amant desenganyat de la seva dama.

13-16 *pardeta cogullada*: cogullada fosca (*Galerida theklae*), un ocell de camp de color grisós, d'aspecte semblant a l'alosa. Sembla evident que aquí simbolitza la monja pretesa per Fontanella i que la quarteta al·ludeix a les relacions que manté amb el frare blanc esmentat a la carta IV, la castetat del qual, doncs, com diu el vers 15, seria només aparent («fingida»).

17 *filomena*: el rossinyol. Filomena (o Filomela) és un personatge mitològic. Filla del rei d'Atenes, va ser violada per Tereu, el marit de la seva germana, el qual li va tallar la llengua

perquè no pogués explicar a ningú la seva agressió. Els déus la van convertir en rossinyol i des de llavors amb el seu cant dona veu a les seves queixes. En la poesia barroca, el rossinyol acostuma representar el mateix poeta i, de fet, sembla que aquest passatge només es pot entendre si acceptem aquesta representació.

19 *lo que*: aquell qui. És a dir, el poeta.

20 El sentit global d'aquesta quarteta resulta incert. Si acceptem la hipòtesi que el rossinyol (= *la filomena*) és la representació del poeta, el passatge podria significar que Fontano deixarà de freqüentar el convent (= *la gàbia*), per tornar-se'n a casa seva (*lo niu*) a escriure (*cantar*) les penes amoroses causades per la infructuosa relació amb la monja.

ii,1 *Esta obligació*: la de *cantar en lo niu*. | *remuntat ingeni...*: el de Rafelinda. | *les primeres*: les primeres obligacions. No és clar a què es refereix; tant podria referir-se a les servituds amoroses infligides en el poeta per Belinda, com a quelcom de conegut, únicament pel poeta i Rafelinda que a nosaltres se'ns escapa. | *generosa voluntat*: de Belinda o de Rafelinda, segons com interpretem les paraules immediatament precedents.

25 *amarg*: el fruit. És a dir, el desengany amorós.

31 *que*: perquè.

iii,1-3 Aquí cal entendre que es refereix a Belinda. | *rendiment*: rendició, submissió. | *l'hàbit*: de monja, de Belinda.

iv,2 *pressurosa*: pressosa, sobtada.

iv,4 *la causa*: del desengany de Fontano. Del text sembla desprendre's que aquesta causa es troba en la infidelitat de Belinda.

iv,5 *extravagants efectes*: es refereix al seu canvi de parer respecte de Belinda, que es posa de manifest en aquesta carta.

33 *que*: perquè.

36 *fraricó*: en un sentit literal, es refereix a la planta paràsita dels favars coneguda amb el nom de *frare*. Però es tracta d'un joc de veus amb el qual també es fa al·lusió al frare blanc esmentat a la carta IV i que Fontano creu que galanteja les monges dels Àngels. Seguint el paral·lelisme, el *camp de faves*, és, molt probablement, una al·lusió al convent en un sentit figurat.

v,1 *disculpar-me*: tal vegada, la disculpa que no demana és per la seva *mudança*, és a dir, pel seu canvi de parer respecte a Belinda. | *patesca*: pateixi. | *com*: quan.

v,ii *m'oblidi*: m'oblidi.

v, 4-5 *com antes*: cf. carta III, v. 2-3: «(...) intento pintar un canó d'artilleria disparant» | *pintura*, lema (o el seus sinònims, *mot* i *concepte*) i *lletra* són els tres elements que conformen un emblema. A la carta III, Fontano manifestava el propòsit de compondre'n dos, i n'arriba a donar els lemes: «Lo que era vent ara és foc» i «Feliç si acerta lo blanc». Aquí en presenta les lletres (v. 37-40 i 41-44), però no consta que n'arribi a compondre les pintures, o, si més no els testimonis conservats no en contenen cap. De fet, és molt probable que no ho arribés ni a intentar, i que només estigui jugant amb la idea de compondre un emblema complet perquè és el que s'espera d'un cavaller. Per més detalls sobre l'emblemàtica de Fontanella, vegeu Bonaventura (2006).

38 *l'artiller que més presum*: es refereix a ell mateix. Cal recordar que Fontanella arribà a ostentar el càrrec de sobreintendent d'artilleria i que consta que comandava l'artilleria de Barcelona en la rendició de la ciutat l'any 1652 (MNA, XV, 606).

39 *el que era foc ara és fum*: la passió amorosa del poeta s'ha esfumat.

42 *la pintura de l'empresa*: és a dir, el canó. | *empresa*: «Símbol o figura enigmàtica que serveix de divisa i representa allò que un vol fer o la norma del seu obrar » (DCVB). Aquí és sinònim d'emblema.

vii,1 *la firmesa*: dels seus sentiments per Belinda. | *no és molt muda*: no és molt que canviï.

CARTA VI

«Ja torna la filomena»

*En senyal, doncs, de les ja curades melancolies vos envio aqueixa lletra que aquesta matinada he oït cantar
a un rossinyol*

Ja torna la filomena
a l'alegria del bosc
i, de la presó dorada,
4 a l'adorada presó.
Fuig del caçador ingrát,
enganyat com enganyós,
que la dulçura del cant
8 judica per los colors.
Quan, alegre, l'esperança
del desig les ales mou,
—que no és molt vol en ses ales,
12 on van també les del cor—,
lo fortunat del cuidado
augmenta lo afectuós
i, com Anteros, l'ànima,
16 se torna gegant amor.
«Oh, feliç si Elisa bella
tes veus amoroses ou!
Feliç si et respon Elisa,
20 més feliç si correspon;
te correspon agraïda,
ai!, ocellet venturós:
no pot, a vida tan dolça,
24 ser preu igual una mort!»

Romanç.

A f. 149-149v; B5 f. 228-228v; B5' f. 277-277v; B12 f. 89-90; C p. 161; I2 f. 115; L4 f. 261-262; R p. 159-160; V2 p. 147v.

A: En señal donchs, de las curadas melancolias, vos envio aqueixa lletra, que aquesta matinada he oit cantar á un rossinyol

B5: En senyal, donchs, de les ja curadas malancolias, vos envio aqueixa lletra, que aquesta matinada he hoit cantar a un rosinyol

B5': Romans a un rosiñol

B12: En senyal donchs de las ja curadas malancolias vos envio aqueixa lletra que aquesta matinada he ohit cantar a un Rossinyol

C: Una alegre matinada canta un Russinol la vinguda de Filomena despres de una llarga preso

I2 V2: [sense rúbrica]

L4: A un Rossinyol. Romans

R: En señal donchs de las ja curadas melancolias vos envio aqueixa lletra, que aquesta matinada he ohit cantar á un Rossiñol

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 290-291), Sogues (2013: 110-112).

3 i de la A B5' B12 C I2 L4 R V2] i la de la B5 || 12 on A B5 B12 C I2 R] ahont B5' L4 V2 || 13 Lo fortunat A B5 B5' B12 L4 R] La fortuna C I2 V2 || 15 Anteros A B5' L4 R] Anteras B5 B12, alteros C I2 V2; l'ànima A B5 B5' B12 R] la mira C I2 V2, lo anima L4 || 16 gegant amor A B5' B12 C I2 L4 R V2] gegant lo amor B5 || 19 et A B5 B5' B12 L4 R] om. C I2 V2 || 20 si A B5 B12 C I2 R] sit B5' L4 || 24 preu A B5 B12 I2 R V2] premi B5', prou L4

Baso l'edició en el ms. R.

16: *lo* ratllat a llapis per una segona mà, deixant la lliça en *gegant amor* L4.

El poema es divideix en tres parts de vuit versos. A les dues primeres, un rossinyol canta unes confidències amoroses. El poeta s'hi identifica fins a tal punt que, a la tercera, manifesta el seu desig que una dama anomenada Elisa pugui sentir-les, i que això la mogui a correspondre'l, ja que d'aquesta manera ell podria evitar la mort per amor. No queda clar si la destinatària de la composició, directament interpel·lada a la rúbrica, és la Rafelinda de la carta anterior o bé l'Elisa esmentada al final del text; la segona opció sembla la més versemblant, però no és segura. En tot cas, aquesta *Elisa* podria ser la mateixa dama que oculta darrere dels criptònims Belinda (cartes I, II i III), Menandra (Carta XIV) i Belisa (Carta XV). Noteu que, malgrat tractar-se d'una carta (un text per enviar), la rúbrica s'hi refereix, també, com a *lletra*, terme reservat als textos per a cantar, perquè, suposadament, les dues primeres parts del poema són entonades pel rossinyol.

1 *filomena*: el rossinyol. Filomena (o Filomela) és un personatge mitològic. Filla del rei d'Atenes, va ser violada per Tereu, el marit de la seva germana, el qual li va tallar la llengua perquè no pogués explicar a ningú la seva agressió. Els déus la van convertir en rossinyol i des de llavors amb el seu cant dona veu a les seves queixes. En la poesia barroca, el rossinyol acostuma representar el mateix poeta i aquest sembla ser el cas d'aquesta composició, en la qual actua com un desdoblament de l'autor, que verbalitza els seus sentiments.

4 *l'adorada presó*: l'enamorament. La idea de l'enamorament com una presó és un tòpic de la literatura amorosa hispànica, com a mínim des de la publicació de *Cárcel de amor* de Diego

de San Pedro (1492). El sentit complet de la quarteta, però, roman opac: podria indicar que el poeta deixa de freqüentar el convent, si és que la *presó dorada* és una al·lusió a aquest indret. En tot cas, sembla indicar que s'ha produït algun tipus de canvi en la situació del poeta, però es fa difícil precisar res més enllà d'això.

5-8 El sentit d'aquesta quarteta és també opac. Si acceptem que la filomena represente el poeta, el caçador podria representar la dama de la qual està enamorat. Més encara si tenim present que a la carta IV («Oïu, senyores devotes», v. 21-44), el poeta es referia a les monges com a caçadores.

7-8 *la dolçura del cant...*: el cant ha de ser el del poeta. Sembla que Fontano es plany del fet que la dama no l'ha sabut valorar justament.

9-10 Literalment, 'quan, amb alegria (o despreocupació), l'esperança mou les ales del desig...?'

13 *cuidado*: preocupació.

15 *Anteros*: En la mitologia grega, és la personificació de l'amor correspost i el venjador de l'amor no correspost.

17 *feliç*: entengui's 'feliç, jo (=el poeta)'. | *Elisa*: és probable que es tracti de la mateixa dama oculta sota els criptònims de *Belinda*, *Menandea* i *Belisa*, presents en d'altres composicions d'aquest mateix cicle.

18 *on*: sent. | *tes*: les del rossinyol.

23 *vida tan dolça*: la del rossinyol.

24 *una mort*: la del poeta, per la falta de correspondència amorosa de la dama.

CARTA VII

«Amorós rossinyol que, ab harmonia»

Madrigal a un rossinyol

Amorós rossinyol que, ab harmonia,
celebres com augmentes l'alegria
a la selva frondosa
4 quan, ab los ecos de ta dolça pena,
a ta veu amorosa,
amorosa respon la filomena,
la filomena, amada companyia,
8 que en la verda campanya
ton cant i tes fineses acompanya.
Oh, feliç mil vegades
lo que, al nàixer l'aurora,
12 adora quant obliga la que adora,
i la dolça adorada que l'anima
son cant accepta i son amor estima,
i així, saltant los dos de rama en rama,
16 l'un ama i canta, i l'altre canta i ama.
Oh, infeliç mil vegades
lo qui, en lloc de cantar, sospira i plora
la ben sentida i no escoltada pena,
20 trist rossinyol, d'ingrata filomena.

Silva.

B1 f. 65-65v; B4 f. 140v; R p. 160.

B1: Madrigal a vn Russiñol

B4: Madrigal á un Rosinyol

R: Madrigal a un rossinyol

Edicions anteriors: Prat & Vila (1981: 1), Miró (1995: I, 241-242), Sogues (2013: 113-114).

1 ab armonia B1 R] ab la armonia B4 || 12 adora quant B1 R] dora quant B4

Baso l'edició en el ms. R.

Representació idealitzada de dos enamorats feliços, simbolitzats per un rossinyol (=el poeta) i una filomena (=la dama). Al final de la composició, però, la veu poètica es lamenta per no haver escoltat la pena de la seva estimada, i contraposa, així, la seva realitat infeliç amb la dels enamorats idealitzats en els versos precedents.

1 *harmonia*: el cant.

4-6 Probable al·lusió a la situació esbossada al poema anterior, en el qual el rossinyol verbalitzava el patiment amorós del poeta, que esperava que la dama l'escoltés a través seu.

12 *quant*: tot allò que.

13 *que l'anima*: que anima el seu amor.

CARTA VIII

«D'aquest trono circular»

Romans que envià Fontano a les senyores monges dels Àngels un dia que es purgà

D'aquest trono circular
que el círcol tronant sustenta,
per prova de mon humor
4 purgada envio esta lletra.
O allunyau-la o perfumau-la,
que, olorosa la matèria,
si no sent a medicina
8 sentirà a l'efecte d'ella.
«Què musa –direu– tan torpel»,
però senyores, paciència,
perquè vui totes mes obres
12 han de saber a receptes.
No em tindreu vui per parlar,
puix mos versos, ab cautela,
conceptuo dins la cambra
16 i els escric a la secreta.
Fumosos, si no famosos,
són los versos que presenta
un poeta ab mal de cap
20 que és dos vegades poeta.
Llegiu-los i corregiu-los,
mes llegiu-los ab ulleres,
que del contento dels ulls
24 no pague lo nas la pena.
Flors demano, missenyores,
però enviau-les poncelles,
perquè de roses badades
28 estan plenes les florerres.
Enviau d'aquelles flors
que es troben sols entre reixes,
que si espines no les guarden
32 duren menos les més belles.
No façau per mi los rams
de flors marxites o seques,
que, a ser tals, més les voldria

- 36 desfullades que senceres.
 Enviau roses vistoses
 sien blanques o vermelles,
 o, si lo color importa,
 40 més les estimaré verdes.
 No m'envieu confitures
 que el gust enfadat menysprea
 quant lo caldo sense sal
 44 m'ha confitada la llengua.
 I adeu-siau, missenyores,
 que mon ardor me turmenta:
 jo protesto que és amor
 48 i el doctor Maresch que és febre.

Romanç.

A f. 153-153v; B1 f. 65v-66v; B5 f. 235v-236v; B12 f. 92v; B13 f. 171v-172; C p. 210; I2 p. 118-118v; Ga p. 27; L3 f. 34-34v; L4 p. 302-303; R p. 161; V2 f. 150v-151v.

A: Romans que enviá Fontano á las señoras monjas dels Angels un dia ques purgá
 B1: Romans que envia Fontano á unas S^{as}. Monjas un dia ques purga
 B5: Romans, que enviá Fontano a las Señoras Monjas dels Angels un dia ques' purgá
 B12: Romans que envia Fontano a las Señoras Monjas dels Angels un dia ques purgá
 B13: Romans que enviá Fontano a las S^{as} Monjas dels Angels quant se purgà
 C I2: [sense rúbrica]
 Ga: Romans que enviá Fontano a las señoras monjas dels Angels un dia ques purgá
 L3: Romans que envia Fontano a las Señoras Monjas dels Angels un dia ques purgá
 L4: Romans que envià Fontano á la S^a Monjas dels Angels un dia ques' purga
 R: Romans que enviá Fontano a las Señoras Monjas dels Angels un dia ques purgá
 V2: Romans que envia a las Señoras dels Angels un dia ques purga

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 219-222), Sogues (2013: 115-118).

Referències: Sogues (2014: 223-224).

2 el A B1 B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] *om.* Ga || 3 humor A B1 C I2 L3 L4 R V2] amor
 B5 B12 B13 Ga || 5 allunyau-la A B1 B5 B12 B13 I2 L4 R V2] allunyalula C, ollumaula
 L3, allumaula Ga || 7 medicina A B1 B5 B12 B13 C Ga I2 L3 L4 R] medesina V2 || 8 l'
 A B1 B5 B12 B13 C Ga I2 L4 R V2] al L3 || 13 parlar A B1 B5 B12 C Ga I2 L3 L4 R V2]
 parlar B5 || 14 puix A B1 B13 C I2 L3 L4 R V2] pus B5 B13 Ga || 18 versos A B1 B5
 B12 B13 C Ga I2 L3 R V2] metros L4 || 20 és A B1 B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] *om.* Ga
 || 21 llegiu-los A B1 B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] llegintlos Ga; corregiu-los A B1 B5
 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] corregintlos Ga || 22 llegiu-los A B1 B5 B12 B13 C I2 L3 L4

R V2] llegint-los Ga || 24 pague A B1 B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] pogué Ga || 25 missenyores A B1 B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] mas señoras Ga || 28 floreres A B1 B5 B12 B13 C Ga I2 L3 R V2] florestas L4 || 30 entre A B1 B5 B12 B13 C Ga I2 L3 R V2] en las L4 || 33 façau A B1 B5 B12 B13 C Ga I2 L3 L4 V2] forsau R || 34 marxites A B1 B5 B12 B13 Ga L3 R] mustias C I2 L4 V2 || 35 voldria A B1 B12 B13 C Ga I2 L3 L4 R V2] voldré B5 || 40 estimaré B1 B13 Ga I2 L3 R] estimara A B5 B12 C L4 V2 || 42 menysprea A B1 B5 B12 C B13 Ga L3 L4 R V2] menyprea I2 || 43 quant A B1 B5 B12 B13 C Ga I2 L4 R V2] que L3 || 44 ha confitada A B13 C Ga I2 L3 L4 R V2] ha confitat B1, te confita B5, ha confita B12 || 48 el doctor Maresch A B5 B12 B13 C Ga I2 L4 R V2] yl doctor me diu B1, lo doctor Maresch L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo només l'error evident del v. 33.

16-22: el manuscrit A no conté els versos 16, 17 i 19, sinó que, a continuació del 15, llegeix la seqüència següent: «un poeta ab mal de cap / son los versos que presenta / llegeiulos y corregiu-los / ques dos vegades poeta». A partir del vers 22 presenta de nou els mateixos versos que la resta de testimonis.

Fontano escriu a les monges dels Àngels per demanar-los flors. Aparentment, aquesta petició s'explica per la voluntat del poeta de mitigar els efectes odorífers de la purga a què s'ha sotmès, però el fet que precisi que vol les flors en forma de poncelles, fa pensar que està establint un joc simbòlic en què les flors representen les monges i amb el qual vol posar en entredit la castedat de les dames. De fet, malgrat el to declaradament jocós del conjunt del text, el poeta sembla molest per aquesta qüestió.

Rúbrica: *dels Àngels*: del convent de Nostra Senyora dels Àngels de Barcelona.

1 *D'aquest*: des d'aquest. | *trono circular*: forat de la comuna.

2 *círcol tronant*: cul.

5 *la matèria*: joc de veus: la matèria resultant de la purga i, també, el tema de la carta. La confusió entre la defecació i la creació poètica és un tòpic habitual en la poesia satírica del barroc hispànic (Luján 2007: 66).

9 *Què*: quina.

11 *vui*: avui.

12 *saber*: tenir gust de.

13 *parler*: xerraire.

15-16 *la secreta*: la latrina. Pensa els versos des de la *cambrà*, on està convalescent, i els escriu des de l'excusat, quan s'aixeca per anar de ventre.

22-24 Confusió d'intenció jocosa construïda sobre un absurd: els versos pudiran però, llegits amb ulleres, aquestes evitaran que se'n senti l'olor.

26-28 Noteu, d'aquí endavant, el joc semàntic a l'entorn de les dues accepcions del mot *poncella*, «noia verge» i «flor abans d'obrir-se». Per oposició, *roses badades* són flors obertes i, metafòricament, dones que ja no són verges, i *flors marxites* (v. 33), dones velles.

30 *sols entre reixes*: les monges es troben a l'altre costat de les reixes dels convents.

33-36 Veladament, ve a dir que no vol tenir relacions amb dones velles però que, si fos el cas, preferiria que, almenys, no fossin verges.

40 *verdes*: és a dir, poncelles.

41-44 *enfadat*: atrofiat a causa d'haver pres caldo *fat*, és a dir, insípid, sense sal. També al·ludeix al fet que el poeta està ofès amb les monges perquè té sospites de la seva castedat. D'altra banda, el passatge sembla contruir un joc entorn del mot *confitures*, que tant pot servir per designar fruites confitades com la gelea que s'obté a partir del seu premsat. Tot i que el terme no es fa explícit en cap moment, penso que l'autor té en ment la idea de l'*electuari* (o lletovari), «Género de confección medicinal que se hace con diferentes simples o ingredientes con miel o azúcar, formando una a modo de conserva en consistència de miel, de que hai varias especies purgantes, adstringentes o cordiales » (*Aut.*, s.v. *electuario*). És a dir, que alguns preparats purgants es feien amb una base de confitura, per atenuar el seu sabor amarg. Essent així, sembla probable que aquí, a més de rebutjar les confitures pel fet de tenir el sentit del gust atrofiat, ho faci, també, perquè no vol tornar-se a purgar o, més simplement, perquè la confitura li recorda la purga.

43 *quant*: per tal com.

48 *doctor Maresch*: Joan Maresch, professor de la Facultat de Medicina i un dels protometges del Principat de Catalunya (Zarzoso 2011: 61). També, membre del braç reial. (DGC, VI, 1585).

CARTA IX

«Enviem-vos des d'acó»

La resposta que les reverendíssimes missenyores feren a esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltes poncelles de diferents flors i, enmig d'elles, un frare blanc d'estos que es fan en los camps. Lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla:

Enviem-vos des d'ací
moltes poncelles hermoses,
però vós llançau les roses
4 i beveu ab lo tupí.

I lo frare portava a l'envés de la cogulla esta dècima:

Aqueix frare reverent,
que és vostre competidor,
vos va a visitar, senyor,
4 per guarda d'aqueixa gent.
Déu li guard l'enteniment
que, si entre tantes poncelles
totes hi arriben donzelles,
8 vós d'elles podreu triar
i és cert, vindreu a acertar,
puix que va el tupí ab elles.

Quarteta + dècima.

A f. 153v-154; B5 f. 236v-237; B12 f. 92v-93; B13 f. 172-172v; Ga p. 28; L3 f. 34v; R p. 162; V2 f. 220.

Quarteta

A: La resposta que las reverendissimas mi Señoras feren á esta Carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltas poncellas de differentes flors; y en mitg de ellas un frare blanch, destes que fan en los Camps: lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla

B5: La resposta que las reverendissimas Missenyoras feren á esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltas poncellas de diferents flors y en mitg de ellas un frare blanch destes ques fan en los camps. Lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla

B12: La resposta que las reverendissimas mi señoras feren á esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltas poncellas de diferents flors y en mitg de ellas un frare blanch destes ques fan en los camps, Lo tupí portava un billet agafat ab esta quartilla

B13: La resposta que las reverendissimas feren fou un paneret, dintre del qual venia un tupí ab moltes poncellas de diferents flors y en mig de ellas un frare blanch destos ques fan en los camps. Lo tupí portava un billet agafat ab esta quartilla

Ga: La resposta que las reverendíssimas señoras feren á esta carta, fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltes ponselles de differentes flors, y en mitx de ellas, un frar blanch destos ques fan en los camps: lo tupí portava un billet agafat ab esta quartilla

L3: La resposta que las reverendissimas Misseñoras feren á esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltes ponsellas de differentes flors y en mitg de ellas un frare, o, pomer destos ques fan en los camps. Lo tupí portava un billet agafat ab esta quartilla

R: La resposta que las reverendissimas Misseñoras feren á esta carta fou un paneret dintre del qual venia un tupí ab moltes poncellas de diferents flors y en mig de ellas un frare blanch destos ques fan en los camps. Lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla

V2: La resposta que feren las Sas fou un paneret, dintre del qual venia un tupí ab moltes ponsellas de diferents flors y al mitg de ellas un frare blanc dels ques fan en los camps, lo tupí portava un bitllet agafat ab esta quartilla

1 Enviám-vos B5 B12 B13 R V2] Enviaunos A, Enviántvos L3 || 2 vós llançau A B5 B12 B13 L3 R V2] nos llançan Ga || 4 i beveu A B5 B12 B13 L3 R V2] y venen Ga

Dècima

A: Y lo frare portaba al enves de la cogulla esta decima

B5: Y lo frare al enves de la cogulla esta decima

B12: Y lo frare portave al enves de la cogulla esta decima

Ga: Y lo frare portave al enves de la cogulla esta / DECIMA

L3: Y lo frare portaba al envés de la cogulla esta Dezima

R B13: Y lo frare portava al enves de la cogulla esta decima

V2: Y lo frare portava al enves de la cogulla esta desima

7 hi A B5 Ga R V2] *om.* B13 L3 || 8 podreu A B5 B12 Ga L3 R V2] poreu B13 || 9 a acertar Ga V2] acertar A B5 B12 B13 L3 R || 10 puix A B5 B13 R V2] pus B12 Ga L3; va el A B5 B12 Ga R] va lo B13 L3 V2

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 286-287), Sogues (2013: 119-120).

Referències: Sogues (2014: 224).

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo únicament el v. 9 de la dècima per un error evident.

Les monges del convent dels Àngels responen a la petició formulada per Fontano a la carta anterior fent-li arribar les flors que el poeta havia demanat. També inclouen en l'enviament tres elements més: un paneret, un tupí i un frare, una planta que fa una flor allargada i blanca. Sembla evident que, amb aquests afegits, les dames continuen el joc simbòlic sobre la seva castedat plantejat anteriorment pel poeta, tot i que es fa difícil concretar amb quines

intencions; en bona mesura, això és perquè ignorem el sentit que atribueixen al tupí, tot i que s'intueix que és de caire sexual. Sigui com sigui, les monges semblen voler mantenir una certa ambigüitat pel que fa a les sospites de l'autor sobre l'existència d'algun tipus de relació poc casta entre elles i el frare.

Quarteta

Rúbrica: *les reverendíssimes missenyores*: les monges del convent dels Àngels, que és a qui Fontano s'adreçava a la carta anterior. | *bitllet*: «Paper escrit relativament petit» (DCVB).

4 *tupí*: Olla petita amb una sola ansa.

Dècima

Rúbrica: *frare*: herba paràsita de diferents espècies del gènere *Orobanche*, que creix en favars i fesolars i que fa una flor allargada i blanca molt característica. | *envés*: envers. | *cogulla*: «capulla, cobricap cònic» (DCVB). Cal entendre que es refereix a una de les parts de la flor, tot i que el terme permet donar continuïtat al joc semàntic entorn del mot *frare*, ja que el terme *cogulla* serveix, també, per designar un dels tipus d'hàbits que vestia el clergat regular.

2 *vostre competidor*: de Fontano. Cal entendre que el frare competeix amb el poeta pel favor de les dames.

4 *guarda*: protector. | *aqueixa gent*: les monges dels Àngels.

CARTA X

«Apesarat que vostre cèlebre favor...»

Tot lo present, en cos i en ànima, envià Fontano a Jerusalem i, després d'haver aguardat dos o tres dies la resposta, vent que se'n descuidaven, respongué a les senyores dels Àngels la carta que es segueix

[i] Apesarat que vostre cèlebre favor, aquell finíssim búcaro oriental (digne adorno del més estimable retret, i estimable menos per lo preciós de la matèria que per les angèliques mans que l'enviaren) se mal·logràs en les mies transformat per alguna màgica il·lusió en la servil alhaja que, dignament, ocupa los altars i entapissa los escudellers, he dilatat fins ara lo donar resposta a vostres gràcies i donar gràcies a vostra resposta, ignorant si culpes pròpies o si agenes resistències han ocasionat en vostres prendes –i en mon contento– transformació tan desigual com impensada; mes ara que, dissipada aquella forma aparent, resta solament en ma memòria lo que sempre és estat verdader en ma voluntat –que es lo profundíssim agraïment a vostres remuntats favors–, fio a la ploma com a atrevida lo que a la més atrevida llengua fora impossible empresa. La ploma, doncs, guiada dels impulsos del cor, desitja graciosa donar-vos gràcies de vostra gràcia – esta celebrada, agraïda aquella–, gentilesa que, estant entre totes repartida, resplendeix en cada una com si no fos en les altres. Esta aplaudeix aquell agrado que, dorant ab los favors mos errors, sap il·lustrar en mi fins a la mateixa ignorància. Esta, finalment, no aspira a altra glòria que a ésser sempre vostra, com ho és, i serà sempre,

16

Fontano

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

Prosa + Dècima.

A f. 154-154v; B5 f. 237-238; B12 f. 93-93v; B13 f. 172 (rúbrica); I2 p. 115v (v.1-10); L3 f. 35-35v; R p. 162-163; V2 f. 164v (v.1-10); V2' f. 220-220v.

El manuscrit V2 conté la carta sencera i també, duplicada, la dècima. Amb tot, atès que no hi ha cap variant entre les dues transcripcions del poema fora de la rúbrica, indico aquesta variant a l'espai destinat a les rúbriques però, a la col·lació, tracto el manuscrit com un únic testimoni: segueixo V2' i, com es lògic, no el diferencio de V2. El manuscrit B13 només conté la rúbrica d'aquesta composició, i I2, la rúbrica i la dècima.

A: Tot lo present en cos y en anima enviá Fontano á Hjerusalem, y despres de aver aguardat dos ó tres dias la resposta, vent que sen descuydaban respongué als S^{as} Angels la Carta ques segueix

B5: Tot lo present en cos, y en anima envia Fontano a Hierusalem, y despres d haver aguardat dos, o, tres dias la resposta, vent que sen descuydaven, respongue als Senyors Angels la carta ques segueix

B12: Tot lo present en cos, y en anima envia Fontano a Hierusalem, y despres de haver aguardat dos o, tres dias la resposta, vent que sen descuydaven respongué als señors Angels la carta ques segueix

B13: Tot lo present en cos, y en anima enviá Fontano a Jerusalem, y despres de aver aguardat dos o tres dias la resposta, vent que sen descuydaven escrigue una carta de agraphiment

I2 V2: [sense rúbrica]

L3: Tot lo present en cos, y en anima, enviá Fontano a Hierusalen, y despres de aver aguardat dos ó tres dias la resposta, vehyent que sen descuydavan respongue a las Señoras dels Angels la carta que segueix

R: Tot lo present en cos, y en anima enviá Fontano a Hierusalem, y despres d haver aguardat dos o tres dias la resposta, vent que sen descuydaven respongué als Srs. Angels la carta ques segueix

V2': Tot lo present enviá Fontano a Jerusalem, y despres de haver aguardat dos o tres dias la resposta, vent que no sen venia envia a las S^{as} dels Angels la carta que se segueix

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 285-286), Sogues (2013: 121-123).

Referències: Sogues (2014: 224-225).

i,4 la B5 L3 R V2] lo A B12; i A B5 B12 B13 R] *om.* V2 || i,5 lo A B5 B12 B13 R V2] *om.* L3; gràcies a A B5 B12 B13 L3 R] gracia a V2 || i,6 pròpies A B5 B12 B13 L3 R] propias V2 || i,8 dissipada A B12 B13 L3 R V2] desipada B5 || i,9 ma A B5 B12 B13 R V2] la L3 || i,10 com a atrevida A B5 B12 B13 L3 R] com atrevida llengua V2; lo que a la més atrevida llengua A B12 R] lo que a las més atrevida llengua B5, lo que en la mes atrevida llengua L3, *om.* V2; fora A B5 B12 L3 R] fera V2 || i,12 vostra gràcia A B5 L3 R] vostres gracias V2; celebrada A R] celebra B5 L3 V2 || i,13 repartida A L3 V2] repetida B5; com si no fos A R V2] com no fos B5, com si fossen L3; las B5 B12 L3 R V2] los A || i,14 dorant

L3 R] donant A V2, daxant B5; los favors L3 R] lo favor A B5 B12 V2 ; en A B5 B12 L3] ab V2 || i,15 ésser A B12 R V2] ser B5 L3 || i,16 és, i A B5 B12 L3 R] es ya y V2 || 2 desitja L3 R] dedica A I2 V2, de Elisa B5 B12

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo l'error de la rúbrica.

Rúbrica: *a les senyores dels Àngels*: la lliçó d'R (*als Srs angels*) en aquest cas és un error de còpia. L'esmeno amb la lliçó de V2, que és la correcta. Val a dir, en tot cas, que a les altres cartes R llegeix sempre *senyores dels Àngels*.

i,12: *celebrada*: il·legible B12.

10: les *s* de *los favors* estan ratllades, deixant *lo favor* al manuscrit A.

Per motius que no especifica, Fontano reenvia a les monges del convent de Jerusalem el present que les dels Àngels li han enviat a la carta anterior. Mentre espera la resposta de les primers, escriu a les segones aquesta nova missiva, amb la qual agraeix el present que li han fet arribar amb la carta anterior i aprofita l'avinentesa per a lloar les seves gràcies. La composició és rematada amb una dècima enigmàtica, que juga amb ambigüitat amb la imatge de la ploma del poeta, tal vegada, amb un rerefons sexual.

Rúbrica: *dels Àngels*: del convent dels Àngels. | *que se'n descuidaven*: les monges de Jerusalem.

i,1 *cèlebre favor*: el ram de flors que han enviat les monges dels Àngels a Fontano a la carta anterior («Enviam-vos des d'acó»). | *búcaro*: florera. Es refereix al tupí dins el qual les monges dels Àngels fan arribar les flors a Fontano a la carta anterior. | *retret*: lloc amagat. | *angèliques mans*: de les monges dels Àngels. | *les mies*: les meves mans. | *alhaja*: «adorno o mueble precioso» (DRAE). Probablement, tot aquest passatge inicial és una facècia: el mateix poeta explica a la rúbrica que ha enviat el ram (no sabem ben bé per quina raó) al convent de Jerusalem, de manera que no es pot haver fet malbé en les seves mans. Tal vegada, els *altars* que diu que ara *ocupa* siguin els d'aquest convent.

i,5 *escudellers*: «Post o pedrís col·locat a certa altura i adossat a la paret de la cuina, per a tenir-hi escudelles, plats, olles i altres atuells» (DCVB, s.v. *escudeller*). | *vostres gràcies*: joc de veus que, d'una banda, al·ludeix a les qualitats de les monges i, de l'altra, a l'ocurrència jocosa d'haver fet arribar, al poeta, amb la carta anterior («Enviam-vos des d'acó»), la flor que simbolitza la seva relació amb el frare blanc.

i,6 *agenes resistències*: les de les monges, als encants de Fontano, causades -o almenys això sospita el poeta- per la influència del frare sobre les religioses.

i,7 Fontano es pregunta què pot haver portat les monges a preferir el frare a ell.

i,11 *dels*: pels.

i,12 *esta*: la gràcia. | *aquella*: la ploma.

i,13 *esta*: la ploma.

i,14 *aquell agrado*: el de les monges pel poeta. | *il·lustrar*: il·luminar.

i,15 *esta*: la ploma de Fontano.

1-4 *la ploma humil*: l'art poètic de Fontano. | *inútil augment*: en un sentit literal, pot tractar-se d'una al·lusió a la pràctica d'emprar ulleres o lents per augmentar la mida de la lletra i llegir-

la amb més comoditat. El sentit del passatge no és clar, però una interpretació possible seria la següent: 'Però, fins i tot en el cas que us dignéssiu a llegir-me, seria en va que jo desitgés el vostre agraïment'.

5-10 *creixerà*: la ploma. | *de l'amor*: el del poeta. | *al que celebre i ama*: el poeta. | El poeta manifesta la seva intenció d'escriure simplement *per amar, per celebrar*, és a dir, sense esperar l'agraïment de les monges, i accepta que la *vista gentil* de les dames no pot tocar la *ploma* del poeta. Podria tractar-se d'una al·lusió a la impossibilitat de les monges d'establir contacte directe amb el poeta. Amb tot, l'estranya associació de la ploma amb la idea del creixement fa pensar que podria haver-hi, en tota la composició, una lectura velada de caràcter sexual. Una possibilitat seria la seva identificació amb el membre viril del poeta. De fet, Benardo (2001: 257) apunta que «la pluma como el órgano sexual del hombre, el papel como el cuerpo de ellas, y escribir como el acto sexual son eufemismos bastante antiguos». Tot amb tot, el text és ambigu, en aquest sentit, per la qual cosa es fa difícil plantejar una hipòtesi interpretativa gaire segura.

CARTA XI

«No és mal búcaro un tupí»

A penes hagué enviat esta carta, les senyores de Jerusalem li tornaren a enviar lo paneret ple de roses ab los versos que es segueixen

4 No és mal búcaro un tupí
 de poncelles enramat,
 que us donarà major gust
 si el vostre no està estragat.

4 Del frare podeu fiar,
 de sa bondat i valor,
 perquè és prelat i prior,
 i la gent sabrà guardar.

8 Qui el vol fer competidor
 rep engany en lo que diu,
 que on no haveu tingut amor
 ningú podrà competir;
 que un pensament pot sofrir
 sens perdre de son honor.

Quarteta + Dècima.

A f. 155; B5 f. 238v; B12 f. 93v; B13 f. 172v; L3 f. 35v; R p. 163-164; V2 f. 221.

A: Apenas ague enviat esta carta, las señoras de Hierusalem li tornaren á enviar lo paneret ple de rosas ab los versos ques segueixen

B5: Apenas hague enviat esta carta, las senyoras de Jerusalem li tornaren a enviar lo paneret ple de Rosas ab los versos ques' segueixen

B12: Apenas hague enviat esta carta, las señoras de Hierusalem li tornaren a, enviar lo paneret ple de Rosas ab los versos ques seguexen.

B13: Y a penas la hague enviada quant las S^{ras} de Jerusalem li tornaren á enviar lo paneret de roses ab estos versos

L3: Apenas hague enviat esta carta, las señoras de Hierusalem li tornaren á enviar lo paneret, ple de rosas, ab los versos seguens

R: Apenas ague enviat esta carta, las señoras de Hierusalem li tornaren á enviar lo paneret ple de Rosas ab los versos que's segueixen.

V2: A penas ague enviat esta carta quant las S^{as} de Jerusalem li tornaren á enviar lo paneret ple de Rosas ab los versos ques segeixen

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 182-183), Sogues (2013: 124-125).

Referències: Sogues (2014: 225).

Quarteta

3 que us A B12 B13 L3 R V2] ques' B5; donarà A B5 B12 B13] donaran L3 V2 || 4
estragat A B5 B12 B13 L3 V2] entregat R

Dècima

11 ahont B5 B12 B13 V2] hont A L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo l'error evident del v. 4 de la quarteta.

Aquesta carta és la resposta de les monges de Jerusalem que Fontano deia estar esperant a la carta anterior. Acompanya el paneret ple de roses, que no sabem si continuen sent poncelles o si ja són flors descloses. En el text, les monges de Jerusalem semblen voler rebatre l'acusació de les dels Àngels, segons la qual el frare era el competidor de Fontano. Les clarisses volen fer avinent al poeta que el frare –o més ben dit, allò que simbolitza– no competeix amb ell perquè no hi ha res pel que competir: una interpretació possibles seria que les monges són monges i, com a tals, mai podran correspondre el desig amorós del poeta, però cal acceptar que el text és ambigu en aquest punt. És important observar que ni el frare ni el tupí formen part d'aquest enviament, de la qual cosa cal deduir que se'ls han quedat les monges de Jerusalem.

Quarteta

1 *búcaro*: «Vaso de barro fino, y oloroso, en que se echa el agua para beber, y cobra un sabor agradable y fragante» (*Aut.*, s.v. *búcaro*).

3 *major gust*: els *búcaros* eren gerros aromatitzats i, per tant, donaven sabor a l'aigua que contenien. I no només això: durant el segle XVII, està documentada la pràctica de la bucarofàgia, és a dir, la ingesta, en petites quantitats, de fragments d'aquest tipus de ceràmica, principalment, entre les dones nobles, perquè contribuïa a la pal·lidesa del rostre i també, segons es creia, a la regulació de la menstruació. Amb aquest vers, doncs, sembla que les monges convidin el poeta a beure del tupí o a menjar-se'l, tal com potser fins i tot elles mateixes feien, una proposta clarament burlesca, ja que aquesta era una pràctica exclusivament femenina.

4 *estragat*: espatllat, malmès. El gust atrofiat era un dels efectes de la ingestió de productes purgants i cal recordar que Fontano s'ha sotmès a una purga, tal com ell mateix explica a «D'aquest trono circular». Jocosament, les dames el conviden a gaudir del gust del tupí, malgrat saber que, probablement, el seu estat no l'hi permet.

Dècima

1 *frare*: a través de l'al·lusió a la planta del mateix nom que les monges dels Àngels han enviat a Fontano amb la composició «Enviem-vos des d'acó», les monges al·ludeixen al clergue que, suposadament, freqüenta les dominiques i competeix amb el poeta pel seu favor.

3 *prelat*: «Clergue que exerceix jurisdicció bisbal o quasi bisbal en el fur extern» (DCVB). | *prior*: «Superior d'una comunitat religiosa, especialment d'un convent» (DCVB)

4 El vers és ambigu, ja que tant pot significar que el frare sabrà evitar de ser descobert, com que sabrà tenir cura de les monges. Això últim fa pensar que, tal vegada, podria tractar-se del seu confessor.

5 Les monges dels Àngels (vegeu carta IX, dècima, v. 2).

7 Teòricament, en compliment del vot de castedat, les monges no poden donar amor carnal als homes.

9-10 Les monges de Jerusalem semblen suggerir que el que les monges dels Àngels senten pel frare és un enamorament merament platònic.

CARTA XII

«No us envio al frare aquí»

Lo paneret, roses i versos remeté luego als Àngels acompanyats d'estos altres

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

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

8 Déu li guard l'enteniment
perquè entre les donzelles
deixe ses frarades velles
i jo, per les més hermoses,
quan ell té tupí de roses,
tinc florera de poncelles.

Quarteta + Dècima.

A f. 155; B5 f. 238v-239; B12 f. 93v-94; B13 f. 172v; L3 f. 35v; R p. 164; V2 f. 221.

A: Lo paneret, rosas, y versos remeté luego als Angels acompanyats destes altres
B5: Lo paneret, Rosas, y versos remete luego als Angels acompanyats [sic] destes altres
B12: Lo paneret, rosas y versos remete luego als Angels acompanyats destes altres
B13: Lo paneret, rosas y versos remeté luego als Angels acompanyats destes altres
L3: Lo paneret y versos remeté luego als Angels acompanyats destes altres
R: Lo paneret, Rosas y versos remeté luego als Angels acompanyats destes altres
V2: Lo paneret, Rosas y versos remete luego als angels acompanyats destes altres

Edicions anteriors: Miró (1995: vol II, 183), Sogues (2013: 126-127).

Referències: Sogues (2014: 225-226).

Quarteta

1 al B5 B12 B13 L3 R V2] lo A; aquí L3 R] assi A B5 B12 B13 V2 || 3 puix A B12 B13 R V2] pus B5

Dècima

11 velles B5 B12 L3 R V2] bellas A B13 | | 14 florera A B5 B12 B13 L3] floreras V2

Baso l'edició en el ms. R.

Quarteta

3: *puix* il·legible per deteriorament del manuscrit B12.

4 *mentres* il·legible per deteriorament del manuscrit B12.

Dècima

1: abans de [...] *rent*, il·legible per deteriorament del manuscrit B12.

2: abans de [...] *etidor*, il·legible per deteriorament del manuscrit B12.

3: vers il·legible per deteriorament del manuscrit B12.

Fontano retorna el regal cap al seu punt d'origen: els Àngels. Ara, l'obsequi és compost pel paneret, les roses (que segueixen sent poncelles) i els versos (no s'especifica quins, però es pot entendre que són els de la carta de les monges de Jerusalem i els que ell mateix escriu en aquesta). Hi manquen però, el tupí i el frare, i, a aquest últim, el poeta declara que ja no el veu com un competidor pel favor de les monges dels Àngels.

Quarteta

Rúbrica: *als Àngels*: al convent de Nostra Senyora dels Àngels de Barcelona.

4 *tupí*: tal com llegim a la carta anterior (quarteta, v. 1), el tupí és un *búcaro*, és a dir, «Vaso de barro fino, y oloroso, en que se echa el agua para beber, y cobra un sabor agradable y fragante» (*Aut.*, s.v. *búcaro*). Per tant, pot servir per beure aigua.

Dècima

3 *es resta*: es queda | *parlador*: locutori. Però no queda clar si es refereix al de Jerusalem o al dels Àngels.

4 *guarda*: vigilant. | *la gent*: cal entendre que es refereix a la gent de fora que ve al convent a visitar les monges.

5 *guard*: conservi.

6 *les donzelles*: les monges.

7 *deixe*: deixi. | *frarades*: «acció pròpia de frares (especialment en mal sentit)» (DCVB, s.v. *frarada*). No sabem, però, a quines accions es refereix.

8 *les més hermoses*: de les donzelles. Es refereix, probablement, a les monges dels Àngels.

9-10 *florera*: «gerro per a posar-hi flors» (DIEC2). Una possible lectura és que el *tupí de roses* representi les monges de Jerusalem, lliurades a la passió amorosa amb el frare, mentre que la *florera de pocelles* podria representar les monges dels Àngels, que no han sucumbit als encants del clergue i que han servat, per tant, la seva castedat. De totes formes, els versos són de difícil interpretació, perquè, en principi, el tupí feia la funció de florera. Potser Fontano entengui que la pot fer el paneret.

CARTA XIII

«Que discrets són los tupins»

Missenyores totes. Carta

4 Que discrets són los tupins
 (ni les olles los igualen!),
 puix me tornen les poncelles
 i sols retenen lo frare.

8 Oh, com deuen adorar
 aquella corona blanca,
 però fora més accepta
 a tenir roja la calba.

12 Ja li desfan la cogulla,
 ja l'acursen, ja l'allarguen,
 ja l'estenen, ja l'arruguen,
 ja l'alcen i ja l'abaixen;

16 ja, per gosar-lo millor,
 de falda en falda lo passen
 i ell entre faldes s'adorm
 com si fos un gos de falda.

20 Oh, com deuen contemplar
 aquella mesclada capa,
 càndida a pesar de l'oli,
 a pesar del lleixiu, parda.

24 Com lo deuen regalar,
 si no és ell lo que regala,
 perquè cerca dels tupins
 acostumen ser les brases.

28 Mes, tenint present lo viu,
 com lo fingit los agrada?
 I com volen la figura,
 si és l'original en casa?

32 Ells s'entenen; jo, senyores,
 també alabo lo que alaben
 i sols miro vostres roses:
 reine el frare entre les faves.

Fontano

Romanç.

A f. 155-155v; B5 f. 239-240; B12 f. 93v-94; B13 f. 172v; L3 f. 36; R p. 164-165; V2 f. 221v.

A: Carta. Mi señoras totas

B5: Mi senyoras

B12: Mi señoras totas carta

B13: Carta. Mis S^{ras} totas

L3: [sense rúbrica]

R: Misseñoras totas carta

V2: Carta a mi S^{as} totas

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 227-228), Sogues (2013: 128-132).

Referències: Sogues (2014: 226-228).

3 puix A B13 R] pus B5 B12 V2, pues L3 || 4 retenen A B5 B12 B13 R V2] retornan L3
|| 6 corona A B5 B12 B13 R V2] cugulla L3 || 7 però B5 R V2] si be A B12 B13 L3 ||
11 estenen A B5 B12 B13 R V2] estreñan L3 || 12 i R B5 B12 B13 L3 V2] *om.* A; abaixen
A B13 L3 R V2] baixan B5 B12 || 15 adorm B5 B12 B13 L3 R V2] adorna A || 19 oli A
B5 B12 L3 R] olimp B13 || 20 del A B5 B12 B13 L3 R] de V2 || 22 que A B5 B12 B13 R]
quí L3 V2 || 23 cerca A B5 B12 B13 R V2] es cerca L3; los A R V2] dels B5 B12 B13 ||
25 viu B5 B12 B13 L3 R V2] vi A || 31 miro A B5 B12 B13 R] mire L3 V2 || 32 el A B12
B13 L3 R] al B5, lo V2; las A B5 B12 B13 L3 R] *om.* V2 || 33 Fontano A B5 B12 B13 L3
R] *om.* V2

Baso l'edició en el ms. R.

En aquesta carta adreçada a les monges dels Àngels i a les de Jerusalem, el poeta afirma que un col·lectiu de tupins, que probablement representen aquest segon col·lectiu de religioses, ha retingut el frare blanc. El passatge central del poema sembla una resposta amplificada i en clau jocosa als versos 9-10 de la dècima de la carta XI, en la qual aquestes mateixes monges afirmaven: *un pensament pot sofrir [el frare] / sens perdre de son honor*. Ben al contrari d'això, aquí, entre els versos 5-24 assistim precisament a un pensament (tot el que Fontano explica no ho ha vist, només s'ho imagina) que posa precisament en dubte l'honor del frare, ja que aquest és presentat com personatge submís fins a l'extrem de ser comparat amb un *gos de falda*. El poeta acaba retraient a les monges que s'entretinguin amb el frare *fngit* (és a dir, amb la planta) quan tenen *l'original en casa*, una referència que podria suggerir que el frare és el confessor de Jerusalem o, com a mínim, algun membre del clergat proper a aquesta comunitat monàstica.

Rúbrica: *totes*: és a dir, les de Jerusalem i les dels Àngels.

1 *tupins*: possiblement, les monges de Jerusalem.

2 *olles*: possiblement, les monges dels Àngels.

3 *frare*: es refereix a la planta del mateix nom que les monges dels Àngels li han enviat amb la composició «Enviem-vos des d'ací». Es tracta d'una herba paràsita de diferents espècies del gènere *Orobancha*, que creix en favars i fesolars i que fa una flor allargada i blanca molt característica. En el context d'aquest poema, esclar, serveix per fer referència, també, a un clergue.

4 Les monges de Jerusalem retornen les poncelles —és a dir, el símbol de la seva castedat—, i retenen el frare, un element que, com veurem tot seguit, les connota lascivament, ja que el sotmeten a un seguit d'operacions de caràcter obertament sexual.

5-8 *fora*: la *corona blanca*. | *accepta*: ben disposada. | La *corona blanca* remet al pentinat dels frares, amb la part superior del crani rasurada, però també al gland en estat de relaxació. Per contrast, la corona vermella seria una referència al gland en estat d'excitació. Cal fer notar que, en aquesta quarteta es perd la dilogia entre el frare vegetal i l'humà perquè el passatge només pot fer al·lusió al segon.

9 *desfan*: els tupins.

13 *gosar-lo*: gaudir-lo. En relació amb una composició burlesca de Quevedo, Mata (2000: 643) remarca que *gozar* és una «voz que tenia un marcado y concreto significado sexual». L'afirmació sembla igualment vàlida per a aquest vers fontanellà.

16 *gos de falda*: més enllà de la ridiculització de què és objecte aquí el frare, en tant que es representat com un individu submís i a mercè de la voluntat de les monges, noteu, també, l'homofonia jocosa entre *gosar* i *gos*.

21-22 *regalar...regala*: joc de veus entre els dos sentits del terme 'regalar', és a dir, «Adelitar, donar molt de gust» i «Un cos deixar córrer per la seva superfície o caure a gotes o a raigs un líquid que se'n desprèn» (DCVB, s.v. *regalar*). De cara a la comprensió d'aquest passatge, tal vegada sigui també d'utilitat tenir present que una de les accepcions del mot *frare* és «porció d'esperma despresada, produint una taca» (DCVB). Aleshores, el passatge podria tenir el sentit següent: les monges regalen (=adeliten) el frare i aquest regalima (=emet frades=ejacula).

25-28 *los*: als tupins | *volem*: els tupins. | *la figura*: és a dir, la planta que representa l'home. Aquests versos posen de manifest que el frare (la flor) ha de tenir algun correlat real, per bé que es fa impossible determinar si es tracta d'un home (un frare, un confessor, o potser, simplement un galant diferent de Fontano), o bé si és un correlat més abstracte i simplement vol significar la mala reputació de les monges de Jerusalem. Sembla probable, però, d'acord amb aquest passatge, que el personatge en qüestió sigui el confessor del convent de Jerusalem, altrament es fa difícil d'entendre el sentit del v. 28.

29 *ells*: els tupins (=les monges de Jerusalem). | *s'entenen*: s'entenguin.

30 *alabo lo que alaben*: l'efecte irònic de l'expressió rau en el fet que Fontano fingeix respecte pel frare com a clergue, però assumeix que les dones l'*alaben* com a objecte de desig sexual.

31 *vostres*: semblaria que es refereix a les monges dels Àngels, ja que són aquestes dames les que han enviat les roses a Fontano. Però això no és coherent amb el destinatari del poema, una segona persona del plural que, en principi, sembla correspondre a les monges de les dues comunitats monàstiques, la dels Àngels i la de Jerusalem. Les úniques explicacions

plausibles són que, o bé el poema, en realitat, va adreçat exclusivament a les primeres o bé que les roses simbolitzen les dames virtuoses de les dues comunitats, és a dir, aquelles que no tenen tractes amb el frare.

32 *les faves*: les monges de Jerusalem, finalment connotades de forma negativa (fava= persona beneïta).

CARTA XIV

«Altra vegada senyores»

Pocs dies després, sent-se tornat a purgar, envia als Àngels la carta que se segueix

Altra vegada senyores
m'han enviat un present
que Maresch l'ha disposat
4 i l'ha cuinat Albanell.
Jo l'he pres per cortesia
i tan disgustat me té,
que estaria molt gustós
8 de no ser estat cortès.
L'Hipòcrates català
diu que el present ha de ser
escombra de les entranyes
12 i cercapous dels budells,
perquè a Magrino i a mi
nos convidà lo veguer,
(aquell que ab la verga dreta
16 espanta tot un convent).
Menjar nos donà sens ossos,
menjar que no és carn ni peix,
mes, ab tot, quan naix no crida,
20 que fora menjar de vent.
Menjar que per a cuinar-se
és tupí de si mateix
i, després de ser menjat,
24 deixa encara los plats plens.
Té banyes i no és casat,
té baves i no té dents,
té casa i no té finestra,
28 i camina i no té peus.
Endevina endevinalla:
missenyores, què pot ser?
Si no diuen «caragols»
32 no endevinaran jamés!
Doncs per traure-los del cos
se dona pressa Maresch,
que jamés cosa de banyes

36 podria fer bon ventrell.
 Direu que em falta matèria
 per omplir aquest paper
 mes vui ne trauré sobrada
40 per embrutar-ne molts més.
 Enviau-me, entretant, roses,
 tan poncelles com soleu,
 si per cas los alambins
44 no han desflorat los rosers.
 Enviau-les com aquelles
 que Menandra bella té,
 que en lo jardí de sa cara
48 floreixen entre la neu.
 Competidor de sos llavis,
 enviau algun clavell
 que, vergonyós de vençut,
52 arribarà més encès.
 I si falten gessamins
 que esmalten lo ramellet,
 les blanques mans de Menandra
56 vos mostraran los més bells.
 Mes totes sou gessamins
 en aquell sagrat verger
 on la candidesa interna
60 fulles oloroses vest.
 Enviau qualssevols flors,
 com no sien pensaments,
 perquè no mereix los vostres
64 qui no té cap per los seus;
 ni la doble satalia,
 que per los convents floreix,
 quan, per enganyar, enganyen
68 a qui sols vol per voler;
 ni m'envieu lo tupí,
 que no puc beure ab ell:
 cristal·lina vull la tassa
72 per a veure lo que bec.
 A bé que tots som de terra
 los tupins ho mostren més,
 puix si falta lo vernís
76 resta lo fang descobert.
 I adeu-siau, missenyores,

80 perquè em tenen inquiet
 amor, gerapiga i febre,
 tres enemics del cervell.

Fontano

Romanç.

A f. 155v-156v; B5 p. 240-242; B12 f. 94-94v; B13 p. 173; C p. 199-201; I2 f. 118v-119; L3 f. 36v-38; L4 p. 303-304; MA f. 170 (vv. 71-80); R p. 165-166; V2 f. 151v-152v.

A: Pochs dias despres aventse tornat á purgar enviá als Angels la carta ques segueix
B5: Pochs dies despres sense tornat a purgar envia als Angels la carta ques' segueix
B12: Pochs dies despres sense tornat á purgar envia als Angels la carta ques segueix
B13: Pochs dias despres sentse tornat a purgar enviá als Angels esta carta
L3: Pochs dias despres, haventse tornat a purgar, envia als Angels la carta seguent
C I2 L4 MA: [sense rúbrica]
R: Pochs dies despres sentse tornat a purgar envia als Angels la carta que se segueix
V2: Pochs dias despres sense tornat a purgar envia la carta que se segueix

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 224-226), Sogues (2013: 133-138).

Referències: Sogues (2014: 228-230).

9 Hipòcrates A C L3 L4 V2] Hipocrites B5 B12 B13 I2 R || 12 cercapous A B5 B12 B13 C I2 L4 R V2] cercapou L3 || 13 Magrino C I2 L4 V2] Marino A B5 B12 B13 L3 R || 23 després A B12 B13 I2 L3 L4 R V2] despues C || 26 baves A B5 B12 B13 C I2 L4 R V2] boca L3 || 30 missenyores, què pot ser A B5 B12 C I2 L3 L4 R V2] Señoras lo que pot ser B13 || 31 diuen A B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R] dieu V2 || 32 no A B5 B12 B13 C L3 L4 R V2] nou I2; endevinaran A B5 B12 B13 C R] endevinareu I2 L3 L4 V2 || 33 per A B5 B12 B13 L3 L4 R] pera C I2 V2 || 35 jamés A B5 B12 B13 L3 R] jamaý C I2 L4 V2 || 40 per A B5 B12 B13 C I2 L3 R V2] pera L4; molts A B13 C I2 R V2] molt B5 B12 L3 L4 || 42 soleu A B5 B12 B13 C I2 L4 MA R V2] sabeu L3 || 47 que A B5 B12 C I2 L3 L4 R V2] om. B13 || floreixen A B5 B12 C I2 L3 L4 R V2] frorejat B13 || 57 sou A B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] sous B5 || 58 aquell A B5 B12 B13 C I2 L4 R V2] aquex L3 || 59 on A B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R] ahont V2; candidesa A B5 B12 C I2 L4 R V2] candides B13 L3 || 66 que A B5 B12 C I2 L3 L4 R V2] perque B13 || 67 envieu A B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] enviau B5 || 75 puix A C I2 L3 L4 MA R V2] pus B5 B12 B13 || em A B5 B12 B13 C I2 L3 L4 MA R V2] me B13 || 79 i A B5 B12 C I2 L3 L4 MA R V2] om. B13 || 80 enemics A B5 B12 B13 C I2 L3 L4 R V2] enemic MA || 81 Fontano A B5 B12 L3 MA R] om. B13 C I2 L4 MA V2

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels v. 9 i 13.

9: *Hipòcrates*: atès que fa referència al metge Maresch, en aquest cas sembla més adequat rebutjar la lliçó de R (*Hipòcrites*), probablement, fruit d'una mala lectura, i acceptar la de l'altre grup de manuscrits.

13: En aquest cas, la lliçó d'R fa l'efecte de ser una *lectio facillior*, potser resultat de la familiaritat dels copistes amb el nom del cèlebre poeta italià Marino. Opto per la lliçó de l'altra branca de testimonis, més que més, perquè considero probable que el personatge emmascarta amb aquest criptònim sigui el Marquès de Sant Magrin (veg. 5.1.6.2).

Fontano s'adreça a les monges dels Àngels per informar-les que, després d'un àpat abundós de caragols, s'ha sotmès a una purga. Demana flors a les religioses per mitigar-ne els efectes odorífers i aprofitar, també, per demanar-los que aquesta vegada no l'enganyin, com havien fet a la carta «Enviem-vos des d'ací», amb l'enviament del tupí i el frare blanc, uns elements que l'havien fet dubtar de la castedat de les monges dels Àngels, ara ja (aparentment) assegurada.

Rúbrica: *als Àngels*: al convent de Nostra Senyora dels Àngels.

1-2 El subjecte del verb són les monges dels Àngels que, *altra vegada* –la primera havia estat a la carta IX– han enviat un regal al poeta. A la quarteta següent, Fontano especifica que aquest regal és un purgant, la qual cosa planteja un problema interpretatiu perquè, amb la carta IX, les monges no havien enviat cap purgant. Podem entendre, doncs, que, o bé les monges ja havien enviat el purgant en una missiva anterior a la VIII i de la qual no tenim constància, o bé que aquest *altra vegada* es refereix única i exclusivament a l'enviament d'un present (no específicament al purgant). Sigui com sigui, és important fer notar que la possible confusió es deu, en bona mesura, el fet que, dins la mateixa composició, per interpel·lar les dames, el poeta alterna l'ús de la segona persona del plural (*diuen, endevinaran*, etc.) amb el de la tercera (*direu, enviam-me*, etc.), de manera que aquest *han* del segon vers és dubtós, si bé el més probable, com ja apuntava a l'inici, és que tingui les monges dels Àngels com a subjecte.

3 *disposat*: prescrit. | *Maresch*: Joan Maresch, professor de la Facultat de Medicina i un dels protometges del Principat de Catalunya (Zarzoso 2011: 61). També membre del braç reial. (DGC, VI, 1585). Per més informació sobre la identitat real dels personatges esmentats en aquest cicle, veg. 5.1.6.2.

4 *Albanell*: Podria tractar-se de l'apotecari Joan Albanell o del doctor en medicina Josep Albanell, però la primera opció sembla la més probable, ja que, normalment, qui elaborava un preparat com el que aquí s'esmenta (un purgant) era un apotecari, no pas directament un metge.

6 *disgustat*: la purga atrofia el gust. Aquest tema apareix també a la carta VIII («D'aquest trono circular», v. 42, on s'al·ludeix a *el gust enfadat* del poeta) i a la carta XI («No és mal búcaro un tupí», v. 4: *si el vostre [gust] no està estragat*).

7-8 *ser*: haver. Literalment: 'ara encara conservaria el sentit del gust si no hagués estat cortès (i hagués rebutjat el present, és a dir, la purga)'. I, també: 'Estaria content de no haver estat cortès'.

- 9 *L'Hipòcrates català*: el doctor Maresch (veg. n. 3).
- 10-12 No s'explicita quin és el present, però el fet que sigui *escombra de les entranyes* fa pensar que deu ser la *gerepiga*, el purgant al qual Fontano fa referència al v. 79.
- 13 *Magrino*: molt probablement es refereix al Marquès de Saint-Magrin, tinent general de Lluís XIV de França al Principat durant la guerra. Sobre la identificació dels personatges ocults rere els criptònims d'aquests poemes, veg. 5.1.6.2
- 14 *veguer*: probablement el de Barcelona. Si tenim en compte la proposta de datació d'aquest cicle epistolar presentada a 5.1.6.3, i si assumim que es tracta del veguer de Barcelona, seria Galceran Cahorts, que ocupà el càrrec entre l'11 de juliol de 1645 i el 30 d'abril de 1648.
- 15 *verga*: dilogia jocosa i obscena, que juga amb les veus «bastó usat com a signe d'autoritat» i «Membre genital de l'home i dels altres mamífers mascles» (DCVB, s.v. *verga*). Recordem que aquest mateix terme ja havia estat utilitzat amb la mateixa finalitat a la carta IV d'aquest mateix cicle («Oïu, senyores devotes», v. 33).
- 35 *cosa de banyes*: els cargols, però també la sospita –ja desmentida– de la suposada infidelitat de les monges dels Àngels amb el frare blanc.
- 36 *fer bon ventrell*: «agradar, donar gust, esser plaent» (DCVB, s.v. *ventrell*).
- 37-40 La confusió entre la defecació i la creació poètica és un tòpic habitual en la poesia satírica del barroc hispànic (Luján 2007: 66). Fontano la practicava ja a la carta VIII («D'aquest trono circular», v. 22-24).
- 42 Recordem que a la carta IX («Enviem-vos des d'ací») les monges dels Àngels ja havien enviat poncelles a Fontano.
- 43 *alambí*: aparell que serveix a la destil·lació, emprat en l'elaboració de perfums a partir de flors.
- 46 *Menandra*: probablement es tracta de la mateixa dama que, en d'altres composicions, s'amaga darrera els criptònims de Belinda, Elisa o Belisa. Aquí, Fontanella es val del nom del comediògraf grec Menandre d'Atenes per construir aquest nou criptònim, que sembla servir com a sinònim de 'bromista' o 'comedianta'.
- 54 *esmalten*: esmaltin.
- 58 *verger*: «Hort amb varietat de flors i arbres fruiters» (DCVB). Però noteu també el doble joc amb el sentit figurat del terme («lloc ple de verges»). Ambdós sentits remetent a la idea del convent en el qual estan recloses les monges a les quals s'adreça el poeta.
- 61 *vest*: vesteix.
- 62 *com*: que.
- 62 *los vostres*: els vostre pensaments. Noteu la dilogia del mot *pensaments*, que serveix per fer referència tant a la flor del mateix nom com a la facultat de pensar.
- 64 El poeta es presenta com a curt de gambals.
- 65 *satalia*: també anomenada *grandalla* o *narcís dels poetes*, és una flor blanca, molt olorosa, que pot arribar a ser tòxica. Potser d'aquí que rebí la qualificació de *doble*, perquè és enganyosa, en el sentit que, malgrat la seva bellesa, pot resultar letal.
- 67 *enganyen*: vostès (les monges). Noteu que el més natural aquí seria que el verb estigués conjugat en segona persona del plural (enganyeu). Això, però, desbarataria el còmput sil·làbic del vers. D'altra banda, la solució no ha d'estranyar perquè el poeta ja ha evidenciat

en d'altres ocasions al llarg d'aquests poemes que no té cap problema en alternar la segona i la tercera persones del plural en les interpel·lacions a les dames

68 És a dir, al poeta.

69-72 El poeta culpa el tupí enviat per les monges dels Àngels de l'engany que ha patit (el de pensar que eren les monges d'aquest convent i no les de Jerusalem les que mantenien relacions poc castes amb el frare blanc).

73 *A bé que*: per bé que. | *tots som de terra*: paràfrasi de la cèlebre cita bíblica «Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris» («Recorda que ets pols, i a la pols tornaràs» (*Gen.*, 3,19).

75-76 Probablement, i seguint amb la identificació de les monges de Jerusalem amb el tupí apuntada a la carta anterior («Que discrets són los tupins»), aquests versos volen recalcar la naturalesa baixa (fangosa) de les monges de Jerusalem, que ha quedat descoberta després de caure el vernís (el malentès) que les cobria i el poeta ha comprès que són elles les que mantenen relacions amb el frare.

79 *gerapiga* (o *giripiga*): «antic purgant compost d'assèver, mel clarificada i altres ingredients» (Calpe 2001: 199).

CARTA XV

«Versos després de la purga»

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

Versos després de la purga
envio, dolça mongeta;
no seran mals, si són bones
4 mànegues després de festes.
Quant festa i medicines,
tenen gran correspondència,
perquè tot est fang, Belisa,
8 naix d'aquella polvoreda.
Tanta podridura d'olla,
tant trinxat, tanta costella,
tant fideu, tanta castanya,
12 tant principi i tal grandesa,
per salut mal allotjades
en ventrellet de mantega,
deurien tenir per postres
16 o purgueta o manegueta.
Però direu que els gusmans
foren gormands en la reixa,
i que ab un tupí guanyaren
20 una olla i una escudella.
Ab tot, penso que provàreu
(per gustosa competència
dels aixarops i l'olla,
24 recepta contra recepta),
si lo caldo era salat,
si ben grassa la vedella,
si tendra la xerevia,
28 si la col era desfeta,
si els fideus eren pastosos,
si era picant la canyella,
si lo sucre era del fi,
32 i el principi era balena.
Mes, si contra vós, Belisa,
s'armava tota la mescla

36 i dels ciurons ab les bales
intentava nova guerra,
ara tenim dos doctors
que, amistosos, vos defensen:
Casanoves ab la purga,
40 Azemar ab la dieta.

Romanç.

B1 f. 66v-67v; L4 p. 871-872; R p. 167.

B1: Estos versos enviá Fontano á una devota dos dias despres que hague presa la purga, sentse ella queixada, de *que* ell no lin havia enviats. La purga fou dos dias despres una gran xera. Romanse

L3: Estos versos seguens enviá Fontano á una devota dos dias després que agué pres la purga, haventse ella queixa, de que ell no lin avia enviats. La purga fou dos dias despues de una gran xera

R: Estos versos enviá Fontano á una devota dos dias després que hagué presa la purga, sentse ella quexada, de que ell no lin havia enviats. La purga fou dos dias de una gran xera

Edicions anteriors: Miró (1995: vol II, 228-229), Sogues (2013: 139-141).

Referències: Sogues (2014: 230-231), Sogues (2018: 157, 160-161).

5 festa B1 R] festes L4 || 7 est B1 R] ex L4 || 12 tant B1 R] tal L4 || 13 salut B1 R] saluts L4 || 14 en ventrellets B1 R] per ventrellets L4 || 25 si L4 R] y B1 || 38 amistosos R] animosos B1 L4

Baso l'edició en el ms. R.

Rúbrica: *després de*: en aquest cas, prenem la lliçó de B1; sembla que R oblida transcriure el *després*.

Fontano escriu a una monja de nom Belisa per recomanar-li que, després d'un àpat molt abundant, opti o bé per la purga (oral o anal), tal com li recomana un tal Casanoves, o bé per la dieta, tal com li recomana un tal Azemar. La referència als *gusmans* fa pensar que la celebració relatada deu ser algun esdeveniment celebrat en un convent de dominics. És molt probable que la Belisa interpel·lada aquí sigui la mateixa dama que en altres composicions d'aquest mateix cicle resta oculta darrere dels criptònims *Belinda*, *Elisa* i *Menandra*, i que, segurament, fos una monja del convent dels Àngels. El poema no permet entendre, però, si el poeta i la dama coincidiren a la celebració, ja que no sabem si allò que Fontano explica ho ha vist, s'ho imagina o l'hi han contat.

Rúbrica: *la purga*: probablement és Fontano qui l'ha presa., tot i que no ho podem afirmar amb seguretat (veg. n. 24). | *xera*: «menjada festosa, abundant» (DCVB).

3 *no seran mals*: no us faran mal (els versos).

4 *mànegues*: probablement es tracta d'una catalanització del terme castellà *mangueta*: «Bolsa de cuero u otra materia, que, con su pitón correspondiente, servía para poner enemas» (DRAE, s.v. *mangueta*). Es tracta, doncs, de l'estri emprat per a posar lavatives, que, en català actual rep el nom de *pera* o *pera de goma*.

5 *Quant*: pel que fa a.

7-8 *pols...fang*: es tracta d'una transposició del refrany «D'aquella pols, venen aquests fangs», que recorda l'origen remot d'un mal actual.

9 *podridura d'olla*: aquí la dilogia s'estableix entre la digestió del menjar (que en provoca la *podridura*) i el plat conegut amb el nom d'*olla podrida*, que és un «cuinat amb els ingredients normals de l'olla i alguns altres menys freqüents, com carn de ploma, cuit tot a la mateixa olla» (DCVB, s.v. *olla*). Era un plat molt apreciat, a l'època.

12 *principi*: «Cadascun dels plats que se serveixen després de la sopa o bullit i abans del postre» (DCVB).

14 *ventrellet de mantega*: l'estómac, suposadament delicat, de la dama.

16 o *purgueta* o *mangueta*: o purga (oral) o lavativa (anal).

17-18 *gusmans*: «Nom que el poble donava als frares dominics» (DCVB, s.v. *gusman*). Aquest és l'ordre del qual formava part la comunitat dels Àngels. | Noteu el joc fonètic entre *gusmans* i *gormands*. | *en la reixa*: la del locutori, probablement. Sembla versemblant que l'àpat tingués lloc en aquest espai, prou ampli per acollir una certa quantitat de gent i disposat per mantenir separades, per mitjà d'una reixa, les monges, dels visitants. Amb tot, la proximitat dels frares amb la reixa fa sospitar que estigueren tant atents a les menges com a les monges.

19-20 *tupí*: Olla petita amb una sola ansa. | En un sentit literal, el passatge sembla no tenir cap sentit. Per això tot sembla indicar que, per a interpretar-lo, caldria poder entendre què representen el tupí, l'olla i l'escudella. Dubto que aquí el tupí tingui el mateix sentit que en les composicions anteriors, però em confesso incapaç de construir cap lectura, més enllà d'això, amb els elements de què dispo. Només puc apuntar que és probable que el valor simbòlic de cada un dels elements respongui a un sistema de referents coneguts pel cercle de lectors al qual va adreçat el text (i el cicle, en el seu conjunt) però que es construeix fora del text i que, per tant, resulta impossible de reconstruir des de fora d'aquell context.

22-23 Literalment: 'Perquè les medicines (purgants) i les olles (el menjar) es poguessin fer la competència en vós'. Aquesta competència és *gustosa* perquè tant la purga com el menjar afecten (en negatiu i en positiu, respectivament) el sentit del gust.

24 És a dir, la recepta de l'*aixarop* (=la purga) contra la de l'*olla* (=el menjar). Si entenem el vers en el sentit que la dama ha tastat les dues receptes, podria indicar que la dama s'ha sotmès, ja, a una purga. Aquesta lectura, però, no és segura.

31 El sucre fi és «el que ha estat depurat i cernut, de manera que forma un polsim menut» (DCVB, s.v. *sucré*).

32 *principi*: veg. n. 12. | *balena*: noteu el joc entre *del fi* (delfí) i *balena*.

35 Literalment: 'Amb els cigrons actuant com si fossin bales'.

40 Després d'un àpat com aquest, Fontano recomana a la dama que faci cas de les recomanacions que donen aquests dos personatges: que es purgui, o bé que faci dieta, ja que són les dues millors formes de recuperar-se de l'enfit. Per ara, no he pogut documentar si aquests dos personatges tenien algun correlat real.

CICLE DELS RAMS

PRIMERA PART

CARTA I

«Desalinyada ma ploma»

Lo present que feu un devot a la purga de la devota fou un ram de flors al mig del qual hi havia una gàbia de filigrana i, dins, un caponet de seda ab estos versos que l'acompanyaven

Desalinyada ma ploma
ufana un temps, i brillant,
que ab los pensaments, lleugera,
4 sabé escriure i volar.
Sens lo turbant d'escarlata
(antic adorno del cap
en què Canigó comença
8 a retratar son cristall),
en una argentada gàbia,
(nova presó més suau),
fa penitència devota
12 un caponet ermità.
No l'aconsolen les flors,
sí les admet per semblants,
(que també són flors capones
16 puix sens donar fruit estan),
ni ja, com solia, canta,
antes plora haver cantat,
que és millor per la fortuna
20 plorar bé que cantar mal;
i ab la dolça tortoleta,
per los afectes d'amant,
té alegria de pollastre
24 sens atreviment de gall.

Romanç.

B1 f. 67v-68; B4 f. 115v; L3 f. 38-38v; R p. 168.

B1: Lo present feu vn Devot à la purga de la Devota fou vn ram de flors al mitg dell hi havia vna gavia de filigrana y dins vn caponet de seda ab estos versos quel acompnyaven

B4: Lo present que feu un devot, á la purga de la seva devota fou un ram de flors al mitg del qual hi havia una gabia de fil, y grana, y dins un caponet de seda ab estos versos, quel'acompanyavan

L3: Lo present que feu un devot a la purga de la devota, fou un ram de flors al mitx del qual y havia una gabia de fil, y grana, y dins un caponet de seda, ab estos versos

R: Lo present que feu un devot a la purga de la devota fou un ram de flors al mitg del qual hi havia una gabia de fil, y grana, i dins un caponet de seda ab estos versos, quel acompanyavan

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 228-229).

3 ab B1 B4 R] en L3 || 6 cap B1 B4 R] camp L3 || 8 son B4 L3 R] sen B1 || 19 la B1 B4 R] sa L3 || 22 afectes B1 B4 R] effectes L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregixo l'error evident del vers 1.

Rúbrica: *purga d la* afegit sobre *la seva*, amb unes petites fletxes que indiquen que ha d'anar entre *la* i *seva* B4; *una gabia* afegit damunt de *havia de*, amb fletxes que indiquen on va B1.

El poema s'estructura en dues parts: a la primera (v. 1-12), la veu poètica presenta la seva situació: explica que, anteriorment, la seva ploma (=el seu geni poètic) sabia articular amb més encert els seus pensaments que no pas ara, i es plany d'haver perdut aquesta facultat, perquè això li impedeix de compondre versos que estiguin a l'alçada de la dama a la qual els envia. Així mateix, indica que ha començat a envellir i es presenta com un *ermità*. Per metaforitzar la seva situació, a la segona part del text (v. 12-24), el poeta es desdobla en la figura d'una au, el capó, que ha perdut els trets més apreciats en el seu gènere (el plomatge brillant, i la capacitat de volar i de cantar), trets que –metafòricament– són també propis dels bons poetes. El capó també és una au asexual, la qual cosa fa pensar que podria tractar-se d'una composició escrita després de l'ingrés de Fontanella en la vida religiosa, és dir, més tard de 1657.

Rúbrica *filigrana*: «Obra feta de fils d'or o d'argent entrelaçats i units per soldadures imperceptibles» (DCVB). | *caponet*: «Pollastre capat de petit per engreixar-lo» (DCVB, s.v. *capó*).

1 *desalinyada*: abandonada, que mostra símptomes de deixadesa.

5-8 *turbant d'escarlata*: tal vegada aquest passatge al·ludeixi al fet que el poeta en altre temps havia tingut els cabells de color castany clar o panotxa (*escarlata*), però que ara, degut a l'envelliment, s'ha tornat pèl-blanc, imatge suggerida pel *crystal* del Canigó (és a dir, el cim nevat de la muntanya) reflectit en el seu cap. Per bé que Fontanella l'empra d'una altra forma, la imatge sembla presa de l'ègloga *Amarilis* de Lope de Vega («primero en el turbante de escarlata, / cendal de nieve del Atlante moro, / serán, con la distancia que interviene, / los hielos de la frígida Pirene»).

9 *argentada gabia*: la gabia de filigrana al·ludida a la rúbrica.

12 *un caponet ermità*: l'autor. La imatge amb la qual es representa fa pensar que aquest poema podria haver estat escrit ja durant els seus anys de religió.

14-16 Les flors, un cop arrencades per a la composició d'un ram, ja no poden donar fruit, és a dir, que són tan estèrils com el capó que, per aquest motiu, *les admet per semblants*.

18 *antes*: sinó que.

17-20 comparació entre el cant de les aus i el del poeta, que cal llegir en clau jocosa, atès que el cant del capó no és precisament melodiós.

21 *la dolça tortoleta*: la dama de qui està enamorat, que és la destinatària del poema. Noteu que la carta VIII de la segona part d'aquest cicle és dedicada «a una viuda» i que, tal com s'explica allà, la tórtora solia servir per representar la viudetat femenina. Probablement, doncs, la dama és la mateixa a les dues composicions.

23-24 Representació autoparòdica de l'autor; l'alegria possiblement es degui al fet d'haver reprès el contacte amb la dama, mentre que la manca d'atreviment podria al·ludir a la seva incapacitat de portar el festeig més enllà del text.

CARTA II

«Cor i peix, tot en un ram»

Lo present que envià un cavaller a una dama que es deia Ham lo dia de la purga fonc un ram de flors ab un ham dorat que penjava ab un filet d'un costat del ram, i un peixet fet com un cor, que estava pres en l'ham, ab esta quartilla

4 Cor i peix, tot en un ram:
 teniü, bella pescadora!
 És un cor, puix vos adora,
 és un peix, puix mor en ham.

Quarteta heptasil·làbica.

B1 f. 68; B4 f. 115v; L3 f. 38v; R p.168.

B1: En *vn* dia de purga enviá un amant á sa *dama* un *ram* ab *vn am* y *vn* peix *com* un cor

B4: Lo Present que enviá un cavaller á una Dama ques' deia Ham lo dia de la Purga, fonch un ram de flors ab un ham dorat que penjava ab un filet de un costat del ram, y un pexet fet com un cor, que estava pres en lo ham ab esta quartilla

L3: Lo present que un cavaller enviá a una Dama, ques° deya Ham, lo dia de la Purga, fonch un ram de flors, ab un ham dorat, que penjava ab un filet del costat del ram, y un Pexet, fet com un cor que estava pres en lo ham, ab esta quartilla

R: Lo present que envia un cavaller á una dama ques déya Ham lo die de la purga, fonch un ram de flors, ab un ham dorat que penjava ab un filet de un costat del ram, y un peixet fet com un cor, que estava pres en lo ham ab esta quartilla

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 290).

Baso l'edició en el ms. R.

Rúbrica: malgrat que R transcriu *envia*, edito *envià* per coherència amb els temps verbals dels altres dos verbs de l'oració (*fonc* i *estava*).

Quarteta galant que serveix per oferir un ram de flors a Maria Teresa Ham. Aquesta composició i les tres següents («Ham admirable dels cors», «Quan sabés que mon ram» i «Si jo sabia també») es refereixen a aquest ram i al joc simbòlic que proposa la imatge del peix atrapat en l'ham.

Rúbrica: *fonc*: fou. | *un peixet fet com un cor...*: imatge pròpia d'un penjoll, que significa la submissió de l'enamorat a la dama.

2 *tenir*: tingueu (preneu). | *bella pescadora*: recordem que, tal com es fa explícit a la rúbrica, el cognom de la dama era Ham; d'aquí, la seva caracterització com a *pescadora*.

CARTA III

«Ham admirable dels cors»

Esta altra quartilla glosada, ab dos cartes, acompanyaven lo ram

4 Ham admirable dels cors,
quant captiva ab la bellesa
–Sol Rei de la gentilesa–,
és sol coronat de flors.

Glosa

8 Ocellet infortunat
rompre los llaços procura,
i la llibertat obscura
és presó, no llibertat;
mes lo peixet obligat
troba, en vostres resplendors,
12 per alvío los ardors,
la cadena per corona,
quant sou, divina amazona,
ham admirable dels cors.

16 En un ham tan resplendent,
tinc l'esclavitud per glòria,
la ferida per victòria,
per ditxa, lo rendiment;
20 ni lo turment és turment,
ni la tristesa és tristesa
per tan amable duresa,
que l'objecte de mon cor
tant obliga ab lo rigor
24 *quant captiva ab la bellesa.*

28 Per tribut ha de donar,
a vostres plantes hermoses,
la terra, flors temeroses,
peixos il·lustres, lo mar;
mes, en lo golf de l'amar
lo nord de vostra bellesa,

- 32 per desterrar ma tristesa
ostenta nou arrebol,
perquè més que nord és sol:
Sol Rei de la gentilesa.
- 36 Oh, Talestris aplaudida,
ham suau d'amor amant,
gustosament fulminant
en una mort, una vida;
40 adoro, amable homicida,
de l'ham i llamp los ardors;
com, equivocant rigors,
vostra flama vencedora
en lo regne de l'aurora
44 *és sol coronat de flors.*

Quarteta heptasil·làbica glosada en quatre dècimes.

B1 f. 68-69; B4 f. 115v-116; L3 f. 38v; R p.168.

B1: Esta quartilla glosada *acompañava vn ram*

B4: Esta altre quartilla glosada, ab dos cartas *acompanyavan lo ram*

L3: Esta altre quartilla glosada, *acompañaba tambe lo dit ram*

R: Esta altra quartilla glosada, ab dos cartas *acompanavan lo ram*

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 245-246).

13 sou B1 B4 R] *om.* L3 || 23 ab B4 L3 R] *om.* B1 || 29 de l'amar B1 B4] de la mar L3, del amor R || 39 adoro B1 B4 L3] adora R || 43 regne B1 B4 R] *reyne* L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 29 i 39.

Joc enigmàtic en el qual la veu poètica representa el seu enamorament mitjançant la imatge del peix que ha mossegat un ham, la qual prové de la carta anterior. El poeta lloa la bellesa de la dama, li dona tractament de reina i s'hi refereix amb el nom de *Talestris*, que, segons la tradició clàssica, fou una de les reines de les amazones.

Rúbrica: *dos cartes*: les que segueixen: «Missenyora, quan sabés que mon ram...» i «Flor dels hams i ham de les flors...» | *el ram*: es refereix al ram de la carta anterior.

1 *Ham admirable dels cors*: literalment, 'ham que pot ser admirat pels cors (=dels homes)'. Fa referència a la dama a la qual va adreçada la composició, Maria Teresa Ham. El joc polisèmic entre l'objecte i el seu cognom es manté al llarg de tota la composició.

- 3 *Sol Rei*: l'expressió serveix per singularitzar la dama, lloant hiperbòlicament la seva gentilesa. La grafia amb majúscules perquè entenc que deu tractar-se d'un joc sobre l'apel·latiu de Lluís XIV, que, des de l'any 1653, va ser anomenat *Rei Sol*, després d'haver representat Apolo (divinitat associada amb el sol) dins el ballet
- 4 *sol coronat*: la caracterització en termes reials de la dama al vers anterior explica la seva coronació amb flors en aquest.
- 5 *Ocellet infortunat*: es refereix, molt probablement, al caponet enviat juntament amb la carta anterior i que servia per al desdoblament burlesc del jo poètic.
- 6 *los llaços*: potser es refereix als de la gàbia de filigrana en la qual es troba.
- 9 *lo peixet obligat*: metafòricament, representació de l'enamorat que és presenta com una víctima del seu enamorament. És també una al·lusió al peix de la cadena que el poeta envia a la dama a la carta anterior.
- 12 *cadena*: joc de veus: en un sentit literal, es refereix a la cadena que envia el poeta a la dama; en el figurat, al fort vincle sentimental que uneix l'un amb l'altra. Remet a la idea de la esclavitud per amor.
- 13 *amazona*: la representació de la dama com a amazona és recurrent en tot aquest cicle epistolar. Sembla, alhora, una recreació del tòpic medieval de la *virgo bellatrix* i una caracterització a través de la figura historicomitològica de la reina Talestris (veg. v. 35 d'aquest mateix text). Ambues referències caracteritzen la dama com una persona de virtut i de caràcter fort. A més, cal tenir present que el nom 'amazona' inclou, fonèticament, el cognom de la dama (Ham).
- 15 Al·ludeix, al mateix temps, a la cadena de la carta anterior (que és resplendent perquè és d'or) i la dama, que és resplendent per la seva bellesa.
- 16 En la poesia amorosa fontanellana, i en general, en la tradició literària, la servitud amorosa és presentada sovint en positiu, com passa aquí.
- 17 *la ferida*: la que causa l'ham. És a dir, l'enamorament.
- 18 *ditxa*: felicitat, fortuna. | *rendiment*: rendició.
- 22 *que*: perquè | *l'objecte de mon cor*: la dama.
- 24 *quant*: com.
- 26 *vostres plantes*: als vostres peus.
- 32 *arrebol*: vermellor.
- 35 *Talestris*: nom de la reina de les amazones que passà tretze nits amb Alexandre i volgué que les amazones i els soldats del rei macedoni engendressin una casta de guerrers savis. Fontanella utilitza aquest criptònim per a la dama en diverses composicions d'aquest cicle.
- 37-39 *gustosament...amable homicida*: Aquest passatge reproduïx la idea neoplatònica que qui no correspon a la persona que l'estima, la condemna a una mort en vida. «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 1994: 44). Sobre aquesta qüestió, veg. Castaño (2017: 217-219).
- 40 *llamp*: imatge emprada recurrentment en la poesia amorosa fontanellana per representar l'amor pur. Vegeu, per exemple, l'ús del terme en el cas de les gilettes a Castaño (2017: 353).
- 41 *com*: de la mateixa manera que. | *equivocant*: confonent.

CARTA IV

«Missenyora, quan sabés que mon ram...»

Carta del mateix ram en nom de na Janeta de Canet

Missenyora,

4 quan sabés que mon ram hagués de servir per lo forn, i per l'efecte de la purga
mon paper, no podria deixar de fer un *bouquet* i una lletra, l'u tan grosser com la
que dicta, l'altra tant enramellada com la que escriu. Ja sabeu que us amo després
que us viu, bella novedat, per una cega; però per vós, que teniu ulls, mirall i
coneixença, la novedat seria que alguna persona vos vés sens amar-vos.

8 Com en Canet vos donaren l'aigua, sou la reina de les pescadores, però tan
desinteressada que, quan vostre ham incomparable ciny com lo bolitx, enclava com
la batuda, suspèn com lo sardinal, enclou com la nansa, emporta com lo gànguill i
travessa com la fitora, deixau prendre terra als peixos que, rendits, esperen foc i
respiren aire, i els donau la llibertat que no volen, perquè no són dignes
12 d'esclavitud tan noble, ni de mort tan gloriosa.

Si hi hagués arbres com joncs cerca del mar, los pescadors gravarien ab la brevedat
de vostre nom la grandesa de vostres victòries. Mes los peixos, rendits a bona o a
mala guerra, senyalen ab lo rastre per les arenes lo que, ni per muts saben
16 pronunciar, ni per mancos poden escriure.

I jo, que só i seré vostre a pesar de les tempestats del foc (que són pijors que les de
l'aigua), vos faré ab lo ramet un present en dos maneres inútil, ja perquè ha molts
anys que no és meu, ja perquè no mereix lo nom entre tants peixos generosos: lo
cor de
20

na Janeta de Canet

Prosa.

L3 f. 39v; R p. 169-170.

R: Carta del mateix ram en nom de na Janeta de Canet Misseñora

L3: Carta del mateix ram en nom de na Janeta de Canet

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 279).

3 bouquet] boquet R, motet L3; u R] un L3 || 10 com L3] *om.* R || 11 esperen R] espiran L3 || 17 faré R] fas L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo l'error evident de la línia 10.

3: malgrat que R catalanitza l'ortografia del terme, no tinc la certesa que ho faci conscientment (de fet, la o és àtona i es pronunciaria u, com succeeix amb el diftong francès *ou*). Per aquesta raó, i per denotar que es tracta d'un gal·licisme (penso que totalment deliberat), he optat per editar la lliçó amb les grafies franceses i en lletra cursiva.

20: malgrat que, pel sentit del text, es evident que no es tracta d'una signatura, l'edito com a tal –és a dir, a part del paràgraf precedent– perquè és la forma com apareix als dos manuscrits que ens transmeten el text i perquè penso que és l'opció que més s'adequa al sentit del text.

Continuació del joc enigmàtic i galant encetat amb «Cor i peix, tot en un ram». El poeta expressa el seu amor per la dama i la caracteritza com a *reina de les pescadores*, per ser nascuda en una vila marinera (Canet del Rosselló) i per captivar els homes com els pescadors pesquen els peixos.

Rúbrica: *mateix ram*: es refereix al ram de la carta «Cor i peix, tot en un ram» (*un ram de flors ab un ham dorat que penjava ab un filet d'un costat del ram, i un peixet fet com un cor, que estava pres en lo ham*).

2 *Quan*: aquí, amb valor de conjunció condicional: «En cas que, en l'ocasió que» (DCVB). | *...per a l'efecte de la purga...*: literalment, 'encara que la meva carta us hagués de servir per eixugar-vos el cul'.

3-4 *un bouquet*: un ram de flors (del fr. *bouquet*). | *grosser*: mancat de refinament. Noti's la rima interna amb *paper*. | *l'u...l'altra*: el ram i la lletra. | *la que dicta...la que escriu*: en ambdós casos, es tracta de la dama, Janeta. S'entén que *dicta* perquè els sentiments que desvetlla en el poeta inspiren els seus mots. Que sigui ella qui escriu, resulta menys evident, en aquest punt de la carta; de fet, es tracta d'un joc retòric enginyat per l'autor per sorprendre la dama i que només s'entén al final del text. | 4 *enramellada*: perquè va acompanyada d'un ram. | *per*: els dues aparicions del terme d'aquesta línia, correspondrien a *per a* en català actual. | *viu*: vaig veure. Noteu la rima interna amb *escriu*.

5-6 *coneixença*: enteniment. | 6 *vés*: veiés. | Si Janeta fos cega, com que no es podria veure a ella mateixa, la podria sorprendre que algú se n' enamorés. Però com que no és el cas, allò que l'hauria de sorprendre és que no se n' enamori tothom que la veu.

7 *vos donaren l'aigua*: al·lusió al bateig de la dama el qual, segons es desprèn del text, va tenir lloc a Canet de Rosselló, un poble de costa de la Catalunya del Nord.

8-10 *desinteressada*: perquè no es preocupa dels efectes que els seus encants tenen sobre els seus pretendents. | *ciny*: cenyeix. | *bolitx*, *batuda*, *sardinal*, *nansa*, *gànguil*, *fitora*: diferents arts de pesca.

11-12 *esclavitud tan noble*: al·lusió al tòpic de l'esclau d'amor, d'acord amb el qual, la servitud amorosa a una dama és presentada en positiu, com passa aquí. El passatge dona entenent que la dama rebutja els pretendents que no li interessin –i, indirectament, fa palès que Fontanella no és un d'ells. | *mort tan gloriosa*: ho és perquè es pot produir prop de la dama i per causa d'ella.

13 *si hi hagués arbres com joncs*: 'si hi trobéssim arbres, de la mateixa manera que hi trobem joncs'.

13-14 *la brevedat de vostre nom*: recordem que la dama es diu *Ham*.

15-16 *lo que, ni per muts saben pronunciar, ni per mancos poden escriure*: és a dir, la seva devoció per la dama. El poeta contrasta amb aquests pretendents més mancats, perquè, a diferència d'ells, pot traslladar a la dama els seus sentiments per mitjà dels seus escrits.

17 *tempestats de foc*: tempesta amb aparat elèctric. Remet a la imatge del llamp de la carta «Ham admirable dels cors» (*de l'ham i llamp los ardors*; carta III, v. 40)) i, per tant, a la idea de l'impacte produït per l'enamorament pur.

18 *ba*: fa.

19-20 Literalment, 'perquè, entre tants peixos generosos (els quals cal sobreentendre que ofereixen presents a la dama), (el present que el poeta li ofereix) no mereix el nom (de *present*)'. Com que aquest present és *lo cor de na Janeta de Canet*, no mereix el nom de *present*, en primer lloc, i en un sentit literal, perquè el poeta no pot oferir com a tal a la dama quelcom que ja és seu. En un sentit figurat, però, cal entendre que el cor que ofereix el poeta, de fet, és el propi, perquè la consider a ella el seu propi cor (és a dir, el seu amor). Aleshores, com que es considerar a ell mateix inferior a la dama, és un regal que no mereix ni tan sols aquesta consideració, de poc important que és. D'altra banda, la signatura final és un recurs pensat per confondre el lector, ja que, a primer cop d'ull, la carta sembla anar adreçada a Janeta de Canet i signada per ella mateixa. En certa manera és així però, quan llegim el text ens adonem que, de fet, qui signa el text no és ben bé la dama, sinó el seu cor, és a dir, el seu galant, és a dir, el poeta. Penso que aquesta interpretació obliga a respectar la disposició de la signatura en un punt i a part, la qual, d'altra banda, ve donada pels dos testimonis que ens han transmès el text. També ens permet entendre per què, en referir-se a ell mateix i a ella, a 3-4 l'autor utilitza indistintament el gènere femení (*la que dicta...la que escriu*).

CARTA V

«Flor dels hams i ham de les flors...»

Altra carta a la mateixa, ab lo mateix ram

[i] Flor dels hams i ham de les flors,

4 si jo sabia també enflorar les cartes com los rams, i lligar los versos com les flors, podria competir ab los ramejadors universals i donar als versistes dos quartilles d'avantatge i dos conceptes als prosistes. Mes vui no em jugo flor ni ram, perquè un desalat eixam d'abelles sens mel, ab empresat estruendo, ha privat a les flors de la presència de l'alba, perquè la troben més bella a la Plaça de les Cebes o perquè sien gira-sols de vostre sol. I jo voldria, ab elles (i més que elles),

4 suspès (com lo peix que és cor,
i el cor que és peix) en lo ram,
mirar una flor que és ham,
admirar un ham que és flor.

[ii] Vostre a la pluja, al sol i a la serena,
Terrat sens teules

Prosa + Quarteta heptasil·làbica.

L3 f. 39v-40; R p. 170-171.

L3: Altra carta a la mateixa, ab lo mateix ram

R: Altra carta a la mateixa, ab lo mateix ram

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 280).

Prosa

i,4 i dos L3] dos R; prosistes L3] poesistes R; jugo L3] juga R || 2 i el L3] y R || 4 un L3] en R || ii, 1 i a R] y en L3 || ii,2 Terrat R] T. L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents de la línia 4 i dels versos 2 i 4.

Carta galant en què la veu poètica comunica a la dama les seves ganes de veure-la.

Rúbrica: *a la mateixa*: la destinatària és la mateixa de les composicions que, al manuscrit R, precedeixen aquesta carta, és a dir: «Cor i peix, tot en un ram», «Ham admirable dels cors» i «Quan sabés que mon ram». I la carta va *ab lo mateix ram* que les cartes precedents, és a dir, forma part, tot plegat, d'un mateix enviament.

i,1 *ham*: el cognom de la dama és Ham. El joc polisèmic entre l'objecte i el cognom es produeix aquí i al darrer vers de la quarteta.

i,2 *enflorar*: guarnir amb flors. | *ramejadors universals*: els escriptors de tot el món. | *lligar los versos com les flors*: el símil entre collir flors i recollir versos té una llarga tradició en la literatura. Cal recordar que la paraula *florilegi* (del llatí *florilegium*, 'collida de flors') s'utilitza per designar un recull de fragments literaris.

i,3 *quartilles*: estrofa de quatre versos (quarteta).

i,4 *vui*: avui.

i,5 *desalat*: que no té ales. | *empresat*: que té pressa. | *estruendo*: estrèpit, xivarri.

i,6-7 *la troben*: la trobin (les flors, a l'alba). | *Plaça de les Cebes*: plaça del centre de la ciutat de Perpinyà que actualment porta per nom Plaça de Josquin Després. L'alba que el poeta espera que les flors (del ram) trobin en aquesta plaça és la dama, la qual devia viure en aquesta plaça o hi tenia alguna vinculació especial. | *sien*: siguin. El subjecte d'aquest verb poden ser les flors o les abelles, ja que | *gira-sol*: joc de veus. D'una banda, es tracta de planta del gènere de les compostes (espècie *Helianthus annuus*); al mateix temps, és un sinònim de 'para-sol' (DCVB, s.v. *gira-sol*); i, parar el sol és literalment allò que han fet les abelles, segons el poeta. | *ab elles*: amb les flors. Noti's la dilogia (i, en aquest cas, també l'homofonia) amb el mot *abelles*, aparegut anteriorment.

1-2 Es refereix a l'*ham dorat que penjava ab un filet d'un costat del ram, i un peixet fet com un cor, que estava pres en lo ham* de la carta II d'aquest cicle («Cor i peix, tot en un ram»).

3-4 La dama és identificada amb una flor.

ii,1 *a la serena*: «A camp ras, sense cobert, durant la nit» (DCVB). L'endrega vol palesar, de forma hiperbòlica i jocosa, la submissió del poeta envers la dama.

ii,2 *Terrat sens teules*: nom jocós que s'autoatribueix l'autor i que, en les cartes posteriors reconvertirà en el de *Pare Terrats*. Hi ha dues formes d'explicar aquesta nom: una és que respongui a algun tipus de broma interna, el sentit últim de la qual sigui conegut per l'autor i la dama (i potser, també, pel seu cercle de lectors més propers); l'altra és que sigui una troballa derivada de l'endrega de la línia precedent que, per algun motiu, l'autor considera graciosa i ocurrent, i decideix desenvolupar a les següents cartes.

CARTA VI

«Allà va la lletra, o no va...»

Esta carta, ab la següent lletra i una rosa, envià Fontano a un cavaller que la li havia demanada

- [i] Allà va la lletra, o no va, perquè com de la coloma té lo nom i no les ales, necessita d'altra ploma que la porte. Voldria fos a gust de vostra mercè la rosa que li envio, quant la que no li envio sé que ho és. Ditzós vostra mercè si, picat de la bellesa i no
4 de les espines, pot alcançar fruit en una flor estèril; mes no serà ditxós si, ab l'avorrible moda, dilata, com la vista, l'afecte mal repartit entre tantes i tan amables flors que fan un jardí continuat d'eixa isla fortunada, perquè sols en los de Xipre no és estimada la veritat.

Generosa una coloma
en l'esfera de l'amar,
ab dos sols porta la guerra,
4 dona ab una flor la pau.
No verdejant olivera
ostenta, en serenitat,
quan una amorosa rosa
8 iris se mostra, fragant.
Àguiles altes coronen
als vencedors fortunats
ab los tresors de la terra,
12 ab les riqueses del mar;
jo, d'una coloma bella,
corona espero, suau,
en flor de noble esperança,
16 fruit de fermesa constant.

Prosa + Romanç.

L4 p. 219 (v. 1-16); R p. 171-172.

L4: [sense rúbrica]

R: Esta carta ab la següent lletra, y una Rosa envia Fontano á un cavaller que la li havia demanada

Edicions anteriors: Bernad (1899: 25; v. 1-16), Miró (1995: II, 280-281).

2 amar L4] amor R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo únicament l'error del vers 2.

Rúbrica: malgrat que R transcriu *envia*, edito *envia* perquè entenc que el temps verbal de les rúbriques és sempre passat (veg. nota a l'edició de la rúbrica de «Cor i peix, tot en un ram»).
i,1-7: *om.* L4.

1: enumera el fragment en vers amb el número 60 L4.

2: la lliçó d'R no pot ser bona perquè trenca la rima assonant en *a* dels versos parells.

4: al costat d'aquest vers, transcriu la paraula *está* L4.

Aquesta carta correspon a un nou enviament, diferent del que conformaven les quatre cartes precedents. En aquest cas, l'enviament consta de tres elements: una *carta* (text en prosa), una *lletra* (text en vers, en aquest cas, un romanç) i una rosa. A la carta, el poeta s'adreça a un cavaller per desitjar-li sort en la seva pretensió d' enamorar una dama, la qual, és simbolitzada a través de la rosa. La lletra va adreçada directament a la dama, representada, ara, per una coloma, de qui el jo poètic espera la coronació, és a dir, la correspondència amorosa. No sabem si aquesta part en vers està pensada per a què el cavaller la reenvii a la dama, però seria una interpretació plausible, atès que la rúbrica ens diu que el cavaller *la hi havia demanada* al poeta (tot i que és cert que no especifica per a què). Tampoc es pot descartar que, tot plegat, sigui un nou joc retòric destinat a sorprendre la lectora del text, en el qual tot el conjunt aniria directament adreçat a una dama que seguiria sent la mateixa de les cartes precedents. Aquesta lectura implica acceptar la caracterització de la dama com a cavaller, hipòtesi versemblant si tenim present que, en d'altres cartes d'aquest mateix cicle, és caracteritzada d'aquesta manera (concretament, a la V i a la VI de la segona part del cicle epistolar, els primers versos de les quals són «Est ram tan mal fogotat» i «Ordenen de cavaller»). Si aquesta lectura és correcta, aleshores tota aquesta carta tindria un clar propòsit jocós: demanar a la dama que es faci arribar a ella mateixa un poema amorós de Fontanella que, de fet, ja ha rebut (perquè és el que està llegint). Sigui com sigui, el poema conté elements que conviden a pensar que la dama podria ser monja.

Rúbrica: Aquesta és l'única composició del *Cicle dels rams* en què Fontanella empra el pseudònim de Fontano.

i,1 *la lletra*: en moltes ocasions, el terme 'lletra' s'utilitza per fer referència a composicions poètiques escrites per a ser cantades. En aquest cas, es refereix al fragment que comença amb «Generosa una coloma» | *de la coloma té lo nom*: la coloma representa la dama al romanç i apareix ja al primer vers de la composició, per la qual cosa l'autor pot dir que la lletra en *té lo nom* (de la coloma).

i,2 *porte*: porti. Aquesta altra ploma, esclar, és la del poeta.

i,3-4 *quant*: tant com. | *la que no li envia*: la flor que no envia. Probablement es trata d'una al·lusió a la dama, que és comparada a la rosa, però que, òbviament, a diferència d'aquesta,

el poeta no pot enviar al cavaller. | *bellesa...espines*: les de la rosa. | *flor estèril*: la rosa és més apreciada pel seu valor ornamental que no pel seu fruit. En un sentit figurat, sembla que el text fa extensius aquests trets a la dama. N'ignoro els motius, però la representació de la dama com a flor estèril potser vol indicar pot tenir dos significats, no incompatibles entre ells: 1) que és impossible aconseguir la correspondència amorosa de la dama (potser perquè és monja?); i 2) es tracta d'una al·lusió a l'edat de la dedicatària del text (i, aleshores, el mot *estèril* s'hauria de prendre en un sentit literal).

i,5-6 *avorrible moda... amables flors... isla fortunada*: és probable que aquest passatge faci referència a un convent. M'ho fa pensar que, a les *Cartes a les monges dels Àngels i Jerusalem*, Fontano compara les monges amb flors (veg. *Ang.* XIV, v. 57: «Mes totes sou gessamins / en aquell sagrat verger») i les situa, també, en una illa (*ínsula*), que representa el convent i que, en aquell cas, anomena *Jerarquiana* (veg. *Ang.*, II, v.32 i III, vi,12). Si la lectura és correcta, aleshores, l'*avorrible moda* no pot ser altra cosa que el costum, força estès a l'època, d'acudir als convents per a cortejar les monges. En aquest sentit, el poeta sembla advertir el cavaller que no reparteixi les seves atencions entre diferents dones, tal com tenen per costum de fer els galants de monges.

i,7 *en los de Xipre*: en els jardins de Xipre. Al·lusió a l'anècdota mitològica segons la qual el déu Cupido va ser picat per una abella en un jardí de Xipre. En queixar-se'n a Venus, la seva mare, ella va respondre-li que no el venjaria perquè d'aquesta manera podria entendre el que senten els altres déus (i els mortals) en ser picats per ell amb les seves fletxes amoroses. Noteu la contradicció volgudament jocosa: la *veritat* (que l'amor provoca patiment) no és *estimada* precisament pel déu que fa estimar (és a dir per Cupido). La referència, a més, explica per què a la línia 3 es fa servir l'expressió *picat de la bellesa* (que s'ha de llegir com 'picat per la bellesa', ja que, com és habitual en els textos de l'època, aquest *de* té un matís causal).

1 *una coloma*: representació de la dama.

2 *l'esfera de l'amar*: en l'àmbit amorós, en matèria d'amors.

3 *dos sols*: els ulls de la dama. La imatge sembla paradoxal, ja que, tradicionalment, s'associa el colom amb la pau. Tanmateix, el vers al·ludeix al tòpic de la *militia amoris*, d'acord amb el qual, l'amor –i tot allò que se'n deriva, especialment, en la seva vessant carnal– és entès com una lluita, com un combat. Recordem que aquest tòpic és sintetitzat al cèlebre vers d'Ovidi «Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido» (*Amors*, I, 9, 1), que Fontanella va traduir al català (veg. «Tots los amadors militen» a Valsalobre & Sogues 2017).

4 *una flor*: la rosa.

5-6 Hipèrbaton: 'En [la seva] serenitat, no ostenta [la coloma] olivera verdejant'.

8 *iris*: arc de Sant Martí.

9-16 *Àguiles altes*: símbol del poder. | *coronen*: coronin. | El poeta prefereix la constància amorosa de la dama a qualsevol altre tipus de reconeixement o tresor.

CARTA VII

«Algunes flors vos envio»

*Envia un galant a una dama que es deia ____ lo dia de la purga una panereta de roses i alguns
pensaments, ab esta lletra*

| | |
|----|--|
| | Algunes flors vos envio que vos segueixen pertot: no podrien ésser mies si s'apartaven de vós. |
| 4 | |
| | La flor reina vos saluda puix sou reina de les flors, ab eco de generosa però d'amorosa, no; i lo tot porta per part al més agradable nom, perquè lo ditxós serà antes peix que pescador. |
| 8 | |
| 12 | |

Romanç.

B1 f. 69v; L4 p. 872; R p. 172.

B1: Enviá *vn Galant* â una Dama lo dia de la purga vna Panereta de Rosas y alguns Pensaments ab esta lletra

L4: A una dama ques' deÿa Ham, en lo dia de la purga, li enviá un galan, una panereta de rosas, y alguns pensaments ab estos versos

R: Envia un galant á una dama que deÿa ____lo dia de la purga una Panereta de rosas, y alguns pensaments ab esta lletra

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 230).

3 no] ni B1 L4 R || 6 puix B1 R] pus L4

Baso l'edició en el ms. R.

3: Edito *no* en comptes de *ni* perquè, malgrat que és la lliçó reportada pels tres testimonis, considero que es tracta d'un error evident.

Composició enigmàtica i galant que gira a l'entorn del nom de la dama i de la servitud amorosa del poeta.

Rúbrica: mantinc la ratlla baixa perquè entenc que hi és per denotar que, en aquest punt del text hi manca un mot i per fer palès el propòsit enigmàtic del text. | *panereta*: panera, cistell.

| *pensaments*: joc de veus entre les flors del mateix nom i les idees.

2 *que*: perquè. | *segueixen*: segueixin.

3-4 Probable al·lusió galant als *pensaments* de la rúbrica, jugant amb la dilogia que permet el terme: els pensaments del poeta no poden apartra-se de la dama. És a dir, no pot pensar en altra cosa que en ella.

5 *la flor reina*: la rosa.

10 *al més agradable nom*: és a dir, el de la dama (Ham), que, fonèticament, queda contingut dins *lo tot*, és a dir, dins del *ram*. Aquest vers es clau per resoldre l'enigma del nom de la dama plantejat a la rúbrica.

11-12 Serà afortunat aquell *peix* (=pretendent) que sigui pescat per aquest ham (=la dama). És a dir, serà afortunat el pretendent que sigui l'escollit per ella.

CARTA VIII

«Si lo ram no va a cant d'orgue»

Enviant-li un altre ram ab esta lletra

Si lo ram no va a cant d'orgue,
dameta, lo temps ho fa;
vostra purga m'encadarna
4 quant jamés purgo mon mal.
 Voldria fer una lletra
 que mon ram acompanyàs,
 mes en lo cap dels cantors
8 floreix sens lletra lo ram.
 No admireu, bella dameta,
 si solfes agenes van,
 puix qui les envia és vostre,
12 i més vostre qui les fa.

Romanç.

B1 f. 69v-70; L4 p. 872-873; R p. 172-173.

B1: Enviare/li un altre ram ab esta lletra

L4: Enviarenli altre ram ab esta lletra

R: Enviantli un altre ram ab esta lletra

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 231).

2 dameta B1 R] Janeta L4 | | 4 mon B1 R] lo L4

Baso l'edició en el ms. R.

Composició galant en què el poeta expressa la seva devoció amorosa per la dama. Ho fa a través de jocs conceptuals que giren a l'entorn de la idea d'un possible acompanyament musical del text, però també a través de la confusió deliberada del text amb el ram.

Rúbrica: *enviant-li*: cal entendre que la destinatària és la mateixa que en la composició que al manuscrit R precedeix aquesta, és a dir, «Algunes flors vos envio».

1-4 *cant d'orgue*: polifonia (cant a diverses veus). | 2 *ho fa*: és a dir, que el temps sí que va a cant d'orgue. | 3 *m'encadarna*: «emmalatir de cadarn» (DCVB, s.v. *encadarnar*). Enconstipar-

se. | 4 *quant*: per tal com. | *jamés*: mai. | *mon mal*: l'enamoramant. El sentit d'aquests versos és incert: no he pogut documentar l'expressió «anar a cant d'orgue», però podria ser una al·lusió a la poca varietat floral del ram, com a resultat de ser preparat en un moment de l'any amb poques flors (la tardor o l'hivern). Això podria explicar el segon vers (*lo temps bo fa*). Al mateix temps, i tenint en compte que la segona quarteta del poema formula un joc de confusions entre el ram i el poema, també podríem interpretar que el text no arriba a la dama cantat a diverses veus i, tal vegada, la culpa sigui del refredat que, d'acord amb el tercer vers, arrossega el poeta. Amb tot, aquesta lectura és poc segura, perquè no sé explicar la relació entre la purga de la dama i el refredat de poeta que el mateix vers sembla suggerir.

5-8 *lletra*: text per cantar. Joc de substitucions jocosos: allò que explica és precisament el contrari del que passa perquè, d'una banda, sí que ha fet la lletra (és el text que estem llegint) i, de l'altra, el que *floreix* dins el cap dels *cantors* (=dels poetes, i el seu) són les lletres, no pas els rams. En aquest punt, però, cal recordar que la confusió entre composicions poètiques i flors és un tòpic habitual en les reflexions metapoètiques de tota l'època moderna, i que ja apareix en d'altres parts d'aquest mateix cicle (veg. *Rams I*: V, i,2).

10 *solfes agenes*: acompanyament musical. A l'època, era molt habitual la pràctica del *contrafactum*, que consistia a prendre les melodies de cançons preexistents i substituir-ne la lletra per una de pròpia. És el que sembla que Fontanella fa en aquesta peça, per bé que no tenim constància de quina era la melodia a la qual aquest text es devia adequar, ni tan sols si, en compondre el text, el poeta pensava en alguna melodia en particular.

11-12 *qui les envia...qui les fa*: el subjecte és el mateix en ambdós casos: el poeta.

CARTA IX

«Missenyora, jo, que no sé fer versos...»

A la mateixa ocasió envià lo Pare Terrats un ram compost de carxofes i algun _____ ab esta carta

[i] Missenyora,
jo, que no sé fer versos ni rams, no tinc que enviar-vos sinó carxofes, que, per lo que
4 tenen d'aspres ab qui les estima, tenen alguna semblança ab les amazones. Però, com tanta asperesa m'haja, de matí, embarassada la llengua, temo no m'embarasse també la ploma, mal acostumada a volada tan alta. Puix esta matinada, cercant i no trobant les flors que volia, m'he pensat despenyar en lo riu. Mon company vol que
8 en lo lloc de *la Tet* escriga *l'Eridano*, mes ell és lo Faetont i la mala cosa i, per més castigat, precipitat i abrasat que sia, no el ploraran les belles, ni se convertiran en arbres sinó per lo insensible. Ab tot, son càstig no sia que és millor caure o no caure: hauria volgut caure per la causa i, ab ella, per escriure en l'aigua lo que no
12 borrarà lo temps: que só

vostre tres F

(No sé com pose la firma
per no caure en engany,
perquè terrat que no cobra
no es pot dir vostre terrat.)

4

Prosa + Quarteta.

L3 f. 42; R p. 173-174.

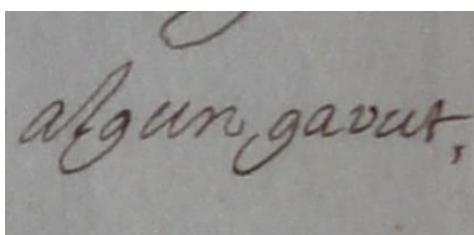
L3: A una dama en lo dia de la Purga envià lo Pare Terrat un ram compost de carxofas, y algun gavut, ab esta carta

R: Ala mateixa ocasió envia lo Pare Terrats un ram compost de carxofas, y algun _____ ab esta carta

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 281-282).

i,1 Missenyora R] Mi señoreta L3 || i,4 embarassada R] embrasada L3 || i,5 puix R Baso l'edició en el ms. R. Correixo només la lliçó d' i,6 per un error evident.

Rúbrica: malgrat que R transcriu *envia*, edito *envià* perquè entenc que el temps verbal de les rúbriques és sempre passat (veg. nota a l'edició de la rúbrica de «Cor i peix, tot en un ram»). | R deixa un espai en blanc. A diferència del que vèiem a la carta anterior, on el copista marcava l'espai amb una ratlla (cosa que, allà, he interpretat com una invitació al lector a emplenar el blanc amb la resposta a l'endevinalla que el poema planteja), aquí l'absència de cap tipus de senyal fa pensar que, simplement, o bé el copista no ha entès la lliçó o bé aquesta ja era absent al testimoni del qual copiava. En aquest espai, L3, transcriu una lliçó, *gavut*, que no he pogut documentar i no sembla fer cap sentit. En copio la imatge per tal que el lector pugui certificar que la meua transcripció és correcta. Davant la impossibilitat de reconstruir la lliçó opto per marcar l'espai en blanc amb una barra baixa, però entenc que identifica una situació diferent a aquella que indicava a la carta VIII.



i,6: *m'he pensat*: prenc la lliçó d'L3 perquè, en aquest cas, la d'R (*me ha pensat*) no és correcta gramaticalment i ha de ser un error de còpia.

i,12: per la poca claredat de la cal·ligrafia, no puc assegurar que la primera de les lletres que L3 transcriu després de *tres* siguin realment una u. Tanmateix, és segur que no és una efa i, per aquest motiu, he considerat que la lliçó d'R era la que feia més sentit i és la que he editat.

1-4: Situo la quarteta alineada amb l'endreça, tal com faria amb la signatura de la carta, si en tinguéssim. Procedixo d'aquesta manera, primer, perquè és així com transcriuen aquest fragment del text els dos manuscrits i, segon, perquè el sentit del text suggereix que, de fet, aquests versos són una forma de substituir la signatura.

El joc de l'enviament de rams de flors a la dama degenera jocosament, fins al punt que aquí les flors son substituïdes per carxofes. La veu poètica s'equipara a Faetont per representar la seva dissort en intentar assolir un ideal massa elevat (l'amor de la dama). Tanmateix, es declara abnegadament fidel a la seva enamorada.

Rúbrica: *mateixa ocasió*: la mateixa que motiva la composició de les cartes «Algunes flors vos envio» i «Si lo ram no va a cant d'orgue». | *Pare Terrats*: criptònim de l'autor.

i,2 *que no sé fer versos ni rams*: noteu el to clarament irònic d'aquestes paraules, ja que a les composicions que precedeixen aquesta al manuscrit R no ha fet altra cosa que enviar a la dama versos i rams. La idea de la incapacitat poètica-floral, ja era present als v. 5-8 de la composició anterior. Aquí, però, sembla quedar atenuada pel fet que, suposadament, l'autor del text és el Pare Terrats i no el poeta Fontanella.

i,3 *qui les estima*: noteu el doble sentit del verb *estimar*, en aquest context, ja que, referit a les *amazones* (=a la dama), significa «amar» i referit a les carxofes, significa «tenir bona opinió de la vàlua o importància d'algú o d'alguna cosa» (DCVB). | *les amazones*: el poeta dona tractament d'amazona a la dama, com ja havia fet a «Ham admirable dels cors», on l'anomenava *Talestris*, nom d'una de les reines d'aquesta tribu llegendària. Recordem, a més, que el cognom de la dama (Ham) queda inclòs, si més no fonèticament, dins la paraula *amazones*.

i,4-5 *embarassada...embarasse*: «Impedir d'obrar lliurement o degudament; obstruir, carregar excessivament, dificultar l'actuació o la utilització (d'algú o d'alguna cosa)» (DCVB, s.v. *embarassar*).

i,5 *volada tan alta*: el fet d'escriure a la dama.

i,6 *les flors que volia*: per comprendre el ram. | *m'he pensat despenyar*: m'ha fet la impressió que queia. | *Mon company*: possiblement, aquí el desdoblament poètic de l'autor, el Pare Terrats, es refereix al mateix autor, en una al·lusió dissociativa que té un clar propòsit jocós. | *la Tet*: riu de la Catalunya del Nord, que travessa l'Alta Cerdanya, el Conflent i el Rosselló. | *l'Eridano...Faetont*: el riu Eridà, on va caure Faetont després que Zeus el fulminés per haver perdut el control del carro del Sol. | *la mala cosa*: el DCVB recull l'expressió «Parèixer o semblar una mala cosa: tenir una figura grotesca o repulsiva» (s.v. *cosa*). No he pogut documentar-ne l'ús en aquesta època ni puc afirmar que sigui el sentit que l'autor vol donar aquí a l'expressió, però la consigno perquè, si més no, sembla coherent amb el sentit del passatge. Amb tot, potser és més probable que signifiqui 'mala peça', 'personatge de dubtosa reputació', o quelcom de similar.

i,8 *sia*: sigui.

i,9 *ni se convertiran en arbres sinó per lo insensible*: la imatge remet al mite de Dafne convertint-se en llorer per escapar de l'assetjament d'Apol·lo. Aquest és un motiu recurrent en tot l'art barroc i, també, en la poesia de Fontanella. En aquest cas, el poeta l'utilitza per queixar-se que l'única cosa en què s'assemblaran a Dafne les dames que coneguin la dissort del poeta (i, entre elles, la destinatària de la carta) serà en la insensibilitat que mostraran pel seu patiment amorós. Per altres mostres de la presència del mite de Dafne en la poesia fontanellana, vegeu, dins les composicions epistolars, a més d'aquesta, *Fil.*, XV (n. 13-14) i, dins la resta de l'obra poètica de l'autor, els sonets «Muda dafne la planta fugitiva» i «Dafne veloç, siringa fugitiva» (Valsalobre & Sogues 2017).

i,10 *en l'aigua*: de l'Eridà. Noteu la paradoxa que implica voler escriure allò més durador que hi pugui haver, allò *que no borrarà lo temps* (és a dir, la fermesa de l'amor del poeta per la dama) sobre el suport més efímer possible (l'aigua). | *só*: soc.

i,12 *vostre tres F*: podria tractar-se de la catalanització d'una fórmula de comiat epistolar habitual en francès: «Vôtre très fidel». I també d'un encriptament del nom de religió de l'autor (fra Francesc Fontanella), les inicials del qual són tres efes. Tal com han assenyalat Rossich & Miralles (2014: 95), aquestes tres efes també identifiquen l'autor al pròleg del manuscrit R.

1 *pose*: posi.

2 *caure en engany*: caiguda en un sentit figurat, però que estableix un nou paral·lelisme entre el poeta i Faetont.

3 *terrat*: remet al criptònim de l'autor en aquesta carta (Pare Terrats) que, al seu torn, s'ha de relacionar amb el *Terrat sens teules* de la carta «Flor dels hams i ham de les flors» | *cobra*: joc de veus entre els dos possibles sentits del verb, el de 'cobrir' i el de 'rebre alguna cosa a canvi d'una altra'. Sembla al·ludir a la falta de correspondència amorosa de la dama.

CARTA X

«Un paneret fortunat»

A una altra purga envià lo mateix altre paneret de confitura ab flors, guarnit de flochs, ab esta lletra

Un paneret fortunat
que és de dos que no són dos
i, quan deu ésser de tres,
4 lo fa de quatre l'amor.
Primer prodigi de quatre:
gosa l'antiga presó,
on sa llibertat captiva
8 és cadena del segon.
Segon: amor i amistat
pogué juntar en un cor
entre dolçures amargues,
12 ni dividit ni zelós.
L'altre celebrat objecte
de ben lograda afició,
en sa primavera amable
16 juga ab lo quart a la flor.
Ab lo quart, que ha merescut,
tartamudejant ardors
ab lo núvol de ses ales,
20 vestir i investir al sol.

Romanç.

L3 f. 42v; R p. 174.

L3: A una altra Purga, enviá lo mateix, altre panaret de confitura ab las flors, guarnidas de flochs, ab esta lletra

R: A una altra purga enviá lo mateix altre Paneret de confitura ab flors guarnit de flochs ab esta lletra

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 231-232).

7 sa R] la L3 || 10 juntar R] ajustar L3 || 15 sa R] la L3 || 16 flor R] sort L3 || 20 al R] lo L3

Baso l'edició en el ms. R.

Després d'una introducció referida al poeta, a la dama i als seus desdoblaments literaris, el text s'estructura entorn de quatre *prodigis* que caracteritzen la relació entre els dos i als quals corresponen sengles quartetes.

Rúbrica: *lo mateix*: el Pare Terrats, autor de la carta anterior («Jo, que no sé fer versos»), i alter ego poètic de l'autor. | *flocs*: «Petita porció de llana, cotó, seda o altra matèria tèxtil» (DCVB). | *confitura*: el terme serveix tant per designar porcions de fruita confitada com la jelea que es pot fer a partir d'aquesta. Essent que s'envia dins un *paneret*, semblaria lògic pensar que, en aquest cas, es parla de la primera de les dues formes de confitura, ja que, per a la jelea, el suport més còmode (i habitual) seria o bé algun tipus de recipient, o bé una plata. Ara bé: el fet que aquí s'utilitzi el terme en singular, fa que aquesta interpretació no pugui ser segura, ja que, habitualment, quan es parla de fruita confitada, se sol fer servir el terme en plural (veg. *Ang.*: VIII, v. 41). D'altra banda, també cal tenir present que també alguns purgants es preparaven sobre una base de confitura, per atenuar la seva amargor. Això em porta a pensar que la confitura, aquí i la resta de composicions on la trobem, deu ser, al mateix temps, un present i un recordatori de la purga.

1-4 Penso que la quarteta s'ha de llegir entenent que hi ha el·lidida l'acció principal, que seria: «us presento» o «us ofereixo». Sembla probable que els «dos que no són dos» siguin el Pare Terrats i Fontanella, que, com hem vist a la carta anterior, són la mateixa persona. El tercer vers es deu referir a l'enviament fet a la dama, que converteix el present en cosa de tres (Fontanella, Terrats i la dama). Però el quart és més dubtós. L'única forma que se m'acut d'explicar-lo és que s'estigui referint a Talestris, el desdoblament literari de Maria Teresa en diverses composicions d'aquest cicle. Sigui com sigui, noteu que en cada un d'aquests quatre primers versos podem llegir el número del propi vers.

5-8 *primer prodigi*: el text planteja quatre «prodigis», que caracteritzen la relació entre els dos amants i que es distribueixen consecutivament per les quatre quartetes següents. | *gosa*: gaudeix. Sintàcticament, el subjecte d'aquest verb no pot ser altre que el *paneret* del v. 1. I, si atenem al sentit global de la quarteta, cal pensar que el *paneret* no pot sinó representar el mateix poeta. | *antiga presó...llibertat captiva*: conceptes d'estirp neoplatònica per fer referència a l' enamorament a través dels tòpics de la presó d'amor i l'esclau d'amor. El fet que la presó sigui qualificada d'*antiga* revela que també ho és la devoció amorosa del poeta per la dama, la qual cosa encaixa perfectament amb el que sabem de la seva relació amb Maria Teresa Ham, a qui havia començat a dedicar poemes amorosos ja pels volts de 1640.

9-12 De nou, el subjecte de l'oració només pot ser el *paneret*, és a dir, el poeta. Aquí, mostra la seva satisfacció per haver assolit una relació amb la dama que conjuga l'amor i l'amistat. Potser cal pensar que allò que permet aquest equilibri és el fet que la relació sigui epistolar i que no es pugui arribar a consumir. El fet (no al·ludit aquí) que tant l'un com l'altre facin, en aquest moment, vida religiosa (hi ha diversos elements en els textos d'aquest cicle que semblen suggerir aquesta possibilitat), també deu facilitar aquesta situació. | 9 *en un cor*: el del poeta. | 11 Aquí, com al v. 7, el llanguiment amorós és referit per mitjà d'oxímorons.

En el pla literal, però, les *dolçures amargues* remetent directament a la *confitura* de la rúbrica, així com al fet que, algunes pugues s'elaboraven amb una base de confitura, per intentar atenuar la seva amargor. En un sentit figurat, es refereix a les sensacions contradictòries que les servituds de l'amor produeixen en el poeta. Noteu que el subjecte de l'oració d'aquesta quarteta no pot ser altre que el *paneret*, que sembla simbolitzar el poeta. Si la simbologia té una dimensió al·legòrica, i l'analogia es fa extensiva a la resta d'elements, aleshores és versemblant entendre que la *flor* que hi ha dins el paneret deu representar l'*amor* (v.8) i els *flocs*, l'*amistat* (v. 8).

13-16 *L'altre celebrat objecte*: si acceptem la simbologia dels objectes proposada a la nota anterior, l'únic objecte de l'obsequi que resta per esmentar és la *lletra*. Cal, doncs, suposar que aquest és el *celebrat objecte* al qual fa referència aquest vers. | *ben lograda*: benaurada. Llegir com una construcció antitètica de *mal·lograda* (malaurada). L'*afició*, molt probablement, és el costum que té el poeta d'escriure a la dama. Si és *ben lograda*, probablement és perquè és honesta, ja que conjuga l'amor amb l'amistat. | *primavera amable*: possiblement, perquè viatge, dins el paneret, acompanyat de flors, aquí metonímia de la primavera. | 16 *lo quart*: els flocs | La *flor* és un «Juego de naipes que presenta distintas variedades» (DRAE, s.v. *flor*) però, també, en alguns jocs de cartes, és el terme emprat per anomenar la reunió de tres cartes d'un mateix coll. Els dos significats del terme fan sentit en aquest context: el primer permet la imatge jocosa d'una *lletra* (és a dir, la mateixa carta!), jugant a cartes, en aquest cas, amb els flocs; i el segon perquè converteix en cartes d'un mateix coll als *tres prodigis* esmentats fins aquí, és a dir, el *paneret* (v.5-8), la *confitura* (9-12) i la *lletra* (v. 13-16).

17-20 *lo quart*: els *flocs*. Juguen a la *flor* perquè, segons diu la rúbrica, guarneixen les que acompanyen l'enviament d'aquest poema. També els podem atribuir la similitud amb el *núvol* i les *ales* del v. 19. Aquestes últimes, combinades amb els *ardors*, podrien remetre al tòpic de la papallona nocturna, que se sent atreta per la llum però corre el risc de morir-hi cremada si s'hi acosta massa. Aquí, en un sentit figurat, la llum seria la dama i la papallona, el poeta, imatge tòpica en la poesia amatòria de l'època i molt recurrent a les cartes (veg. *Rams II*: I, 5-8; VII, 6-7; *Fil.*: XIII, 35; XIV, 33-35; XVIII, 9). Que els flocs convertits en papallona tartamudegin ardors, potser és una forma de dir que l'aletgeig de la papallona interromp, esporàdicament i a batzegades, la irradiació de la llum (metafòricament, impedeix la contemplació de la bellesa de la dama). D'altra banda, els *flocs* podrien servir, eventualment, per a *vestir el sol*, en el sentit que es podrien convertir (degudament manipulats) en roba per a la dama; tal vegada és una lectura forçada, però no sé veure-n'hi cap altra de possible. No es pot descartar que el verb *investir*, més enllà de la paronomàsia evident que estableix amb *vestir*, tingui connotacions eròtiques, però sembla més probable que no sigui més que una nova al·lusió a la imatge de la papallona estavellant-se (volgudament, en aquest cas) contra la llum que l'atrau.

CARTA XI

«Mademoiselle, segona carxofada va...»

I lo Pare Terrats envià també un ram compost d'algunes carxofes ab algunes faves tendres, pomes, peres, prunes i algunes altres fruites verdes, ab esta carta

[1] *Mademoiselle,*

segona carxofada va, desemparada del descortès llegum que acostuma acompanyar-la

4 perquè és enemic de frares. No sé si lo fruit que embarassa les llengües embullarà també los rams, o si servirà de disculpa si lo que _____ arriba mal embullat. Apar que entre nosaltres i les carxofes hi ha alguna fatalitat, perquè lo company de vostra mercè i lo meu, quant més volen explicar-se, més carxofegen. No puc dir, ni 8 de l'un ni de l'altre, que ni canten ni siulen, puix l'un ab les SS sempre siula quan parla, i l'altre, repetint les HH sempre canta. Jo, que ni canto ni siulo, me contento d'escriure, envejós de ma pròpria lletra,

que, menyspreant lo recel
que li pot causar sa falta,
presumirà de ser alta
4 puix va del terrat al cel.

Prosa + quarteta.

L3 f. 42v-43; R p. 174-175.

L3: Lo Pare Terrats envià tambe un ram compost de algunas carxofas, ab algunas favas, tendras, Pomas, Peras, Prunas, y algunas otras fruytas verdas ab esta Carta

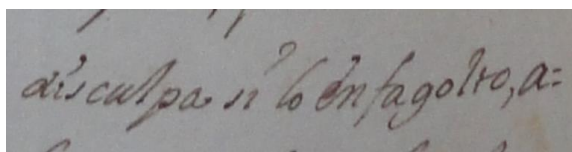
R: Y lo Pare Terrats envià tambe un ram compost de algunas carxofas ab algunas favas tendres, pomas, Peras, prunas, y algunas otras fruytas verdas ab esta carta

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 282).

i,1 Ma Demoiselle R] Mademoiselle L3 || i,4 que R] lo en fa golto L3 || i,8 ni de l'altre R] y del altre L3; siulen R] xiulen L3; puix R] pues L3 || i,9 quan parla R] om. L3; l'altra R] lo altre L3; HH R] KK L3 || i,10 envejós R] enujós L3 || 1 menyspreant L3] menyspreat R; lo recel R] los recels L3 || 2 sa R] la L3 || 4 puix R] pus L3; cel L3] col R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo únicament els errors dels versos 1 i 4.

i,4: R deixa un espai en blanc després del *que*. A diferència del que vèiem a la carta anterior, on el copista marcava l'espai amb una ratlla (cosa que, allà, he interpretat com una invitació al lector a emplenar el blanc amb la resposta a l'endevinalla que el poema planteja), aquí l'absència de cap tipus de senyal fa pensar que, simplement, o bé el copista no ha entès la lliçó o bé aquesta ja era absent al testimoni del qual copiava. En aquest espai, L3, transcriu una lliçó, *gavut*, que no he pogut documentar i no sembla fer cap sentit. En copio la imatge per tal que el lector pugui certificar que la meua transcripció és correcta. Davant la impossibilitat de reconstruir la lliçó opto per marcar l'espai en blanc amb una barra baixa, però entenc que identifica una situació diferent a aquella que indicava a la carta VIII.



1: entenc que, pel que fa a la primera lliçó, la d'L3 fa molt més sentit que la d'R, que probablement incorre en un error de transcripció, oblidant la *n* de *menyspreant*; en canvi, en la segona, L3 és manifestament errònia, perquè trenca la consonància de la rima.

4: la rima i el sentit evidencien que la lliçó d'R és incorrecta.

Carta galant que gira a l'entorn de l'enviament d'un ram de fruites i verdures a la dama.

i,1-2 *segona carxofada*: segon enviament de carxofes; el primer era la carta «Jo, que no sé fer versos». | *desemparada*: mancada, desprotegida. | *del descortès llegum (...) enemic dels frares*: la mongeta. El qualificatiu de *descortès* probablement remet a les flatulències que provoca. El frare és una planta de la família de les orobancàcies que parasita els camps de mongetes. El sentit global d'aquesta primera oració sembla ser: 'Us envio un segon ram amb carxofes per comptes de flors, però que no inclou mongetes'. Potser, el fet que remarqui que el ram no conté mongetes pot significar que no li cal, perquè la dama ja n'és, de mongeta (=monja) i, com a tal, (cal suposar que viu en un convent i per tant) no en necessita perquè en té al voltant. | *lo fruit que embarassa les llengües*: la carxofa. Veg. «Jo, que no sé fer versos», v. 4. | *embullarà*: dificultarà, complicarà.

i,4 *embullat*: embolicat. Noteu el joc de veus amb el significat que té *embullarà* a la línia anterior. | *apar*: sembla.

i,5 *lo company de vostra mercè i lo meu*: es tracta de la mateixa persona: Fontanella. Recordem que aquí, qui parla (si més no, aparentment) és el *Pare Terrats*, alter ego poètic de l'autor.

i,6 *quant més volen explicar-se*: aquí es fa evident que hi ha comunicació entre el poeta i la dama més enllà de les cartes, perquè, fins ara, en cap d'elles, ni el poeta ha manifestat que tingués aquestes dificultats per explicar-se a què es refereix aquí, ni ha fet constar que la dama les hi hagi retret. | *carxofegen*: s'embarbussen, s'emboliquen. No he pogut documentar

aquest terme, per la qual cosa m'inclino a pensar que és un neologisme de l'autor, creat amb una clara intenció jocosa. | *ni canten ni siulen*: ni cantin ni xiulin.

i,7-8 L'afirmació és coherent amb l'afirmació immediatament anterior que *ni canten ni siulen*, perquè és impossible xiular amb un fonema sord i cantar amb un fonema mut. Ara bé, les raons per les quals es fa referència aquí a aquest tret del mateix autor, se m'escapen del tot i, com que el text no conté cap element que permeti deduir-les, m'inclino a pensar que respon a algun referent extratextual, o a alguna broma privada, el sentit del qual era conegut pel poeta i la dama, però no pel lector actual.

i,10 *envejós de ma pròpia lletra*: perquè la veuran els ulls de la dama.

1 *recek*: sospita.

2 *sa*: de la lletra.

3 *presumirà*: la lletra.

4 *terrat*: el Pare Terrats, l'autor. | *al cel*: la dama.

CARTA XII

«Entre vivent i difunta»

*A la primera envià lo mateix, lo dia d'una segona purga, una plata de confitura guarnida de flochs i flors,
ab esta lletra*

Entre vivent i difunta,
entre infeliç i feliç,
la que olvidada no mor
4 la que amorosa no viu,
la desterrada Orítia,
ambiciosa com humil,
tan alta en lo rendiment
8 quant gustosa en lo patir,
morta alba de l'esperança,
viva al dolor de l'olvit,
efímeres fenecides
12 envia a vostre jardí.
Flors són, gallarda Talestris,
que, a vostres ullets divins,
de vençudes o de vanes
16 han de viure o morir.

O, O

Romanç.

L3 f. 42v-43; R p. 175.

L3: A la primera enviá lo mateix, lo dia de una segona Purga, una plata de confitura, guarnida de flors, y flochs, ab esta lletra

R: A la primera envia lo mateix lo dia de una segona purga una plata de confitura guarnida de flochs, y flors ab esta lletra

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 283).

3 la que L3] lo que R || 4 la que L3] lo que R || 9 alba de l' R] ab la bella L3 || 11 fenecides R] fenizadas L3 || 12 a R] *om.* L3 || 16 o L3] i R || 17 O, O R] *om.* L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels versos 3, 4 i 16.

Rúbrica: malgrat que R transcriu *envia*, edito *envià* perquè entenc que el temps verbal de les rúbriques és sempre passat (veg. nota a l'edició de la rúbrica de «Cor i peix, tot en un ram»).
3: per concordança amb el subjecte de l'oració (Orítia), la lliçó correcta ha de ser la d'L3.
16: prenc la lliçó d'L3, tant per paral·lelisme sintàctic amb el vers anterior, com perquè sembla fer més sentit que la d'R.

Aquest text compost pel Pare Terrats (alter ego poètic de l'autor) serveix per anunciar un enviament de flors d'Orítia a Talestris, essent la primera, versemblantment, una figura que representa l'enèsim desdoblament de l'autor, i la segona, el de la seva enamorada.

Rúbrica: *a la primera*: es refereix a la dama a la qual s'envia la carta anterior, és a dir «Segona carxofada va». | *lo mateix*: el Pare Terrats, mateix autor que a la carta anterior. | *flocs*: «Petita porció de llana, cotó, seda o altra matèria tèxtil» (DCVB). | *confitura*: el terme serveix tant per designar porcions de fruita confitada com la jellea que es pot fer a partir d'aquesta. Cal tenir present que alguns purgants es preparaven sobre una base de confitura, per atenuar la seva amargor. Això em porta a pensar que la confitura, aquí i la resta de composicions on la trobem, deu ser, al mateix temps, un present i un recordatori de la purga. | Noteu que els elements que acompanyen aquesta carta (confitura, flors guarnides de flocs i una lletra) són exactament els mateixos que a la carta X («Un paneret fortunat»). L'única diferència és que aquí la confitura ve servida en una plata mentre que a l'altra carta arribava dins un *paneret*.

1-4 Joc d'opòsits habitual de la lírica amorosa barroca que reflecteix la idea neoplatònica que l'enamorat, per causa del seu enamorament, és un mort en vida.

5 *Orítia*: Aquest és el nom que, a la novel·la *Cassandra*, de La Caprenède, adopta Oronte quan es transvesteix per poder accedir al territori de les amazones (on només és permesa l'entrada de dones) i veure Talestris, la reina d'aquesta tribu, de qui s'ha enamorat. En un principi, Orítia aconsegueix acostar-se a Talestris i guanyar la seva confiança, però quan la reina descobreix la seva veritable identitat, la rebutja i l'expulsa del seu reialme. En aquesta carta, el poeta es compara amb Orítia per lamentar la seva dissort (la causa de la qual desconeixem) però, malgrat tot, torna a enviar flors a Talestris, la dama de la resta de cartes, és a dir Maria Teresa Ham. En certa forma, aquesta composició és paral·lela a un altre poema de Fontanella titulat «Oronte messageta» (veg. Valsalobre & Sogues 2017), a bé que aquell no és un text epistolar i està escrit adoptant la veu d'Oronte, també quan ja ha estat desterrat per Talestris. Sobre el probable l'influx de la novel·la de La Caprenède en l'obra de Fontanella, veg. Valsalobre (en premsa, b).

7 *rendiment*: rendició.

8 *quant*: com.

10 *fenecides*: moribundes. Es refereix a les flors, que, un cop arrencades de la planta, només poden tenir una vida efímera. La imatge serveix al poeta per construir un paral·lelisme amb el del seu estat, un cop separat de la dama.

13 *gallarda*: «Ben plantat, d'aspecte sa i vigorós» (DCVB, s.v. *gallard*).

15 *dede*: per ... per.

17 O, O: Inicial d'Orítia, que és qui, si més no des del punt de vista retòric, escriu tan aquesta carta com la següent («A falta de flors...»). La duplictat de la grafia probablement al·ludeix a la dualitat del personatge (Orítia/Oronte).

CARTA XIII

«A falta de flors...»

Esta carta l'acompanyava

A falta de flors, oh, cosineta amable! (que falten totes on vostra vista falta), vos envio una clàusula florida del jardí d'Orítia, que he llegida esta nit (o escrita, o somiada...):

- 4 «Quan la negra divinitat introduïdora del silenci fos testimoni favorable a la
loqüència més fortunada i, com ves les insígnies de la Fama en los ulls del
firmament, prengué de la mateixa les orelles i les llengües; quan, ja no insensibles,
los edificis repetissen lo cadàver sens cos de la nimfa que, per amar a N restà veu i
8 no nimfa; quan esta juntàs en vostre elogi lo de Cèsar ab lo d'Anaxàrete (que l'un no
olvidava sinó les L i l'altra no olvidava sinó les F) per fer, d'una part, ditxoses les
injúries desdixades, per l'altra, les fineses, vostre O seria sempre lo mateix O; i, si en
la divina princesa del Termodont i dels cors poguera cabre imperfecció, ja les més
12 celebrades que imitades belleses d'una i altra Talestris (interior i exterior) que,
castigant temeritats del pensament desmenten les de la llengua, fins a la mateixa
imperfecció farien amable perquè V O, tan olvidada com és, tributaria a les unes sa
admiració i veneraria l'altra ab lo rendiment. I la S i T, que no se pronuncien,
16 podrien testificar vostra soberania, com és la segona en lo cor per lo nom vencedor
de la tirana sempre dolça, i la primera en lo cor i en la cara (ab lo que falta a la roda
sempre inconstant) és insígnia noble de ma esclavitud gloriosa.»

- 20 Me despertí llastimada dels afectes d'Orítia i, si no són dignes de vostra atenció tota,
encara sobra que donen matèria al divertiment agradable de vostre singular ingeni en
favor de vostra cosina

O, O,
R.F.H.

Prosa.

L3 f. 43-43v; R p. 175-176.

L3: Y esta carta la acompañava

R: Esta carta lacompañava

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 283-284).

3 loquència R] eloquència || 4 fortunada R] afortunada L3 || 6 N. L3] *om.* R; restà veu R] restaven L3; esta R] resta L3 || 7 Cèsar L3] caçar R; L R] L.L. L3 || 8 sinó les F R] sinó les F.F. L3 || 9 altra] altre L3 R || 10 ja R] y á L3 || 15 tirana R] tirania L3 || 16 insígnia R] insigne L3 || 18 me R] mes L3 || 19 encara R] entera L3; sobra R] sobre L3 || 21 O, O, R] O.,O., L3 || 25 R.F.H. R] *om.* L3

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors de les línies 6,7, 8 i 9.

6: L'omissió d'R pot significar tres coses: 1) que el copista, voluntàriament (i potser seguint el seu antígraf), té la voluntat de deixar un espai en blanc, a mode d'enigma que ha de ser resolt pel lector, com succeïa a la rúbrica de la carta VIII d'aquest mateix cicle; 2) que el copista no ha entès la lliçó i, per tant no la transcriu; o 3) que l'antígraf d'R no conté la dita lliçó. És impossible determinar quina és la situació que s'ha produït aquí però, atès que, per a casos com el primer sembla que el copista d'R recorre a la ratlla baixa, i aquí no ho fa, descarto l'opció de l'enigma –que, d'altra banda, el mateix sentit del text tampoc sembla afavorir– i entenc que l'antígraf d'R no conté la lliçó o que el copista d'R no la comprèn (i per això no la transcriu). En conseqüència, dito la lliçó d'L3.

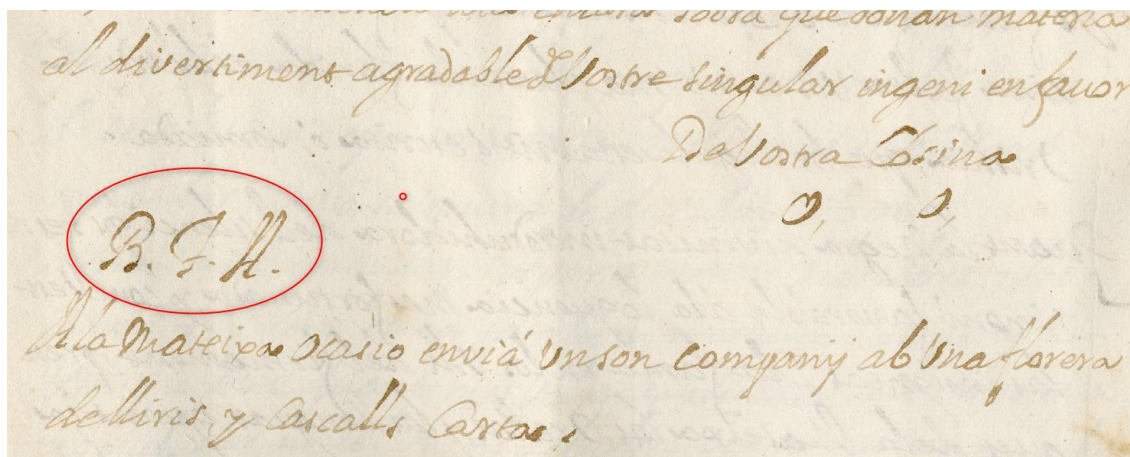
7: Descarto la lliçó d'R (*caçar*) perquè no té sentit en aquest context.

8: Tenint present que les sigles de la línia anterior –les eles– apareixen esmentades en plural, considero que aquí la lliçó d'R, en singular i sense article, és un error, probablement, causat per un descuit del copista. Per això edito la lliçó d'L3. Amb tot, atès que l'article ja dona el número plural de les sigles, malgrat que L3 dona dues F, n'edito únicament una. He sospesat l'opció d'editar, més simplement, *les efes* i *les eles*, però he descartat aquesta opció per dues raons. La primera és que m'ha semblat que el fet d'aparèixer transrites com a lletres era un recurs, probablement d'autor (tot i que això és quelcom que no puc provar) per incrementar el caràcter enigmàtic del text. La segona és que dues de les inicials que trobem més endavant en aquesta mateixa carta (la S i la T de la línia 14) tenen una clara tradició en el món de l'enigmística, ja que, com explico més avall, conformen un jeroglífic i, per aquesta raó, no tindria sentit substituir-les pels noms de les respectives lletres. Essent així, m'ha semblat que el més adequat per servir la coherència en l'edició del text era no realitzar aquesta substitució en cap dels casos. D'altra banda, en pro d'aquesta mateixa coherència, edito les lletres soles, és a dir, sense cap punt a continuació. Procedixo d'aquesta manera perquè R no utilitza els punts en aquests contextos i L3 no és sistemàtic (els posa després de la N però no després de les O, per exemple) i, essent així, he optat per la solució més simple i unificadora.

8: malgrat que els dos manuscrits llegeixen *altre*, entenc que l'antecedent d'aquest pronom només pot ser *Anaxàrete* i per això edito l'indefinit en la seva forma femenina.

14: Al manuscrit R, *testificar* es troba a la interlínia superior, entre *podrian* i *vostra*. El copista devia adonar-se que se n'havia oblidat i l'afegeix aquí, amb una petita fletxa que indica on s'ha de situar exactament la paraula.

22: no puc afirmar amb seguretat que les inicials transcrites pel manuscrit R siguin exactament les lletres que edito, perquè la seva cal·ligrafia no és clara. En copio la imatge per a judici del lector. Amb tot, siguin aquestes o unes altres lletres, no puc explicar a què corresponen; ni tan sols podem descartar que s'hagin de relacionar amb la carta següent.



Una suposada cosina de Talestris envia a aquesta dama una carta que consta de tres parts: la primera i la tercera són escrites la mateixa cosina, mentre que la segona –la *clàusula* que conforma el passatge central del text– és, suposadament, obra d'Orítia, tot i que, de fet, ni tan sols això és del tot segur, perquè la cosina no ho aclareix. Així, la presentació acaba per tenir una fiabilitat dubtosa, la qual cosa actua com a ressort jocós d'aquesta part de la composició. El cos central de la missiva és una nova lloança de Talestris, no exempta d'un cert grau de retret (sempre en un to amable) per la seva falta de correspondència amorosa i que empra diversos enigmes construïts, en aquest cas, entorn de les inicials de diferents mots i noms propis. Al final, atès que aquesta carta s'ha de llegir com la continuació de l'anterior, i que tant aquella com aquesta porten la mateixa signatura (O O), i atès que aquesta signatura remet a la dualitat masculí/femení del personatge calprenedià d'Oronte/Orítia, potser la lectura més versemblant és la que passa per entendre que l'autor de la carta no és altre que el Pare Terrats i que, com ja havia fet a la carta anterior, es fa passar per Oronte. Sigui com sigui, però, el joc de confusions sobre l'autoria de la carta i la cripticitat del text són estratègies dissenyades per a sorprendre la dama i proporcionar-li un *divertiment agradable* basat en el repte intel·lectual que suposa la seva comprensió.

Rúbrica: *l'acompanyava*: acompanyava la carta anterior («Entre vivent i difunta»).

1 *a falta de flors*: d'acord amb la rúbrica, aquesta carta n'acompanya una altra, l'anterior, que sí que incloïa flors d'Orítia per a Talestris, per la qual cosa, aquesta afirmació s'ha de llegir com una simple excusa per compondre un compliment galant a la dama: només hi pot haver flors allà on ella posa la vista. | *cosineta*: no he pogut documentar cap relació de parentiu entre Orítia i Talestris, ni tampoc entre Fontanella i Maria Teresa Ham. La suposada relació de consanguinitat entre les dues podria provenir d'alguna font intermèdia,

però, atès que per ara no l'he pogut determinar, no puc explicar satisfactòriament l'ús d'aquest terme, en aquesta carta.

2 *clàusula*: el terme té una accepció legal («Disposició especial d'una llei, reglament, testament, contracte, etc.») i una de gramatical («Conjunt de proposicions gramaticals íntimament relacionades entre si» (DCVB). La segona sembla tenir més sentit, en aquest context, si bé, probablement, l'autor l'utilitza com a sinònim de *carta*. Que la *clàusula* sigui *florida* s'explica per l'associació entre creació poètica i composició de rams, un tòpic literari al·ludit ja en altres textos d'aquest mateix cicle (veg. *Rams I*: V, i,2; VIII, v,8) | Possiblement no sigui més que una coincidència, però vull fer notar que tant aquest terme com *testimoni* (3) i els verbs *repetir* (5) i *testificar* (14) tenen, també, connotacions jurídiques | *Orítia*: nom que adopta Oronte a la *Cassandre* de La Calprenède quan es transvesteix per poder acostar-se a Talestris, la reina de les amazones, de qui està enamorat. Sobre aquesta qüestió, veg. *Rams I*: XII, 5.

3 *negra divinitat introduïdora del silenci*: podria referir-se a Nigte (o Nox), divinitat que encarna la Nit en la mitologia grega i llatina, o bé a Morfeu, deu grec del somni. Aquesta segona opció semblaria més coherent amb el sentit de la carta i, com veurem més endavant, també amb la rúbrica de la missiva següent. | *loqüència*: eloqüència.

4 *corr.* quan. | *ves*: veïcs. | *insígnies de la Fama*: la Fama solia ser representada com una donzella amb ales d'àliga, amb una trompeta, sovint doble (per proclamar tant la veritat com la mentida). A les ales hi duia les llengües i ulls (o llengües i orelles, segons la representació) que s'esmenten a la línia següent.

5 *de la mateixa*: de la Fama. | *repetissen*: repetissin. Joc amb les veus del verb *repetir*, concretament, entre «tornar a dir o tornar a fer» i «Demanar a algú que sigui reintegrat quelcom» (DCVB). Aquest segon significat del verb és propi del llenguatge jurídic.

6 *veu i no nimfa*: es refereix a la nimfa Eco, que, en no ser corresposta per Narcís, es va anar esllanguint fins que no quedà d'ella res més que la veu (=cadàver *sens cos*). L'*N* que precedeix aquest fragment, esclar, és la inicial de *Narcís*. | *esta*: la Fama.

7 *lo de Cèsar*: l'elogi de Cèsar. Probablement al·ludeix al realitzat per Marc Antoni, però ignoro a través de quina font coneix Fontanella aquest elogi ni puc explicar per quin motiu ni amb quina finalitat l'esmenta aquí. | *Anaxàrete*: en la mitologia grega, donzella de Xipre que va menysprear l'amor del pastor Ifis, fins i tot després que ell se suïcidés davant de casa seva per aquesta raó. Els déus la van convertir en estàtua de pedra. L'episodi és reportat per Ovidi a les *Metamorfosis* (XIV, 698-771) però allà no hi consta cap elogi d'Anaxàrete, de manera que, si Fontanella es refereix a algun elogi real (cosa, d'altra banda, gens segura, perquè el context tampoc sembla fer-ho imprescindible), ha de referir-se a alguna font per ara no identificada.

9-10 *divina princesa del Termodont i dels cors*: Talestris.

13 V O: tal vegada les inicials corresponguin a *V[ostra] O[rítia]* (=Vostre Oronte=el poeta). | *oblidada*: desmemoriada. | *les unes...l'altra*: les belleses i Talestris, respectivament.

14 *rendiment*: rendició (amorosa). | *la S i T...esclavitut gloriosa*: joc a l'entorn del jeroglífic tradicional per simbolitzar la idea d'esclavitut. Aquest jeroglífic estava compost per una *essa* i un *clau*. El *clau*, en aquest cas, és substituït per una *T*, que correspon a la inicial del

nom de la dama, i val tant per al seu nom literari, *Talestris*, com per al seu nom real, *Teresa*. | *no se pronuncien*: perquè conformen un jeroglífic. Les fonts històriques expliquen que, fins i tot encara en època moderna, no era estrany marcar amb aquest símbol la pell dels esclaus, per fer patent a ulls de tothom la seva condició. Aquesta pràctica ha estat àmpliament documentada per les fonts històriques.

15 *la segona...tirana sempre dolça*: la lletra T, inicial de *Talestris* (=Teresa), el *nom vencedor* de la dama que és *en lo cor* del poeta. | *la primera*: la S. Sovint no es gravava en la pell de l'esclau el jeroglífic complet, sinó només la primer part, l'essa.

16 *en lo cor i en la cara*: uns dels llocs més habituals per tatuar als esclaus la marca formada per la S i el clau solia ser el rostre. | *la roda sempre inconstant*: la fortuna.

17 *gloriosa*: l'esclavitud per amor és sempre considerada quelcom de positiu.

18 *afectes d'Orítia*: cal entendre que es refereix als manifestats per la veu que compon el passatge immediatament precedent i que, per tant, cal atribuir el dit passatge a Orítia.

19 *donen*: donin (els afectes d'Orítia). | *singular ingeni*: perspicàcia, enginy. El que es necessita per poder resoldre els enigmes que aquesta carta planteja al lector. El poeta confia que el text pugui servir a la dama com a entreteniment però també com a repte intel·lectual. Noteu que, per poder gaudir de la carta, és necessari disposar, efectivament, de la capacitat de desfer els conceptes i missatges escriptats dins el complex entramat sintàctic i semàntic que és el text. Això convida a pensar que la dama a qui anava destinada aquesta carta (i, de fet, totes les d'aquest cicle), per força havia de ser algú amb un cert grau de preparació intel·lectual.

21 O, O,: Inicial d'Orítia, que és qui, si més no des del punt de vista retòric, escriu el cos central de la carta. La duplicat de la grafia probablement al·ludeix a la dualitat del personatge (Orítia/Oronte), tal com ja succeïa a la carta anterior.

25 R.F.H.: no puc explicar a què corresponen aquestes inicials.

CARTA XIV

«Bella Taleristes, gran cosa de ram...»

A la mateixa ocasió envià un son company, ab una florera de lliris i cascalls, carta

[i] Bella Taleristes,

gran cosa de ram, que si jo no l'alabo l'alabarà ningú, o ninguna, ni la que té nom de
pedra, i de pedra variada, de més colors que sa cara. L'alabaria si lo ditxós Bernat no
4 fos portador diligent, l'ambaixador elegant i expert torcimany de mos conceptes. I
vostra mercè, bellíssima Talabistris (que ja no estic fresc ab noms tan rancis), pot
acceptar mon ram ab les caravanes d'una purga: *c'est à dire*, tupant ab dos ditets
d'alabastre l'alabastre de dos obertures àrbitre de les roses i jassemins de sa bellesa,
8 per on podrien arribar al cervell més preciós los violents olors de les flors que vostra
mercè ama més i més avorreix, que són flors de reis, les primeres (com vostra mercè
és la reina de les flors) i les altres, les que fan dormir ab la fredor i vellar ab lo
perfum,

flors que des de mon terrat
passen a vostre jardí,
si les marxita lo sol
4 dos les faran reflorir.

Prosa + Quarteta.

R p. 176-177.

R: A la mateixa ocasió envià un son company ab una florera de lliris, y cascalls carta

Baso l'edició en el ms. R.

6: edito *tupant* perquè no tinc cap altre testimoni amb el qual comparar la lliçó i perquè el verb, bé que forçant una mica la lectura, arriba a fer sentit en el context de l'oració en què es troba. Sembla, però, que encara en faria més el verb *tapant*, cosa que em fa sospitar que la lliçó d'R podria ser errònia. També podria ser, esclar, que la meua proposta fos una *lectio facilior* i per això, finalment, he decidit mantenir la lliçó del manuscrit R.

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 284-285).

El poeta, a través d'un intermediari anomenat Bernat, fa arribar a Talestris un ram fet de lliris i cascalls. L'autor prevé la dama dels efectes odorífers de les flors, tot i que, essent que

aquestes -i sobretot els cascalls- no desprenen cap olor especial, probablement tot l'enviament és, de nou, un joc per al·ludir de forma galant i jocosa a la purga de Talestris, així com també, probablement, a algun tipus de joc privat que el text no ens permet de comprendre.

1 *Taleristes*: primera deformació jocosa del nom de Talestris, la mateixa dama a qui van dedicades, totes les composicions d'aquest mateix cicle. Probablement es tracta de Maria Teresa Ham.

2 *gran cosa de ram*: literalment: 'gran cosa és aquest ram'. Noteu, atenent a allò que el poeta diu a continuació, el sentit irònic d'aquesta expressió.

2-3 *nom de pedra*: probablement es refereix a Anaxàrete, esmentada també a la carta anterior, i a qui el poeta compara amb la seva dama. Segons les *Metamorfosis* (XIV, 698-771) Venus va convertir Anaxàrete en estàtua de pedra per la seva indiferència davant el patiment amorós d'Ifis, un jove pastor enamorat d'ella i que es va suïcidar perquè ella no el corresponia. En aquest passatge, l'al·lusió velada a Anaxàrete serveix al poeta per referir-se, de forma un hiperbòlica a la manca de correspondència de la dama. | *l'alabaria*: la que té nom de pedra; la destinatària del text. | *l'alabaria*: la dama, el ram. | *lo ditxós Bernat*: cal entendre que es tracta del *company* al qual es feia referència a a la rúbrica. Si l'autor el considera *ditxós* és perquè, a diferència d'ell mateix, fent entrega del text a la dama, tindrà l'oportunitat de veure-la.

4 *torcimany*: intèrpret. | *conceptes*: pensaments.

5 *Talabistris*: segona deformació jocosa del nom de Talestris. | *noms tan rancis*: tot i que Fontanella dona aquest nom a Maria Teresa Ham pensant en la Talestris de la *Cassandra* de La Calprenède, devia estar prou familiaritzat amb les obres de les diferents fonts historiogràfiques de l'antiguitat que reportaven l'anècdota d'Alexandre amb Talestris (veg. Valsalobre en premsa, b) i, d'aquí, probablement, la qualificació de *rancis* (=antics).

6 *les caravanes d'una purga*: tal vegada al·ludeixi a les anades i vingudes a/de l'excusat causades per la purga. | *c'est a diré*: del francès, 'és a dir'. | *tupant*: «Donar cops forts, sia agredint, sia per aplanar o pitjar una cosa» (DCVB, s.v. *tupar*). En el context d'aquesta frase, i malgrat la seva aparent inadequació, aquest verb ha d'al·ludir a algun tipus d'acció (que deixo a la imaginació del lector) que serveixi a la dama per tapar-se el nas.

7 *alabastre de dos obertures*: el nas. Recordem que l'alabastre és una varietat del guix caracteritzada pel seu intens color blanc, que s'atribueix, aquí a la pell de la dama. | *àrbitre*: potser perquè el nas es troba al centre de la cara. | *roses i jassemíns*: aquestes flors s'utilitzen sovint en la caracterització poètica de la bellesa femenina: la primera representa la vermellor dels llavis i la segona la blancor de les galtes.

8 *al cervell més preciós*: el de la dama. | *los violents olors*: noteu la comicitat de la proposta del poeta: demana a la dama que es protegeixi de l'olor d'unes flors que no es caracteritzen, precisament pel seu aroma, quan el més lògic seria que li recomanés de protegir-se de les emanacions olfactives dels efectes de la purga. | *més ama i més avorreix*: possiblement s'ha d'entendre com una correlació: les que més ama són els lliris i les que més avorreix, els cascalls.

9 *flors de reis*: els lliris. És una flor especialment relacionada amb la monarquia francesa (flor de lis).

10 *reina de les flors*: forma poètica de referir-se a la dama com la més bella d'entre totes les dones. Trobem la mateixa expressió a *Rams II*: VII, 6 («la flor reina vos saluda / puix sou reina de les flors»). | *les que fan dormir*: els cascalls. *Papaver somniferum*, literalment, 'rosella que fa dormir', també dita dormidora o herba dormidora, perquè se n'extreuen l'opi i la morfina, d'efectes sedants. Cal recordar que la carta anterior podia haver estat un somni d'Orítia i potser caldria posar-lo en relació amb la presència, aquí, d'aquestes flors. | *vellar*: vetllar. No puc explicar el sentit d'aquesta darrera frase, ja que, de fet, el cascall no fa cap olor especial.

1-4 *mon terrat*: probable al·lusió al (suposat) autor de la carta: el Pare Terrats. | 3 *marxita*: panseix. | 4 *dos*: dos sols; els ulls de la dama. | Si les flors que el poeta envia es panseisen durant l'enviament, els ulls de la dama les faran tornar a florir.

CARTA XV

«Corona, en vostra esfera»

A un ram guarnit de fulla morta que un galant envià a la dama que es deia Terrena lo dia de sa purga.

Lletra

Corona, en vostra esfera,
terrena i celeste fou:
eclipse té, de cometa,
4 si tingué vida de flor.
De la difunta esperança
funestos pren los colors,
castigada, per terrena,
8 d'haver aspirat al sol.
Com afecte, temerària,
precipicis de Faetont,
cercant terrena, sa vida,
12 en un cel trobà sa mort.
Dos competidores ales
ab terrena presumpció
al més excels impossible
16 altiu destinen son vol.
Si a marítima caiguda,
escarment resta segon,
a ser terrena la mia
20 fora lo morir ditxós,
per tan alta gallardia,
per tan bella perfecció,
que és divina en los afectes
24 i sols terrena en lo nom.

Romanç.

L4 p. 873-874; R p. 177-178.

L4: A un ram guarnit de fulla morta, que un galan envià a la dama, ques' deya T. lo dia de la purga. Lletra

R: A un ram guarnit de fulla morta, que un galan envià a la dama ques deya Terrena lo dia de sa purga lletra

1 en R] que en L4 | | 11 sa vida R] sabida L4 | | 12 cel trobà sa R] centro va sa L4

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 232-233).

Baso l'edició en el ms. R.

En aquesta composició el poeta vol manifestar que ha perdut l'esperança de ser correspost per la dama, una esperança que, segons ell mateix dona a entendre, estava destinada al fracàs des del començament, perquè la dama era un objectiu massa elevat per a ell. El nom de la dama, *Terrena*, és molt proper fonèticament al de *Teresa*, la qual cosa fa pensar que també aquesta composició devia estar dedicada a Maria Teresa Ham. Noteu que el poema es planteja, de fet, com un repte compositiu, ja que l'autor utilitza l'adjectiu *terrena* a cada quarteta, que en tots els casos (excepte al vers 12) es pot llegir, alhora, com a adjectiu i com a nom propi. El recurs permet emfatitzar la dualitat de la dama, que és ésser real (i per tant terrenal), i, alhora, també celestial (per la seva puresa d'esperit).

Rúbrica: *fulla morta*: noteu que les fulles són, com la mateixa *Terrena*, un element que es troba entre la terra i el cel: és terrestre perquè és part de l'arbre, i aquest arrela en la terra, però també és celeste perquè es troba en la part alta de l'arbre, lluny del terra. | *sa purga*: la de *Terrena*.

1-4 *esfera*: àmbit, espai íntim on es troba la dama. | Aquesta quarteta es refereix a la *fulla morta* que acompanya el ram i que compon la *corona* esmentada al primer vers. La fulla és *terrena* (és a dir, és un element terrenal), en la mesura que creix d'un arbre (que, necessàriament, resta arrelat a la terra) però també és *celeste* perquè creix part damunt de la terra. La devoció amorosa del poeta presenta la mateixa dualitat, perquè és terrenal i celestial, (és un amor carnal i un amor espiritual al mateix temps). L'al·lusió a l'*eclipse* es pot explicar perquè la fulla ja no veu la llum del sol (=la dama), que era allò que li donava vida. Que aquesta vida fos *de flor* té a veure amb el ram que acompanya la carta, però també amb el fet que el poeta s'autorepresenta com una flor que segueix la llum del sol. Aquesta imatge, que remet a la del gira-sol, és present també en altres cartes (veg. *Rams I*: V, 8; *Fil*: X, 29-30; *Gil*: 74, 20).

5 *difunta esperança*: la veu poètica esperava la correspondència amorosa de la dama i ara sembla haver entès que no l'obtindrà; la fulla morta simbolitza aquesta esperança difunta.

6 *pren*: la corona, que simbolitza el poeta, derrotat per la seva pretenció d'aspirar al sol (=la dama).

8 *d'haver*: per haver | al *sol*: a la dama.

9-12 Hipèrbaton: 'Cercant [l'esperança], [de manera] temerària, sa vida terrena, [així] com afecte, en un cel [la dama], trobà sa mort [com la dels] precipicis de Faetont'. | 10 *Faetont*: heroi grec, fill d'Hèlios i Clímene, que va ser fulminat per Zeus en perdre el control del carro del Sol.

13-16 *dos competidores ales*: al·lusió al mite d'Ícar. Les comparacions de l'enamorat amb aquest personatge mitològic (que continua, en aquest poema, fins al v. 20), així com amb

Faetont (v. 9) són un tòpic neoplatònic recurrent. Ambdós personatges serveixen per representar la idea que els qui s'eleven per damunt de les seves possibilitats acaben essent castigats.

14-15 *terrena presumció*: la d'aconseguir l'amor carnal, terrenal, (és a dir, l'amor no estrictament platònic). En aquest cas (i aprofitant el joc de veus) al·ludeix, esclar, a l'amor de Terrena. | *excels impossible*: l'esperança del poeta d'aconseguir la correspondència de la dama, implicava aspirar a quelcom impossible. | *altiu*: orgullós, sense parar esment als riscos que l'intent comportava.

17 *marítima caiguda*: quan l'escalfor del sol desfeu la cera que relligava les plomes d'Ícar, el jove va caure al mar.

19-20 *segon*: Ícar. | *la mia*: la meva (caiguda). | Ícar va caure al mar d'Icària i Faetont al riu Eridà. En canvi, el poeta desitja una caiguda *terrena* és a dir, sobre la terra, perquè aquesta, esclar, simbolitza la dama i és una forma d'expressar que morir per l'amor de la dama seria un *morir ditxós*.

21 *gallardia*: bellesa (la de la dama).

CARTA XVI

«Lo color d'una esperança»

A altra purga envià lo mateix un ram guarnit d'azul, ab esta lletra

Lo color d'una esperança
que ja ha perdut lo color
és tot de mar per a mi,
4 és tot del cel per a vós.
Lo zelós i lo celeste,
és tormenta i és favor,
a qui, en lo mar de l'amar,
8 veu lo nord i no lo port.
Quan, del cel de vostres gràcies
i del mar de mos temors,
més que els colors, los afectes,
12 són vistosa reflexió,
ja no temo los perills
perquè, en tan amable golf,
més que penós lo naufragi
16 és lo temor criminós.

Romanç.

L4 p. 874; R p. 178.

L4: A altra purga enviá lo matex un ram, guarnit de Azul ab esta lletra

R: A altra purga envia lo mateix un ram guarnit de Azul ab esta lletra

7 de l'amar L4] de l'amor R || 9 de L4] en R || 12 vistosa R] virtuosa L4

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 233).

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els versos 7 i 9.

7: edito la lliçó d'L4 per dues raons: la primera és que l'expressió *mar de l'amar* és una paronomàsia present, amb idèntica forma, en d'altres textos de Fontanella (veg. *Esp.*: III,

28, *Gil*: 47, 27; i el prosímetre «On tetits fugitiva», v. 15)¹ i cal tenir present que l'eufonisme d'aquesta forma no s'aconseguiria substituint *mar* per *amor*. De més a més, aquí cal tenir present que, en el context d'aquesta quarteta, un vers imparell acabat en *o* trencaria l'harmonia de la rima, que ha de limitar-se a l'assonància en aquesta vocal en els versos parells.

9: la llició d'R no fa sentit.

12: abans de *reflecció*, una lletra que podria ser una *p* o una *q* i que sembla un error L4.

Reflexió sobre l'ambivalència (i possiblement, també, sobre la futilitat) de la gelosia del jo poètic.

Rúbrica: *lo mateix*: es tracta del mateix galant de la carta anterior, és a dir, el poeta. | *azul*: el blau és un color amb una tradició ambivalent en la tradició hispànica, ja que tant serveix per a simbolitzar la gelosia (Vosters 1973: 25) com la puresa.

1-2 Construcció paradoxal: l'esperança conserva el color malgrat haver-lo perdut. Potser s'ha d'interpretar com una representació de l'estat d'ànim del poeta, que es mostra esperançat i desesperançat al mateix temps, tal vegada perquè, si bé manté la seva devoció per la dama, és, així mateix, conscient que aquesta no té cap possibilitat de prosperar per derivar en una relació més profunda amb ella. Noteu com en tot el poema es construeix la dicotomia entre la dama, metaforitzada pel cel, i el poeta, metaforitzat pel mar.

3 *és*: el color de l'esperança. És a dir, el blau.

5-8 Paral·lelisme en el qual *lo zelós* correspon a la *tormenta* i *lo celeste* al *favor*. Continua referint-se al color blau del ram: el del mar, per agitat, correspon al *zelós*, mentre que el *celeste*, a la dama. Les metàfores nàutiques per al·ludir a l'enamorament són un dels tòpics de la lírica amorosa d'influència neoplatònica (Ruiz Casanova 1990: 31). El passatge és ambigu; una de les possibles interpretacions és que, per a qui assumeix les contradiccions de l'amor, que impliquen la gelosia (*lo zelós*) i la pau (*lo celeste*), l'amor és més un destí, un objecte en ell mateix (és a dir, un *nord*) que no pas una finalitat (és a dir, un *port*). També es podria interpretar que el *nord* és la dama i el *port* la relació feliç i plena amb ella.

9-12 Hipèrbaton: 'Quan los afectes, més que els colors, són vistosa reflexió del cel de vostres gràcies i del mar de mos temors'.

14 *amable golf...penós naufragi*: continuació de les metàfores nàutiques a què em referia a 5-8.

16 *criminós*: criminal.

¹ La primera d'aquestes composicions es pot consultar dins el present treball. Per les gilettes, veg. Castaño (2017). Per a la tercera, veg. Valsalobre & Sogues (2017).

CICLE DELS RAMS

SEGONA PART

CARTA I

«Vui se renova la història»

Enviant un ram a una purgada

Vui se renova la història
(tant vostra bellesa pot),
de l'elefant que, ab la trompa,
4 oferia flors al sol.
Pobres flors les que, atrevides,
ara meravelles són
i han de morir mariposes
8 desfullades en l'ardor.
Pobres flors que no coneixen
lo suau ni lo penós,
ni los abismes del golfo,
12 ni lo naufragi del port.
Pobres flors, però envejades
de mon pensament zelós,
no per lo llum de la vida
16 sí per lo lloc de la mort.

Romanç.

B1 f. 38v-39; B4 f. 147; R p. 416.

B1: *Enviant un ram a una purgada*

B4: *Enviant un ram a una purgada*

R: *Enviant un ram a vna Purgada*

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 236).

1 la història B1 B4] l'istoria R || 8 en l'ardor B1 B4] en tardor R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 1 i 8.

8: considero que aquesta lliçó d'R és una *lectio facillior*. Podria ser una variant tardana d'autor, però sembla menys probable. En tot cas, la rebutjo perquè les lliçons de B1 i B4 s'ajusten millor al sentit del conjunt del poema i perquè remetent a un tòpic (el de la papallona nocturna que vola entorn d'un llum) que retrobem en d'altres composicions de l'autor (veg. *Rams II*: VII, 6; *Fil.*: XIII, 35; *Fil.*: XIV, 33-34; *Fil.*: XVIII, 9-10).

El poeta envia flors a una dama, amb l'excusa que ella s'ha sotmès a una purga, i amb aquest enviament sembla reprendre's una relació anteriorment interrompuda. En un to galant i amable, es mostra gelós de les flors perquè, malgrat que moriran aviat, ho podran fer prop de la dama.

1 No podem saber a quina *història* es refereix, però probablement es tracti d'una relació amorosa interrompuda en el passat que ara sembla tenir una represa, si més no, literària.

2 Literalment: 'De tan gran cosa és capaç vostra bellesa'.

3 *l'elefant*: el poeta es caracteritza dessora aquesta aparença. És probable que la imatge sigui presa de la tradició clàssica ja que, per exemple, a la *Història dels animals* de Claudi Elià s'explica, d'una banda, l'enamorament d'un elefant per una florista (VII, 43) i, de l'altra, la veneració d'aquests animals pel Sol (VII, 44). No és gens segur que Elià sigui la font directa que inspira Fontanella, però no he sabut identificar la probable font intermèdia. En qualsevol cas, el símil, és clar: el sol és la dama i el gest de l'elefant-poeta, és debades perquè no podrà mai abastar-la. La identificació del poeta amb l'animal, d'altra banda, té un clar propòsit autoparòdic, que fa evident el to jocós del text, i que recorda la del mateix poeta amb un capó a *Rams I: I*.

5-8 *pobres flors*: les del ram que acompanya aquesta carta. Noteu que aquest mateix sintagma és a l'inici de les tres quartetes següents. | *meravelles*: perquè es transformen en papallones. Podria referir-se a la flor d'alguna de les plantes del mateix nom. És dubtós, però, a quina es referiria i, d'altra banda, cal tenir present que algunes d'aquestes espècies són d'origen americà i no foren descrites fins la dècada de 1650. | *morir mariposes*: morir com papallones. | *desfullades*: en assecar-se per l'escalfor del sol, les flors perdran els pètals, que, en la seva caiguda, recordaran el vol de les papallones. Reverbera en aquesta imatge el tòpic de la papallona nocturna, que se sent atreta per la llum però corre el risc de morir-hi cremada. Aquí, en un sentit figurat, la llum seria la dama.

11-12 *golfo...port*: les metàfores nàutiques per al·ludir a l'enamorament són un dels tòpics de la lírica amorosa d'influència neoplatònica (Ruiz Casanova 1990: 31). Són molt recurrents en la poesia amorosa de Fontanella.

13-14 El poeta sent gelosia de les flors perquè elles, a diferència d'ell, podran veure la dama.

15 *lo llum de la vida*: el sol.

16 *lo lloc de la mort*: les mans de la dama, o, si més no, algun lloc en presència d'aquesta. Aquesta proximitat física amb la dama que tindran les flors però que no té el poeta és el que fa que envegi les flors.

CARTA II

«La rosa i la castanya»

Per una purgada anomenada Castanyera, enviant un ram de roses

| | |
|----|---|
| | La rosa i la castanya, per bellesa i per nom, totes tenen espines |
| 4 | mes vós tota sou flor. Amor, que com un índio adora vostre sol, d'estes espines arma |
| 8 | les fletxes per mon cor. Mes, al que per l'amable no tem lo rigorós, si són flors les espines, |
| 12 | ¿què li seran les flors? Pagau, bella Amaril·lis, ab usura d'amor, les flors que per vós viuen |
| 16 | ab la que viu en vós. |

Romanç hexasil·làbic.

B1 f. 39-39v; L4 p. 218; R p. 416.

B1: Per vna Purgada dita Castañera enviant vn ram de Rosas

L4: 66

R: Per una purgada anomenada Castañera enviat un ram de Rosas

Edicions anteriors: Bernad (1899: 23), Miró (1995: II, 240).

2 per bellesa i per nom B1 R] del color y del nom L4 || 4 mes B1 R] y L4 || 6 vostre sol
B1 R] vostres sol L4 || 9 Mes, al que per l'amable B1 R] Al cor que per lo amable L4 || 13
Amaril·lis B1 R] Gileta L4 || 14 ab usura d'amor B1 R] usura del favor L4

Baso l'edició en en manuscrit R. Corregeixo només l'error evident de la rúbrica.

Amb l'excusa de la purga, el poeta envia un ram de roses a una dama anomenada Amaril·lis i li demana que correspongui el seu amor.

1-2 Literalment: ‘Us ofereixo la rosa per vostra bellesa i la castanya pel vostre nom [=Castanyera]’. No dispoço que cap dada que em permeti explicar el per què de l’atribució d’aquest nom a la dama, més enllà del fet que la castanya permet el joc amb les espines dels dos versos següents. Podria ser, doncs, que aquest nom partís d’alguna situació o codi compartit entre els corresponents, desconegut per al lector d’avui.

3 *totes tenen espines*: cal recordar que les castanyes creixen dins una closca espinosa, el pelló.

5 *Amor*: Cupido. La comparació amb un *índio* és intencionadament còmica, per burlesca i desmitificadora.

7 *estes espines*: les de la rosa i les de la castanya.

8 *les fletxes*: les de Cupido, que també rebia el nom d’*Amor*, com vèiem al vers 5. Amb les seves sagetes, aquest déu provocava l’ enamorament d’homes i déus. I atès que l’ enamorament es relaciona amb el cor, d’aquí la imatge d’aquest vers.

9-10 Literalment, ‘Però, per a aquell que no tem els rigors de la dama que estima...’.

13 *pagau*: pagueu.

14-16 *usura*: «Interès produït per un capital prestat, i especialment el que és excessiu, abusiu» (DCVB). En aquest context, literalment: ‘pagueu amb l’amor que us sobra’.

| 15 *les flors*: les roses que acompanyen aquest poema. | 16 *la que viu en vós*: en un sentit figurat, l’amor de la dama. El poeta demana, així, la seva correspondència amorosa.

CARTA III

«Lo salpasser entre els dos»

Enviant un ram fet d'un salpasser

Lo salpasser entre els dos
divideix lo nom i el ram
quan per mi lo temps se passa
4 i per vós resta la sal.
Encara que tronc inútil,
cerca de vós florirà,
si ja floreix esperances
8 que creixen a desengany.
Si voleu que fructifique
per una pluja abundant,
done vostra lluna plena
12 tot lo vent sens tempestat.
I si lo doctor Trastul·lo
vos fa ploure i tronar
(perquè també dins sa casa
16 és aire tot lo que fa),
beneïu-lo, valerosa,
ab l'ànima d'aquest ram,
que si l'un romp los hetxissos,
20 l'altre los llaços romprà.

Romanç.

B1 f. 39v; B4 f. 147v; R p. 417.

B1: *Enviant vn ram fet de vn Salpasser*

B4 R: *Enviant un ram fet de un Salpasser*

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 236).

2 i el B1 B4] y lo R || 4 la sal B1] lo sol B4 R

Baso l'edició en el manuscrit R. Corregeixo els errors dels versos 2 i 4.

2: la lliçó d'R fa el vers hipermètric.

4: la lliçó d'R no fa sentit.

Text enigmàtic i galant, que construeix un seguit de jocs d'enginy entorn de l'objecte enviat, el salpasser. És difícil concretar el sentit global del poema, perquè depèn, en bona mesura, de la identitat del personatge ocult darrere del criptònim de *doctor Trastul·lo* i del sentit que donem als versos 13-16. Podria ser un metge que prescriu una purga a la dama, tot i que, si és el cas, resulta estrany que la rúbrica no hi faci cap al·lusió. Més enllà d'això, però, no puc explicar el sentit de les accions que el poeta recomana a la dama que realitzi amb el salpasser; fan tot l'efecte de respondre a la lògica d'una broma privada.

1-2 Hipèrbaton: 'Lo salpasser divideix lo nom i el ram entre els dos (=entre el poeta i la dama)'. | *salpasser*: «Objecte que serveix per a fer les aspersiones d'aigua beneïta» (DCVB).

3-4 *se passa...sal*: joc morfològic i conceptual. D'una banda, es parteix el nom de l'objecte que motiva el poema, el salpasser, i s'inverteix l'ordre de les seves parts; de l'altra, es construeix un joc semàntic entorn del verb 'passar', que fa referència, simultàniament, al pas del temps i a la seva conservació, això últim, per mitjà de l'al·lusió a la sal, element emprat en la conservació dels aliments. És important, tenir present, també, que la sal, correctament administrada, era un efectiu purgant, i sembla probable que el vers 4 faci al·lusió precisament a aquesta qüestió. D'altra banda, potser no sigui més que una casualitat, però cal recordar que la sal era, a l'època, un producte valuós, especialment al Rosselló, i que, de fet, el seu gravamen, la gabella, imposat l'any 1661 per l'administració francesa, provocà les revoltes dels Angelets de la Terra (1667-1668 i 1670-1674), en una època en què Fontanella vivia al Rosselló. Les salines de Canet del Rosselló, la localitat d'on era originària la dama a la qual van dedicades les composicions de la primera part del *Cicle dels rams* (veg. *Rams I*: IV, 7) eren unes de les més importants de la regió.

5 *tronc inútil*: es refereix al salpasser. La imatge del tronc inútil apareix en els mateixos termes a «Passen edats i vides» (v. 91; veg. Valsalobre & Sogues coord. 2017) i, amb l'ordre dels termes invertit («inútil tronc»), a «Ja que lo rigor fatal» (*Fil.*: I, 51).

6 *cerca*: a prop.

9 *fructifíque*: fructifiqui (el tronc=el salpasser).

11-12 *done*: doni.

13 *doctor Trastul·lo*: segons el DRAE (s.v. *trastulo*), el terme prové del mot italià *trastullo*, i significa «Pasatiempo, juguete». El *trastulo*, a més, era un dels personatges de la *commedia dell'arte*. És esmentat al Quixot i prefigura l'estereotip del graciós, consolidat per Lope de Vega. Ignoro a qui oculta aquest criptònim però el text porta a pensar que podria tractar-se de la persona que ha prescrit la purga a la dama.

14 *ploure i tronar*: l'expressió recorda *la pluja i los trons* de «Tot donam flors ben purgades» (*Gil.*: 74, 16) i és probable que aquí, com allà, es tracti d'una al·lusió als efectes de la purga (veg. Castaño 2017: 442). La pluja correspondria a la liquiditat de la femta a causa dels efectes del purgant, i els trons, a les ventositats. Potser sigui bo tenir present, al mateix temps, que la locució inversa, 'Fer tronar i ploure', significa «Fer-ho anar tot, fer anar tothom, en renou, fer-ne de totes» (DCVB, s.v. *tronar*).

15-16 No puc oferir cap proposta satisfactòria per explicar el sentit d'aquests versos. Només apuntar que el v. 16 sembla remetre al *vent sense tempestat* del v. 12.

17 *beneïu-lo*: al Doctor Trastul·lo.

18 *l'ànima d'aquest ram*: la recomanació és ben adient, atès que el salpasser, que és el centre (*l'ànima*, i, de fet, pel que sabem, l'únic element del ram) serveix exactament per a beneir.

19 *l'un*: el doctor Trastul·lo. | *betxissos*: encanteris.

20 *l'altre*: el ram, és a dir, el salpasser. | *llaços*: en un sentit literal, es deu referir als del salpasser. El sentit figurat de l'expressió, però, se m'escapa.

CARTA IV

«Amor que sap fer la guerra»

Enviant un ram a una purgada, ab coquilles entre les flors

Amor, que sap fer la guerra
en terra i mar a porfia,
un ramellet vos envia
4 que és del mar i de la terra.
Tribut és, doncs, de l'amor,
sempre agradable mongeta,
que sou del mar la perleta
8 i de la terra, la flor.
A les armes victorioses
de vostra lluna gentil
corona seran, humil,
12 les coquilles i les roses.

Quartetes heptasil·làbiques (abba).

B1 f. 40; B4 f. 147v; R p. 417.

B1: *Enviant un ram a una Purgada ab Coquilles entre las Flors*

R B4: *Enviant un ram a una purgada ab coquilles entre les flors*

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 193).

6 mongeta B1 R] Gileta B4

Baso l'edició en el manuscrit R.

Composició galant breu i construïda entorn del tòpic del *militia amoris*, en què l'enamorat envia a una monja un ram de flors adornat amb petxines.

Rúbrica: *coquilles*: petxines.

1 *Amor*: l'enamorat, el poeta. El vers situa la composició dins el tòpic del *militia amoris*, d'acord amb el qual, l'amor –i tot allò que se'n deriva, especialment, en la seva vessant carnal– és entès com una lluita, com un combat entre els amants.

2 *a porfia*: «Provant-se a qui fa més o arriba més enllà» (DCVB, s.v. *porfídia*). És a dir, que sap fer la guerra sense límits.

4 *del mar i de la terra*: perquè conté *coquilles* (del mar) i *flors* (de la terra).

5 *és*: el ram. Conté flors, que provenen de la terra, i petxines, que provenen del mar.

6 *mongeta*: aquest apel·latiu només apareix dos cops en tota la poesia de Fontanella. Un és aquí i l'altre a «Versos després de la purga» (*Ang.*: XV, 2). Aquí com allà, no es dona el nom de la dama, de manera que resulta impossible escatir de qui es tracta, ni si és la mateixa dama que en la resta de composicions, a bé que sembla el més possible. De fet, cal recordar que tot just dues cartes abans que aquesta, era esmentada Amaril·lis, de qui, gràcies a *Fil.*: XII («En la més nova ventura») sabem que era monja, la qual cosa fa pensar que la composició podria estar dedicada a aquesta dama.

7-8 La combinació d'elements del mar (les petxines) i de la terra (les flors) podria significar que la dama és originària d'un indret costaner, un aspecte que ja semblen suggerir *Rams I*: IV, 7 i (bé que de forma molt menys segura) *Rams II*: III, 4.

9-10 Probable al·lusió al tòpic neoplatònic que identifica la mirada de la dama amb fletxes amoroses (per tant, *armes*) i el seu front amb la lluna.

CARTA V

«Del vidre, vui, la puresa»

Present de vidre

4 Del vidre, vui, la puresa
que imita clar al cristall
és, a mon amor, mirall,
retrato, a vostra bellesa.

8 Mon cor, en tanta tristesa
s'abrasa, infeliç amant,
i, com durarà constant
en la dolorosa ausència,
és vidre sens resistència
i, sens mudança, diamant.

Dècima.

B1 f. 40-40v; B4 f. 147v; R p. 417-418.

B1 R: Present de vidre

B4: Present de vidre

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 179).

Baso l'edició en el manuscrit R.

Composició galant en què, sota el pretext del suposat enviament d'un objecte de vidre, el poeta construeix una al·legoria amorosa en què aprofita les propietats físiques d'alguns elements relacionats amb aquest material (cristall, mirall i diamant) per representar els seus sentiments. Al final del poema entenem que el present, de fet, no és tal, sinó que és una excusa poètica per presentar a la dama la fermesa dels seus sentiments, malgrat l'absència d'ella. A diferència, doncs, d'altres textos en què s'anuncia l'enviament d'un present (que mai podem saber del cert si efectivament es produï), aquí aquesta possibilitat sembla quedar del tot descartada.

1 *mi*: avui.

3 *a*: de.

4 *a*: de. En un sentit figurat, el present és una mostra de l'amor del poeta i, en un sentit literal, és un *retrato* de la bellesa de la dama ja que, essent de vidre, ella s'hi pot veure reflectida.

5 *tristesia*: per l'absència de la dama.

7 *com*: atès que, ja que.

8 *dolorosa ausència*: de la dama.

9-10 El cor del poeta, metaforitzat en aquest *present de vidre*, té la fragilitat del vidre perquè es trenca de dolor per l'absència de l'estimada però, al mateix temps, també té la resistència del diamant, ja que és capaç de resistir qualsevol circumstància adversa.

CARTA VI

«Est ram tan mal fogotat»

Enviant un ram a una que es nomenava Cavaller

4 Est ram tan mal fogotat
que esmalten vostres colors,
aquí trobarà les flors
que per ací no he trobat;
8 i, pus del vent ha escapat
per fer nova primavera
de la tempestat darrera,
serà raó que el guardeu,
que lo portador va a peu,
lo ram a la cavallera.

Dècima.

B1 f. 40v; B4 f. 147; R p. 418.

B1: Enviant vn ram a vna ques anomena Cavaller

R B4: Enviant un ram á una ques nomenaua Caualler

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 179).

Baso l'edició en el manuscrit R.

El poeta -que, com entendrem a la carta següent, torna a adoptar la màscara literària del Pare Terrats- envia un ram acompanyat d'una dècima que gira entorn del fet que la dama a la qual va adreçat s'anomena Cavaller. Molt probablement, aquest no és el nom real de la dama, sinó la caracterització que li dona el mateix poeta, segurament, amb la intenció de sorprendre-la. L'operació, amb tot, remet al tòpic literari de la *virgo bellatrix* o *dama cavaller*, de tradició medieval, freqüent en les cartes d'aquest cicle, bé sigui a través de la figura del cavaller (*Rams I*, VI) o de l'amazona (*Rams I*, III, IX, XII i XIII; *Rams II*, X). Encara que no es fa explícit, tot sembla indicar que, de nou, el que motiva la composició del text és la purga de la dama (v. 7). Aquest poema sembla conformar una unitat amb el següent i, tots dos, s'han de relacionar amb la carta VI de la primera part del *Cicle dels rams*, en la qual, la rúbrica ens informava que Fontano enviava una lletra i una rosa a «un cavaller que la hi havia demanada».

Rúbrica: Malgrat que considero improbable que la composició pugui anar adreçada a una dama que no sigui Maria Teresa Ham, em cal fer constar aquí l'existència, al Rosselló, d'un llinatge el cognom del qual era Cavaller (Lazerme 1975: I, 290-294).

1 *fogotat*: no he pogut documentar aquest terme. Podria tractar-se d'un neologisme ideat per l'autor i derivar de *foc* o de *fogot*. La idea fa sentit si tenim present la idea de l'esmaltat, un procés que necessita de l'exposició a altres temperatures. Atès el context en què apareix, però, tampoc puc descartar que es tracti d'un sinònim (no documentat) d'algun adjectiu com 'confegit' o 'compost'.

2 És la dama qui dona colors al ram.

3-4 *aquí...ací*: el primer s'usa per fer referència a l'espai on es troba la dama mentre que el segon, és per al del poeta. Les flors que el ram trobarà són els colors del rostre de la dama. De nou, com succeïa al final del poema anterior, es fa evident que el ram no és cap present real, sinó un mer pretext poètic.

5 *ha escapat*: el ram. No sé explicar el sentit que juga el vent, en aquest context.

7 *tempestat darrera*: podria tractar-se d'una al·lusió a una purga de la dama, tot i que no és gens segur.

9 *lo portador*: com ja succeïa a *Ang.*: I-II i a *Rams* I: XIV, el text esmenta una tercera persona que fa d'enllaç entre el poeta i la dama. A diferència dels casos anteriors, però, aquí no se'n diu el nom.

10 Joc de veus entre *cavallera* (=dona que va a cavall, és a dir, la dama que *es nomenava Cavaller*, destinatària del text i del ram) i el fet d'anar (el ram) a llocs d'un cavall, a diferència de qui el porta, que va a peu.

CARTA VII

«Ordenen de cavaller»

Altra així mateix

Ordenen de cavaller
lo Trastul·lo entre les belles
i, si sap fer meravelles,
4 mare jove no sap fer;
ab quatre dits de paper
a les velles fa renyar,
a les amigues, cantar,
8 a l'enfermera fa riure,
al Pare Terrats, escriure
i a vós, ploure i tronar.

Dècima.

B1 f. 41; R p. 418.

B1 R: Altra així mateix

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 180).

1 de R] lo B1 | | 8 a l'enfermera R] a la infermera B1

Baso l'edició en el ms. R.

El poema, que com bona part dels de la primera part del *Cicle dels rams* és escrit pel Pare Terrats, explica que un tal *Trastul·lo* –un personatge còmic d'identitat desconeguda– ha estat ordenat com a cavaller, i descriu algunes de les seves accions, que cal interpretar, igualment en clau jocosa. Deu tractar-se del *doctor Trastul·lo* al qual fa referència la «Lo salpasser tot en un ram» (*Rams II*: III, 13), el qual, d'acord amb el que llegim en aquella composició i d'acord, també, amb l'entorn en què el situa aquesta, deu ser el metge que prescriu la purga a la dama. Atenent a la rúbrica, aquest poema sembla conformar una unitat de sentit amb l'anterior («Aquest ram tan mal fogotat»), ja que tots dos fan referència a la figura d'un cavaller. Noteu, però, que allà el cavaller era la dama, i aquí és el tal *Trastul·lo*, una operació de substitució/transformació encaminada a desconcertar, sorprendre i, en fi, divertir el lector, gens inhabitual en la poesia jocosa fontanellana.

Rúbrica: *així mateix*: cal entendre, ‘enviant un ram a una dama anomenada Cavaller’, perquè això és el que feia a la carta anterior.

1-2 *Trastul·lo*: segons el DRAE (s.v. *trastulo*), el terme prové del mot italià *trastullo*, i significa «Pasatiempo, juguete». El *trastulo*, a més, era un dels personatges de la *commedia dell'arte*, i que prefigura, en el teatre espanyol, la figura del *graciós*. Aquí, el nom sembla designar un personatge conegut pel poeta i la seva dama, però no per nosaltres, i podria ser qui prescriu la purga a la dama. (veg. «Lo salpasser tot en un ram», v. 13-16). El motiu pel qual l' *ordenen de cavaller*, no sembla poder deduir-se del text i deu tenir a veure amb alguna broma interna entre l'autor i la lectora. El fet que es trobi *entre les belles* fa pensar que l'entorn en què es troba és, molt probablement, un convent.

3-4 Joc de veus entre *meravelles* (mare vella) i *mare jove*. No sé aclarir, però, el sentit de l'afirmació, i m'inclino a pensar que respon a la lògica d'una ocurrència jocosa privada, coneguda per l'autor i la dama però no per d'altres lectors.

5 *quatre dits de paper*: podria referir-se a l'espai que ocupa, sobre el paper, la recepta de la purga. O potser aquesta dècima.

6-8 El passatge, clarament jovial, sembla voler retratar el bon talant del doctor *Trastul·lo*, que s'encomana a un entorn que, sobretot per la presència d'*amigues* i d'una *enfermera*, fa pensar, si no en el d'un hospital, com a mínim, en el d'una convalescència. Que les amigues cantin i la infermera aparegui rient fa pensar que la situació de la convalescent, però, no devia resultar de gaire gravetat.

9 *Pare Terrats*: una de les màscares poètiques de Fontanella, emprada en diverses composicions de la primera part del *Cicle dels Rams* (veg. *Rams I*: V, IX,X, XI, XII, XIII i XIV). Si *Trastul·lo* el fa *escriure*, probablement és perquè és el responsable indirecte del fet que ara estigui component la dècima a la dama, ja que és ell, *Trastul·lo*, qui li ha prescrit la purga que motiva la redacció del text.

10 *ploure i tronar*: l'expressió recorda *la pluja i los trons* de «Tot donam flors ben purgades» (*Gil*: 74, 16) i de «Lo salpasser entre els dos» (*Rams II*: III, 14) i és probable que, tant aquí com allà, es tracti d'una al·lusió als efectes de la purga (veg. Castaño 2017: 442). La pluja correspondria a la liquiditat de la femta a causa dels efectes del purgant, i els trons, a les ventositats. Potser sigui bo tenir present, al mateix temps, que la locució inversa, ‘Fer tronar i ploure’, significa «Fer-ho anar tot, fer anar tothom, en renou, fer-ne de totes» (DCVB, s.v. *tronar*).

CARTA VIII

«Una tortoleta sola»

Enviant un ram a una viuda

Una tortoleta sola
(i, com a sola, afligida),
les flors alegres olvida
4 i en lo ram sec se consola.
Però Cupido, que vola,
mariposa en sos ardors,
com segueix los esplendors,
8 ofereix a sa bellesa,
de mon cor, ab la tristesa,
l'alegria de les flors.

Dècima.

B1 f. 41; B4 f. 147v; R p. 418.

B1: *Enviant vn ram â una Viuda*

R B4: *Enviant un ram á una viuda*

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 180).

2 sola R B4] tal B1

Baso l'edició en el ms. R.

El poeta envia a una dama vídua un ram de flors per consolar-la i lloar la seva bellesa. És un poema galant però no necessàriament amorós.

1 *tortoleta sola*: la dama viuda a la qual fa referència la rúbrica. La tórtora solia servir per representar la viudetat femenina. Veg., per exemple, Quevedo a «De tu peso vencido» («a la tórtola basta el ser viuda», v. 32). Cal fer notar que a «Desalinyada ma ploma» el poeta ja es referia a la dama com a «dolça tortoleta» (*Rams I*: I, 21), la qual cosa fa pensar que aquest poema, com aquell, van dedicats a la mateixa dama, segurament, Maria Teresa Ham.

3-4 *Les flors alegres* són les que li envia el poeta, mentre que el *ram sec*, podria ser una al·lusió a la corona funerària del marit traspasat. No es pot descartar, però, una interpretació en clau eròtica d'aquests versos, d'acord amb la qual, el ram sec simbolitzaria la manca

d'activitat sexual, sobretot si tenim present el paral·lelisme de característiques similars construït a «D'aquest trono circular» (*Ang.*: VIII, 33-36).

5-6 *Cupido*: Déu romà a qui es fa responsable de les passions amoroses i que sol ésser representat com un infant alat. Noteu que és ell qui fa l'acció d'oferir a la dama el ram que el poeta li envia, la qual cosa simbolitza els sentiments del poeta per ella. | Literalment: 'Però Cupido, que vola com una papallona entorn dels ardors de la tórtora (=de la dama)'. Referència al tòpic de la papallona nocturna que se sent atreta per la llum i, atantsant-s'hi, s'arrisca a cremar-se (veg. *Rams I*: X, 19; *Rams II*: X, 7-8; *Fil.*: XII, 35; *Fil.*: XIII, 33-36).

7 *com*: com que. | *los esplendors*: de la tórtora (=de la dama).

8-10 Hipèrbaton: 'ab la tristesa de mon cor ofereix a sa bellesa l'alegria de les flors' | *sa bellesa*: la de la tórtora, és a dir, la de la dama vídua. | *ab la tristesa*: del jo poètic, produïda, probablement, més per la soledat de la dama que no pel decés del marit, si bé el text és obert a interpretació, en aquest punt.

CARTA IX

«De voluntat verdadera»

Per altre ram

De voluntat verdadera
són los obsequis errors,
enviant tan pobres flors
4 a tan rica primavera.
En no merescuda esfera,
lo ram serà fortunat
de vostres ulls il·lustrat;
8 i jo, infeliç, he de ser
sens cap i sens centener
mentre lo ram he enviat.

Dècima.

B1 f. 41v; R p. 419.

B1: Per altre *ram*

R: Per altre ram

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 276).

10 mentre R] mientras B1

Baso l'edició en el ms. R.

2: la segona *r* d'*errors* és afegida posteriorment, sobre del mot, per la mateixa mà al manuscrit R.

El poeta s'excusa per l'enviament d'unes flors a una dama i perquè considera que no seran comparables a la seva bellesa. Alhora, aprofita per manifestar l'enveja que sent pel ram, perquè, a diferència d'ell, tindrà la benaurança de poder ser vist per la dama. Tot el poema està compost a mode de *captatio* per excusar l'enviament del ram. Tal vegada, aquest plantejament sigui un mer recurs per obtenir el favor de la destinatària del text, però potser la (suposada) inconveniència de la carta podria trobar-se bé en la viudetat de la dama (en el cas que aquesta dècima estigués dedicada a la mateixa que l'anterior), o bé en el fet que el poeta ja sàpiga que ella no el correspon. O, en fi, en qualsevol altra circumstància que no podem inferir de la lectura del text.

1-4 Hipèrbaton: 'Enviant tan pobres flors [=el ram] a tan rica primavera [=la dama], los obsequis [=el ram, i qualsevol present que el poeta envii] són errors de la voluntat verdadera [=l'amor sincer del poeta]'. Els obsequis són *errors* perquè cap podrà igualar la bellesa de la dama.

5-7 *esfera*: àmbit, espai íntim on es troba la dama. | *de*: per. | *il·lustrat*: il·luminat. | Literalment: 'El ram tindrà la sort de poder ser il·luminat pels vostres ulls'.

9 *sens cap i sens centener*: la locució significa 'sense seny, sense sentit', i també 'estar mancat totalment de discreció' (DCVB).

CARTA X

«En ales d'un pelicano»

Enviant un ram ab un gallet

En ales d'un pelicano
(que, per mercuri d'amor,
és ocell en lo constant
4 i tortuga en lo veloç),
un olvidat que no olvida,
des de l'obscura presó
on en Orítia viu
8 lo qui per Talestris mor,
ab lo cor de l'infeliç,
envia un ram venturós
que demostra, de dos penes,
12 perdent color, los colors.
La sentinella del temps
(relotge despertador
i galant tant a la moda,
16 que és de totes contra tots),
vos saludarà per alba
ab lo vulgo de les flors,
i, ab los afectes d'Oronte,
20 vos adorarà per sol.

Romanç.

B1 f. 41v-42; R p. 419.

B1: *Enviant vn ram ab vn Gallet*

R: *Enviant un ram ab un gallet*

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 237).

2 mercuri B1] curi R || 7 Orítia B1] Oristhia R || 11 demostra R] demostrés B1 || 20 per sol B1] per lo sol R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels versos 2, 7 i 20.

2: rebutjo la lliçó d'R perquè transcriu el mot de forma incompleta i causa un vers hipomètric.

7: sorprèn, aquí, l'error d'R, perquè ha trascrit ja el nom d'Orítia en diverses ocasions, abans, i, fins ara, correctament. Entenc que ha de tractar-se d'un mer error de transcripció, fruit d'un descuit del copista.

20: rebutjo la lliçó d'R perquè faria que el vers fos hipermetric.

Carta galant acompanyada d'un ram de flors, que juga amb el doble sentit de la paraula 'gallet' (rosella i gall petit) per compondre alguns jocs conceptuals jocosos sobre el poeta i la seva devoció amorosa per la seva lectora.

Rúbrica *gallet*: rosella; però també, diminutiu de *gall*. Cal recordar que el poeta enviava també una a la dama una altra mena de rosella, el cascall, a «Bella Taleristes, gran cosa de ram...» (*Rams I*: XIV).

1-4 *per*: com a. | *mercuri d'amor*: missatger de l'amor. | El canal de transmissió de la carta (suposadament, un pel·licà) és constant (per tant, segur) però lent (com la tortuga). Les imatges d'aquesta quarteta són clarament jocosos i fan mofa del mateix fet d'enviar la missiva a la dama.

5 El mateix poeta, que es creu oblidat per la seva dama.

6 *obscura presó*: al·lusió al tòpic amorós de la presó d'amor.

7 *en Orítia viu*: potser perquè en diversos textos anteriors el poeta s'ha representat adoptat la veu o la màscara d'aquest personatge (veg. *Rams I*: XII, 5; XIII, 2). Orítia és el nom que adopta Oronte a la *Cassandra* de La Calprenède quan es transvesteix per poder acostar-se a Talestris, la reina de les amazones, de qui està enamorat.

8 *lo qui*: aquell qui (Oronte). | *Talestris*: nom de la reina de les amazones que passà tretze nits amb Alexandre i volgué que les amazones i els soldats del rei macedoni engendressin una casta de guerrers savis. Fontanella utilitza aquest criptònim per a la dama en diverses composicions de la primera part del cicle, però en aquesta segona part només apareix en aquest poema.

9 *lo cor de l'infeliç*: és a dir, el d'Oronte, esmentat al v. 19. Ell és qui *en Orítia viu* i actua, aquí, com a representació del mateix autor.

10 *envia*: el subjecte d'aquest verb és *un oblidat que no obvida* (v. 5). | *venturós*: el ram ho és perquè tindrà la sort de ser vist per la dama.

11-12 Hipèrbaton: '[un ram venturós] que, perdent color, demostra los colors de dos penes'. Aquestes dues penes de la veu poètica són la de ser *oblidat* (v. 5) i la de ser *infeliç* (v. 9). Els colors que es perdran són els del ram.

13 *sentinella del temps*: el *gallet*. Ho és en la seva doble accepció: com a rosella, perquè és indicatiu de l'arribada de la primavera, i com a gall, perquè és el seu cant denota l'arribada del dia. Sembla que és, però, el segon sentit el que preval aquí, d'acord amb el vers següent.

14-16 Aquests versos només cobren sentit si els entenem des d'una generalització del tòpic de la *militia amoris* (l'amor com a combat, en aquest cas, ja no de l'enamorat amb

l' enamorada, sinó entre sexes), o bé com una al·lusió implícita a les relacions entre devots i monges.

17 *per*: com a. Perquè els galls canten a trenc d'alba i perquè la dama, com és preceptiu en la lírica neoplatònica, és comparada sempre a la llum i, especialment, a la de l'alba (*Rams I*, V, 6; *Fil.* VI, 5).

18 *lo vulgo de les flors*: la resta de les flors del ram que el poeta envia.

19 *Oronte*: l'enamorat de Talestris a la *Cassandra* de La Calprenède. Sobre aquesta qüestió veg. Valsalobre (en premsa, b).

20. Literalment: 'amb el mateix afecte que Oronte adorarà Talestris, el gallet us adorarà com a sol'. La identificació i veneració de la dama com a sol és present també als versos 3-4 de «Vui se renova la història», la primera composició d'aquesta segona part del Cicle dels rams (on es parla de *l'elefant que, ab la trompa, / oferia flors al sol*), i als versos 5-6 de «La rosa i la castanya» (*amor que, com un índio / adora vostre sol*). Aquí el significat de *gallet* que preval és el de flor, ja que les flors celebren (o, en tot cas, agraeixen) la llum.

CARTA XI

«Entresuelos i terrats»

A una purgada

Entresuelos i terrats
donen flors a competència,
que seran tan oloroses
4 com los terrats de Marsella.
I, pus lo de Perpinyà
ni és d'*ardoise*, ni de pedra,
ni de llosa, ni de palla,
8 ni de fulla, ni de teula,
sinó que és de carn i d'ossos,
(i mes d'estos que d'aquella...)
com és terra en sos principis
12 floreix al fi com a terra,
i floreix envés lo cel
que, a l'envés de sa bellesa,
si a la terra dona flors
16 totes són flors de ginesta.

Romanç.

B1 f. 42-42v; R p. 419-420.

B1: A vna Purgada

R: A una purgada

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 238).

6 *ardoise* B1] ardosse R || 10 que d'aquella B1] *de de* aquella R || 14 que a l'envés B1] qual lenves R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels versos 6, 10 i 14.

6: R llegeix o transcriu malament, ja que la grafia correcta del mot francès *ardoise* és la que dona B1.

10: error de transcripció per descuit del copista d'R.

14: descarto la lliçó d'R perquè, tot i que probablement llegeix *quel* a l'antígraf, s'erra en la transcripció.

Adoptant de nou la màscara del Pare Terrats, el poeta bromeja sobre els efectes odorífers de la purga de la dama, emprant les flors com a eufemisme cortès per no al·ludir directament als excrements. Malgrat que la rúbrica indica que qui s'ha purgat és la dama, el text sembla suggerir que (també) ho ha fet el poeta.

1-4 Literalment: 'Els entresols i els terrats competeixen en la producció de flors més oloroses que els terrats de Marsella'. Aquí, cal recordar que, des d'antic, Marsella és una ciutat cèlebre per la producció de sabó. També podem pensar que als terrats és on se solen emplaçar les flors, per tal que tinguin una millor exposició a la llum del sol. L'al·lusió als entresols, però, es fa difícil d'entendre, si més no, si prenem el passatge en un sentit literal. Tal vegada, com passava a la Gileta 74 («Tots donam flors ben purgades»), les flors són, també, una forma eufemística i jocosa de referir-se als excrements produïts durant la purga. Aleshores, els *entresuelos* podrien ser, o bé una al·lusió al lloc on es trobava la comuna, o una manera velada de referir-se a la dama, aprofitant alguna broma privada que des d'aquí no podem descodificar, però que seguiria la mateixa lògica que porta l'autor a identificar-se (aquí i en d'altres ocasions) amb els terrats.

5 *lo*: el terrat de Perpinyà; al·lusió velada al Pare Terrats, una de les màscares poètiques de l'autor, emprada en diverses composicions del Cicle dels Rams, especialment, de la primera part (veg. *Rams I*: V, IX, X, XI, XII, XIII i XIV i *Rams II*: VII, XI).

6 *ardoise* (gal·licisme): pissarra.

7 *llosa*: pedra plana.

10 *estos...aquella*: els ossos i la carn. El vers sembla voler posar de manifest la magror del poeta.

11-12 Paràfrasi de la cèlebre cita bíblica «Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris» («Recorda que ets pols, i a la pols tornaràs» (*Gen.*, 3,19), que recorda que l'home ve de la pols i acaba convertit de nou en pols al final de la vida. Al mateix temps, però, sembla una al·lusió als excrements (que serien, doncs, flors de terra) producte de la purga. El que no és clar, aquí, és de qui són aquests excrement. En aquest sentit, malgrat que el poema va dedicat *A una purgada*, aquests dos versos semblen suggerir que també el poeta s'ha purgat; no veig, sinó, com caldria interpretar el vers 12. Aquesta interpretació, a més, casaria amb la idea de la *competència* refrida en el vers 2: dama i poeta competirien, així, en la producció de *flors* (és a dir, d'excrements) per haver-se purgat tots dos.

13 *envés*: envers, cap a.

13-16 *que*: perquè | *envés*: revers. | *sa*: del cel. | *a la terra dona flors*: dilogia. D'una banda, s'ha de llegir com que 'dona flors a la terra (i no al cel)' i, de l'altra, té el sentit que les flors resultants de la purga (=els excrements) s'enterren sota terra, com llegim, també a *Gil*: 74, v. 6 (veg. Castaño 2017: 442). | *ginesta*: flor groga, especialment vistosa i olorosa. També té propietats laxants, de manera que l'al·lusió aquí podria indicar que aquest ha estat el producte emprat en la purga. Altrament, no sé explicar el motiu pel qual el poeta insisteix a relacionar els resultats de la purga amb aquesta flor.

CARTA XII

«Ham ab or, enigma clar»

Enigma

4 Ham ab or, enigma clar
de l'estimat pescador
que, tenint per eco «amor»,
viure fa de mar a amar;
vida que obliga a olvidar
una trista llibertat,
8 no sentint lo que és pescat
servitud tan fortunada,
no la mà amada i ham,
no l'ham dorat i adorat.

Dècima.

B1 f. 42v; R p. 420.

B1 R: Enigma

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 181).

2 pescador R] pecador B1 || 3 amor R] mor B1 || 9 mà amada i ham R] ma y ham amada B1

Baso l'edició en el ms. R.

Poema enigmàtic que gira entorn de la idea de l'enamorament com a submissió amorosa del poeta per la dama. Com en d'altres composicions d'aquest cicle, aquesta submissió és metaforitzada en la imatge de l'enamorat com a peix i la dama com a ham que el captura i li lleva la llibertat, una pèrdua que, tanmateix, i seguint el tòpic de l'esclau d'amor, és vista en positiu. La utilització de la figura enigmàtica de l'ham fa pensar que el poema està dedicat a Maria Teresa Ham.

1 *Ham ab or*: calambur; el sintagma equival fonèticament a la primera persona del futur passiu d'indicatiu del verb llatí *amo*, *amabor*, en català 'seré estimat'. Es tracta d'un *enigma clar* perquè resulta senzill de resoldre i perquè conté or, que brilla.

2 *de*: per. | *l'estimat pescador*: la dama.

3 *tenint per eco*: l'eco és un recurs força habitual en la poesia de l'època. En aquest cas, la paraula amor podria actuar com a eco de l'enigma, és a dir, d'*Ham ab or*.

4-6 Hipèrbaton: 'fa viure [=al poeta] de mar a amar, vida que obliga a olvidar una trista llibertat'. Malgrat desfer l'hipèrbaton, no puc oferir una explicació convincent per al sentit d'aquests versos. | *trista llibertat*: la d'abans de ser esclau d'amor de la dama.

7-10 *sentint*: lamentant. | *lo que*: aquell qui. Aquell qui és *pescat* –és a dir, que és pres per l'enamorament– no se n'adona de la sort que té ni se sent presa de l'ham [=la dama] que l'ha pescat.

CARTA XIII

«Indivisible de perla»

A una sangria d'un peu

Indivisible de perla,
dividit entre safirs,
sensible tant a l'afecte
4 quant ignorat als sentits,
 breu i dilatat prodigi
per l'airós i lo gentil,
duplicat i singular,
8 tant major quant més petit;
 enigma de lliri i rosa,
d'alabastre i de carmí,
que mou los cors si se mou,
12 suspèn, suspès, lo sentir;
 que, sobre nobles trofeos,
ni bé difunts ni bé vius,
vestigi forma de cendres
16 a l'aire d'un gessamí,
 clavells i corals liquida
entre lo gel i marfil,
i, en àtomo de plata,
20 dona una font de robins.
 I, si de l'amor la fletxa
la neu intacta ferí,
entre roses, entre espines,
24 tornarà a trobar mon pit
 quant la bena de Cupido,
per objecte tan diví
de mos ulls, a vostra planta
28 ha fet mudança feliç.

Romanç.

B1 42v-43; R p. 420.

B1: A una *Sangria* de vn peu

R: A una *sangria* de un Peu

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 239).

1 Indivisible de perla R] Es indivisible perla B1 || 2 dividit R] dividida B1 || 15 vestigi R] vestigis B1 || 19 en àtomo R] entre atomos B1 || 23 entre espines R] y entre espinas B1

Baso l'edició en el ms. R. Malgrat que aquest testimoni i B1 presenten algunes lliçons divergents, tots dos confegeixen opcions vàlides de lectura. El que em fa decidir pel primer és el fet que transcriu uns versos, 25-28, que el segon no conté, i que no semblen espuris. Això podria indicar que les lliçons divergents d'R respecte B1, i aquesta darrera estrofa, són, respectivament, variants i extensions del mateix autor, si bé aquesta és una possibilitat que només puc apuntar a mode d'hipòtesi.

13: entre *que* i *sobre*, sobre les dues paraules, un símbol que sembla una *o* B1.

25-28: *om.* B1.

La primera part del poema (v. 1-20) és un elogi del peu de la dama construït a partir d'una sèrie de comparacions i imatges substitutives amb les que evita referir-se directament al peu i que s'articulen al voltant de tensions sobre aspectes contraris identificats amb aquest: és singular i doble al mateix temps (v. 7), més gran com més petit (v. 8), és una de les parts més sensibles del cos (de la dama) tot i que difícilment pot ser captada pels sentits (no sol estar a la vista), etc. Totes aquestes comparacions contribueixen a connotar el peu femení com a objecte de desig. A la segona part (v. 21-28) s'identifica l'estilet usat en la sagnia amb les fletxes de Cupido (v. 21), i el poeta manifesta el desig que la bena que, d'acord amb la iconografia de l'època, cobreix els ulls d'aquest déu –i, per extensió, els seus, per estar enamorat–, pugui passar al peu de la dama, per cobrir la ferida de la sagnia i estroncar així l'hemorràgia. Es tracta d'un moviment en una doble direcció, ja que, al mateix temps, l'estilet, transmudat en fletxa amorosa, entrarà pels ulls del poeta (v. 27) quan, alliberat de la bena, tornarà a veure-la. Això el ferirà d'amor (v. 24), en el que ve a ser una representació de la idea d'una devoció amorosa continuada del poeta per la dama. al dir que la sagnia femenina és un tòpic poètic molt productiu durant tot el segle XVII, i que autor com Lope de Vega, Góngora, Bocángel, Rebolledo o Ramírez de Guzmán, entre d'altres, també compongueren poemes sobre la mateixa qüestió.

Rúbrica *sangria*: sagnia.

1 *indivisible*: indestriable. El peu és de color blanc, com la perla i per això no se'n pot distingir.

2 *safirs*: pedra preciosa de color blau. No sé explicar, fefaentment el sentit d'aquest vers; en l'obra de Fontanella, el safir és quasi sempre identificat amb els ulls de la dama, així que l'única explicació versemblant és que el poeta estigui veient el peu d'ella reflectit dins els seus ulls blaus.

3-4 Literalment: 'Tan sensible a l'afecte com fora de l'abast dels sentits'. El peu és una part especialment sensible del cos, però resta amagat dels sentits durant la major part del temps. Aquesta ocultació gairebé constant en fan un element amb una evident càrrega eròtica.

6 *airós*: 'Elegant, que té bon aire' (DCVB). Amb tot, i atès que al vers anterior ja es produeix una antítesi entre *breu* i *dilatat*, no podem descartar aquí que l'autor jugui amb l'altra acceptió del terme, en aquest cas, la forma amb dièresi *airós*, que, segons el DCVB significa 'Encès d'ira'.

7 La dama té dos peus, però cadascun d'ells és únic.

8 A l'època es considerava que la bellesa d'un peu era inversament proporcional a la seva mida. Per tant, com més petit, més bonic. És una idea recurrent en els poemes de l'època que lloen la bellesa del peu femení, i que trobem formulada, pràcticament en els mateixos termes, al romanç «Tributo paga en corales», de Catalina Clara Ramírez de Guzman, on llegim: «¡Quien en tanta pequeñez / ha visto tanta grandeza!» (Borrachero & McLaughlin. 2010: 290).

9-10 Al·legoria que sembla evocar el contrast entre el color blanc de la pell de la dama (*lliri* i *alabastrè*) i el de la seva sang (*rosa* i *carmin*).

13-16 No puc oferir cap interpretació satisfactòria per a aquests versos.

17-18 com als versos 9-10, tornem a trobar l'oposició cromàtica entre el vermell de la sang, representat pels *clavells* i els *coralls*, i el blanc de la pell, representat pel *gel* i el *marfil*. | *liquida*: fa tornar líquids.

19 *i en*: dialefa. | *àtomo de plata*: la metàfora sembla referida al peu de la fama, que és petit (*àtomo*) i blanc (com la *plata*). El problema, però, és que pel fet d'anar precedit de la preposició *en* sembla difícil que pugui ser el subjecte del verb que segueix (*dona*). De fet el subjecte d'aquest verb sembla ser, més aviat, l'*enigma de lliri i rosa* del v. 9. Si descartem, doncs, la identificació de l'*àtomo de plata* amb el peu, aleshores cal considerar la possibilitat que la metàfora al·ludeixi, o bé a l'estilet emprat en la sagnia, o bé al recipient (tal vegada metal·lic?) emprat per a recollir la sang.

20 *font de rubins*: metàfora per al·ludir a la sagnia; els rubins representen les gotes de sang.

21-22 Hipèrbaton: 'i si la fletxa de l'amor ferí la neu intacte'. | *la fletxa*: de Cupido (déu Amor). Aquí fa l'efecte que el poeta la identifica amb l'estil amb el qual se sagna la dama. |

22 *la neu*: la pell blanca de la dama.

23-24 És a dir: de la mateixa manera que la fletxa de Cupido va poder ferir *la neu intacta* de la dama, ara podrà tornar a ferir el pit del poeta.

25 *quant*: per tal com.

26 *objecte tan diví*: el peu de la dama.

27-28 Com que la bena que cobreix els ulls de Cupido (divinitat cega, o amb els ulls sempre embenats, segons la iconografia de l'època), és a dir, de l'enamorat, *ha fet mudança feliç*, és a dir, ha passat de ser la bena que cega els ulls de l'enamorat a ser la que estronca la ferida del peu de la dama, l'enamorat a tornat a contemplar-la sense impediments i, com no pot ser d'altra forma, se n'ha tornat a enamorar; d'aquí que consideraria que la fletxa de l'amor, després d'haver ferit la dama sota la forma de l'estilet de la sagnia, ha retornat cap a ell i l'ha tornat a ferir.

**CARTES A FIL·LIS, AMARIL·LIS
I ALTRES PASTORES**

CARTA I

«Ja que lo rigor fatal»

Dona un amant zeloses queixes a sa dama

Ja que lo rigor fatal
de ma desventura amarga
és causa injusta del dany
4 que mon just sentiment causa,
ja que Vulcà mon sentit,
Montgibell ma pena estranya,
de neu muntanyes fulmina,
8 de foc abismes inflama,
ja que mon intern dolor
en fogosa, eterna ràbia,
efectes mostra abrasats
12 d'una gelada mudança,
i, al fi, ja que tant pesar
mogut de desdita tanta,
mon sentiment assegura,
16 mes esperances assalta,
escolta, Fil·lis hermosa,
escolta menos ingrata,
de tantes penes lo pes
20 i de tant pesar les ànsies;
ou, Fil·lis, ou lo rigor
que mes potències maltracta,
que mon sentit alimenta,
24 i mos sentits avassalla;
escolta un pesar, escolta,
que, ab dos penes tan contràries,
ab ton propi foc me gela
28 i en ton propi foc m'abrasa.
Qual fonteta que corrent,
de belles flors adornada,
rega, fertilisa, inunda,
32 florestes, prats i campanyes,
i, en fi, en lo vall o en lo riu,
per sa corrent despenyada
acaba sos pensaments,

36 ses esperances acaba;
 qual nau que sense recel,
 en mal segura bonança,
 al mig del manso trident
40 orbes de cristall surcava,
 i, al fi, de vents circuïda,
 ab repentina borrasca,
 entre obeliscs de safir
44 urnes regoneix salades;
 qual rama que alça en l'abril
 desplegant frondoses ales,
 se mostra, ostenta i admira
48 pomposa, verda i ufana,
 i, al fi, a l'entrar de l'hivern,
 rendeix sa pompa bisarra
 restant sols inútil tronc
52 del que era tronc i esmeralda.
 Així, Fil·lis bella, així
 me ve a faltar l'esperança
 que ja regonesc perduda,
56 que ja sospiro frustrada,
 i així ha acabat sa altivès
 quan, en vistosa arrogància,
 veloç, atrevida i verda
60 era nau, fonteta i rama.
 Si era font, ja de l'olvit
 lo fondo seu l'avassalla;
 si rama i nau, d'un rigor,
64 lo desembre i la borrasca.
 No et conto la causa, Fil·lis,
 del pesar i pena estranya,
 que, ¿com puc jo referir-la,
68 si tu no pots ignorarla?
 Un home m'és causa sols,
 però...mos sentits m'enganyen!
 Puix sols dimoni pot ser
72 lo que d'un àngel m'aparta.
 Dimoni en mon dany vingut
 serà, però sa prosàpia,
 dels anys trenta-i-tres de Cristo
76 no es pot demostrar hassanyes.
 Malhaja l'aleve glòria,

sa sang injusta, malhaja!
Mes, ¿com pot tenir-la justa,
80 qui la del més just escampa?
Malhaja, Fil·lis, la ditxa
que de ma desditxa és causa,
i malhaja l'alegria
84 que ja la nostra emborrasca.
Ja em despedesc ab mes penes
de ta bellesa i ta gràcia;
mira si tinc de sentir-la,
88 mira si tinc de plorar-la.
Oh, si així com les raons,
poguera enviar mes llàgrimes,
poguera pintar mes penes,
92 poguera escriure mes ànsies!
Però ja que mon dolor
no em dona ventura tanta,
lo principi de mon fi
96 serà fi de ma desgràcia.

Romanç.

B1 f. 12v-14v; C p. 170-172; I2 f. 99-99v; L4 p. 281-282; R p. 297-299; VG f. 39; V2 f. 119v-121.

B1: Dona vn Amant zelosas queixas â sa Dama

C: Dona zelosas quexas un Amant à sa Dama

I2: Dona zelosas queixas un amant a sa Dama

L4: Dona zelosas queixas un amant a sa Dama

R: Dona un amant zelosas quexas à sa Dama

V2: Dona zelosas queixas un amant a sa dama

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 247-249).

3 del C I2 L4 R V2] de B1 || 26 dos C I2 L4 R V2] las B1 || 32 florestas I2 L4 V2]
floretes B1 C R || 33 en lo vall B1 I2 L4 R V2] o vall C || 36 acaba B2 C I2 L4 V2] acabe
R || 37 recel C I2 L4 R V2] ruel B1 || 39 al mig B1 I2 L4 V2] à mitg C, a mitg R || 40
surcava C I2 L4 V2] sercava B1 R || 49 de l' C I2 R V2] al B1, lo L4 || 52 del C I2 L4 R
V2] de B1 || 60 nau B1 I2 L4 R V2] neu C || 62 la C I2 L4 R V2] lo B1 || 63 nau B1 I2
L4 R V2] neu C || 69 m'és B1 I2 L4 V2] nos C || 73 vingut B1 I2 L4 R V2] urgent C ||
77 l'avele glòria C I2 L4 V2] aquell que es mon dañ B1, la elevada gloria R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 32, 36, 39, 40 i 77.

Rúbrica: Entre *queixes* i *un* hi ha un *de* ratllat I2.

21: el segon *ou* és afegit a sobre d'un fragment ratllat I2.

29: il·legible després de *quals* per deteriorament del manuscrit I2.

31: ratllades la *a* i la *b* d'*abunda* i afegit al damunt *in*, resultant *inunda* B1.

32: la lliçó d'R és, o bé una *lectio facillior* o bé un error de transcripció, però, en tot cas, és clarament equivocada, i és per això que la rebutjo.

33: edito *en fi* perquè tots els testimonis coincideixen en aquesta lliçó però vull fer notar que el poema repeteix tres vegades més aquesta mateixa locució amb la forma *al fi* (v. 13, 41 i 49). Deu tractar-se més d'un descuit que no pas una tria conscient de l'autor, però com que això és quelcom que no puc fer més que plantejar com a hipòtesi, i com que, sigui com sigui, l'omnipresència de la lliçó en els testimonis sembla evidenciar que només pot tractar-se d'una lliçó d'autor, la mantinc en aquest vers.

39: la lliçó d'R oblida l'article, necessari en aquest cas, per això la rebutjo.

40: la lliçó d'R és una *lectio facillior* que no fa sentit en aquest context.

44: una primera mà transcriu *onas* però una segona mà, a llapis, ratlla la lliçó i corregeix per *urnes* L4.

53: transcriu primer *Així bella Filis*; després, la mateixa mà ratlla *bella* i l'afegeix després de *Filis* I2.

60: fa majúscules les tres inicials de *Nau*, *Fonteta* i *Rama*; fa majúscula la inicial de *Fonteta* R.

61: il·legible abans de *font*, per deteriorament del manuscrit I2.

89: *en mas* ratllat i corregit al damunt per *com las* I2.

El poeta retreu a una dama anomenada Fil·lis la seva falta de correspondència amorosa i l'atribueix a la intervenció d'un altre home. El poema s'estructura en cinc parts ben diferenciades: a la primera (v. 1-16), la veu poètica exposa la situació de torbament d'ànim en què es troba per causa de la relació amb la dama; a la segona (v. 17-28), li demana que escolti les seves lamentacions; a la tercera (v. 29-64), recorre a la comparació al·legòrica amb tres elements de probable extracció emblemàtica –una *fonteta* (element identificatiu del poeta, per la semblança amb el seu cognom), un vaixell (*nan*) i una branca (*rama*)–, que exemplifiquen, respectivament, la idea de la caiguda, l'enfonsament i l'abatiment de l'esperança de ser correspost amorosament per la dama; a la quarta part (v. 65-84), es queixa a la dama que un home, a qui sembla retreure el fet de ser jueu, s'ha interposat entre els dos i ha malmès la seva alegria; la cinquena part (v. 85-96) és un comiat dolencós que sembla posar final a la relació.

1-4 El patiment amorós del poeta té una causa doble: el *rigor fatal* (=el desdeny) de *ma desventura amarga* (=de la dama) i el *just sentiment* (amorós) del poeta per ella.

5-8 *Vulcà*: divinitat romana del foc i de la forja. En la poesia de l'època, i especialment en l'obra dramàtica de Fontanella, Vulcà és caracteritzat com un vell lasciu i enganyat, que es casa amb Venus malgrat que la deesa estima Apol·lo. Aquí, *sentit* s'ha d'entendre d'acord amb la segona accepció del mot, és a dir «Facultat de discernir el ver del fals, el bé del mal,

etc.» (DCVB). Per tant, el v.5 s'ha de llegir com 'ja que la meua capacitat de discernir és comparable a la de Vulcà', la qual cosa significa que el poeta considera migrada la pròpia capacitat de discerniment. | *Montgibell*: el volcà Etna. | Noteu el joc d'equívocs conceptuals establert entre els versos 5-6, en els quals, qui actua com a volcà és Montgibell, malgrat que qui en té més explícitament el nom és el personatge mitològic.

9-12 Hipèrbaton: 'ja que mon intern dolor, en fogosa, eterna ràbia, mostra, abrasats, efectes d'una gelada mudança'. El jo poètic manifesta el patiment pel canvi dels sentiments de la dama per ell.

13 *pesar*: disgust, tristesa.

14 *de*: per.

19-20 *pes...*/*...pesar*: joc de veus entorn del mot *pesar*, que aquí actua com a substantiu, però que és la forma verbal derivada del nom *pes*.

23-24 Joc de veus entorn entre *sentit* «Facultat de discernir») i *sentits* («Cadascuna de les facultats dels animals, de rebre impressions cognoscitives mitjançant l'acció de certs òrgans») (DCVB, s.v. *sentit*).

29 *fonteta*: la imatge remet, d'una banda, a la font, una de les representacions pròpies de la lírica tradicional del desig amorós i, al mateix temps, al mateix nom del poeta, que es representa com a *fonteta*; noteu que tant aquest terme com el cognom de l'autor serveixen per fer referència a una font petita. Sobre la simbologia de la font, veg. Victorio (1995: 21) i sobre el seu ús en altres poemes de Fontanella, veg. també Castaño (2018: 361, 375).

32 *florestes*: boscos. | *campanyes*: camps.

39 *el manso trident*: el mar encalmat. El trident és l'objecte distintiu del déu Neptu, la divinitat romana de la mar.

40 *orbes*: cercles. | *surcava*: solcava, fendia.

41 *circuïda*: envoltada (la nau).

43-44 *obeliscs de safir*: les onades. El safir és de color blau, com el mar. | *urnes*: al·lusió a la mort per l'enfonsament de la nau.

47 *admira*: es fa admirar.

50 *pompa*: ostentació. | *bisarra*: «Que manifesta de manera agradosa la força o grandesa d'esperit» (DCVB, s.v. *bisarro*).

52 *esmeralda*: maragda, pedra preciosa de color verd, aquí metàfora de la verdor de la branca en el mes d'abril.

57 *ha acabat*: l'esperança.

59-60 Noteu l'estructura paral·lelística d'aquests dos versos, que crea les parelles *veloç-nau*, *atrevida-fonteta* i *verda-rama*.

61-64 Literalment: 'Si era font, ja el fons del seu oblit l'aclapara'. Noteu el joc de veus paronomàsic entre *font* i *fondo*. Noteu, també el zeugma, amb l'elisió dels verbs *era*, precedint *rama* i *nau*, i *avassalla*, precedint *lo desembre* i *la borrasca*.

70 *mos sentits m'enganyen*: la desconfiança en la capacitat dels sentits per aprehendre fefaentment la realitat és un tòpic de la mentalitat barroca.

72 *lo que*: aquell qui. | *un àngel*: Fil·lis.

74-80 *sa prosàpia...bassanyes*: Aquesta prosàpia *que no pot demostrar bassanyes* no pot ser altra que la dels jueus, considerats, a l'època, els culpables de la mort de Crist. Sembla, doncs, que el passatge acusa l'home que ha interferit en la relació del poeta amb Fil·lis de ser jueu. | *Malbaja*: maleïda sigui. | *aleve glòria*: la glòria traïdora (de l'altre home). Potser perquè ha aconseguit el favor de Fil·lis. | *sang injusta*: per ser jueu. | *el més just*: Jesucrist.

81 *la ditxa*: la benaurança.

84 *la nostra*: aquest vers sembla suggerir que els sentiments del poeta eren correspostos per Fil·lis fins l'arribada de l'altre home.

89-92 Noteu que aquí l'estructura és el contrari d'un zeugma: dos substantius (*raons* i *ànsies*) actuen com objectes directes de tres verbs: *enviar*, *pintar* i *escriure*. El sentit global de la quarteta és que el poeta desitjaria poder enviar, pintar i escriure les seves *ànsies*, de la mateixa manera que les seves raons.

95-96 Al·lusió al tòpic de la mort per amor: el trencament que la situació exposada a la carta inevitablement suposarà la fi (=la mort) del jo poètic, però això, si més no, comportarà també que s'acabi el seu patiment amorós (=la fi de ma desgràcia).

CARTA II

«Ja que no saps los rigors»

Participa un amant a altre la desdenyosa duresa de sa dama

Ja que no saps los rigors,
ja que las penes no saps,
que sufro en fogós desdeny
4 i en gelat incendi pas,
ja que lo dolor no entens
que ma desditxa fatal
de neu Montgibell abrasa,
8 de foc congela Vulcà,
ja que lo pesar ignores,
que té mon desig postrat,
subjugades mes potències,
12 mon sentiment vassall,
disgusts escolta, i ventures,
contentos ou, i pesars,
(que és tal de mon mal la causa
16 que ja no el sento per mal)
i veuràs una hermosura,
Circe que, ab gustós encant,
aparents forma contentos,
20 verdaders fabrica enganys;
en fulgor, lustre i bellesa,
lo molt sentiment i dany
que en mon pit, cor i sentits
24 informa, conspira i fa;
veuràs un constant amor
i constant desdeny veuràs,
i coneixeràs la pena
28 de mon sentiment constant.
Jo adoro una bella ingrata;
ingrata, he dit, però ja
ni ingràtitut ni hermosura
32 pot ma rudesà explicar.
Ador casi una bellesa,
un sol ador, però ja
no és sol d'abril que m'alegra,

- 36 sol és, de juny, abrasant.
Sol i sola en hermosura,
fènix que en color variant,
sobre unes flames renova
- 40 sa ingritud immortal.
Una Anaxàrate en duresa,
una Cíntia en candor cast,
una Penèlope esquiva
- 44 i una Atalanta arrogant.
Mira, Stauler, mon amic,
si és més penós mon pesar,
si són mes penes més dures
- 48 i major que el teu mon dany,
puix tu una bellesa adores
i jo una bellesa tal,
que és espant de l'hermosura
- 52 i d'ingritud, espant.
És un tigre en bisarria,
i tigre en lo pit irat,
incontrastable quimera,
- 56 inaccessible Caucàs.
Dona a tant mal algun medi,
un consuelo a dolor tant,
un alívio en tanta pena,
- 60 i, a tant pesar, un descans,
i tindrà segur efecte,
i profit major tindrà,
del nostre unit estament:
- 64 la més perfeta amistat.

Romanç.

B1 f. 14v-16; C p. 172-173; I2 f. 99v-100; J f. 132-132v; L4 p. 282-283; R p. 299-300; VG f. 29; V2 f. 121.

B1: Participa un amant â altre lo desdè de sa *Dama*

C: Participa un Amant à altre la desdenyosa duresa de sa *Dama*

I2: Participa un amant á altre la desdenyosa duresa de sa *Dama*

J: Quexas a una ingrata. Romans

L4: Participa un amant a Altre la desdeñosa duresa de sa *Dama*

R: Participa un amant á altre la desdenyosa duresa de sa *Dama*

V2: Participa un Amant a altre la desdeñosa duresa de sa *dama*

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 249-251).

Referències: García García (2006: 183-184).

2 penes B1 C I2 L4 R V2] quexas J || 3 que sufro B1 I2 J L4 R V2] ya que sufra C || 13
Disgusts escolta C I2 J L4] Disgustos ou B1, Disguts escolta R, Disgust escolta V2 || 15
tal B1 C I2 L4 R V2] tant J || 18 Circe B1 I2 L4 R V2] Circa C J || 19 forma B1 C I2 L4
R V2] firma J || 21 en fulgor, lustre i bellesa B1 C I2 L4 R V2] Y folgos lustre y bellesa J
|| 26 constant desdeny B1 C I2 L4 R V2] constants desdenys J || 28 de mon B1 C I2 L4
R V2] y mon J || 31 ni...ni B1 C I2 L4 R V2] no...no J || 33 Ador casi B1 C I2 L4 R V2]
Casi ador J || 35 que m'alegra C I2 L4 R V2] quem' alegria B1, ques alegre J || 36
abrasant C I2 L4 R V2] abrasat B1 J || 38 color variant B1 C L4 R] calor variant J V2,
calor variat I2 || 40 sa B1 C I2 L4 R V2] la J || 44 i una Atalanta arrogant B1 C I2 L4 R
V2] y Atlanta molt arrogant J || 45 Stauler, mon B1 C I2 L4 R V2] estauler, mira J || 51
que és espant de l'hermosura B1 C I2 L4 R V2] q espant es de la ermosura J || 53 És un
tigre B1 C L4 V2] Una tigre J, Es un trigre R || 55 incontrastable B1 C I2 L4 V2]
encontrastable J || 57 algun B1 C I2 J L4 R] un V2 || 59 en C I2 J L4 R V2] â B1

Baso l'edició en el ms R. Corregeixo els versos 13 i 53 per errors evidents.

13: rebutjo la lliçó d'R, per tractar-se d'un evident error de transcripció.

45: *mon* afegit sobre el text, entre *Stauler* i *amich*, per la mateixa mà I2.

53: il·legible després d'*un*, per deteriorament del manuscrit I2; il·legible després de *bisa(...)* pel lligat del manuscrit J.; rebutjo la lliçó d'R, per tractar-se d'un evident error de transcripció.

54: il·legible després de *pit* pel lligat del manuscrit J.

55: il·legible després de *quim(...)* pel lligat del manuscrit J; la primera mà transcriu *inavesible* (?) i una segona tinta (no és segur que sigui de la mateixa mà), per mitjà d'una creueta, indica que aquesta lliçó s'ha de substituir per *inaccessible*, que copia a l'esquerra de la columna de text V2.

59: il·legible després de *tanta* pel lligat del manuscrit J.

60: il·legible després de *des(...)* pel lligat del manuscrit J.

61: il·legible després de *efect(...)* pel lligat del manuscrit J.

63: il·legible després de *esta(...)* pel lligat del manuscrit J.

64: il·legible després de *am(...)* pel lligat del manuscrit J.

El poeta s'adreça a un amic i confident, de nom Stauler, per contar-li les seves penes amoroses, tot referint-se a la dama que estima a partir de la seva comparació amb figures femenines de l'antiguitat clàssica com Circe, Anaxàrete, Cíntia, Penèlope o Atalante (v. 1-56). Finalment, demana consol al seu amic (v. 56-64). Els paral·lelismes sintàctics entre aquest poema i l'anterior, així com el fet que aquests poemes viatgin junts en tots els manuscrits (llevat de J, que no el conté) podria indicar que, malgrat que no se'n diu el nom,

la dama que fa penar aquí el poeta torena a ser Fil·lis, si bé això només es pot formular com una hipòtesi de lectura.

1 *Ja que...*: noteu el paral·lelisme sintàctic d'aquest poema amb l'anterior: els dos arrenquen amb tres quartetes que comencen per *Ja que...*

4 *pas*: passo.

7 *Montgibell*: el volcà Etna.

5-8 Hipèrbaton: 'ja que no entens lo dolor que ma desditxa fatal abrassa Montgibell de neu, congela Vulcà de Foc'. | *Vulcà*: divinitat romana del foc i de la forja. En la poesia de l'època, i especialment en l'obra dramàtica de Fontanella, Vulcà és caracteritzat com un vell lasciu i enganyat, que es casa amb Venus malgrat que la deesa estima Apol·lo.

9 *lo pesar*: el disgust.

9-10 Hipèrbaton: 'ja que ignores lo pesar que té mon desig postrat'.

16 La causa del pesar del jo poètic és, al mateix temps, plaent i dolorosa.

18 *Circe*: fetillera habitant de l'illa d'Eea, que convertí els companys d'Odiseu en porcs i, amb el seu *gustós encant*, convencé l'heroi de romandre amb ella duran tot un any. Al final d'aquest temps li proposà de baixar a l'inframón a preguntar el seu futur a l'endeví Tirèsies i li assenyala el camí de retorn a Ítaca.

21 *Zeugma*. A l'inici de la quarteta, cal sobreentendre, elidit, el verb *veuràs*. | *lustre*: llustre, brillantor.

24 *informa*: dona forma.

25 *constant amor*: el del poeta.

26 *constant desdeny*: el de la dama.

33 *ador*: adoro.

34-36 Les metàfores de llum referides a la dama són un tòpic de la poesia neoplatònica. Es tracta, però, d'una llum ambivalent, ja que pot donar vida (*sol d'abril*), però també mort (*sol d'agost*), segons si la dama correspon o no els sentiments del pretendent.

38 *fènix*: «Ocell fabulós que els antics consideraven únic i al qual atribuïen la meravellosa virtut de renèixer de les seves pròpies cendres» (DCVB). D'acord amb Heròdot (*Hist*, II, LXXIII), primera font coneguda del mite, el fènix tenia les plomes, en part daurades i en part de color carmesí.

39 *en unes flames*: la passió amorosa del poeta.

41 *Anaxàrate*: un dels exemples paradigmàtics dins la cultura clàssica de dona insensible al patiment del seu enamorat. Segons la tradició, fou una princesa xipriota que desdenyà els amors d'Ifis, el qual, en no poder suportar aital desdeny, es penjà davant de la casa de la noia. Com a càstig per la indiferència que mostra davant d'aquest fet, Afrodita la va convertir en una estàtua de pedra, i d'aquí que Fontanella hi compari la seva estimada *en duresa*.

42 *Cíntia*: amant de Properci i inspiradora de bona part de la seva lírica amorosa.

43 *Penèlope*: l'esposa d'Odiseu, a qui l'heroi trobà esperant encara el seu retorn en arribar a Ítaca. Per contrast, aquí la imatge sembla suggerir que la dama no ha mantingut els seus sentiments pel poeta mentre aquest era fora. Si fos així, caldria entendre, doncs, que el

poeta ha retornat a casa després d'un temps, o bé que encara no hi ha tornat i s'ha assabentat a distància del canvi de parer de la dama.

44 *Atalanta*: segons el mite grec, reportat per Hesíode, va ser rebutjada pel seu pare, Atamant, i abandonada al bosc, on va ser educada primer per una ossa, després per uns caçadors. Va voler mantenir-se verge per fidelitat a la seva patrona, la deessa Artemis. Aquí sembla servir per caracteritzar la dama com una persona altiva i inaccessible.

45 *Stauler*: individu que no he pogut identificar però que, tal com es desprèn del vers, devia ser molt proper a l'autor, si més no, en el moment de la redacció d'aquest poema.

53-54 *bisarria*: «Força o grandesa d'esperit manifestada agradablement» (DCVB). La dama és comparada a un tigre tant per la seva força d'esperit com per la seva ira.

55 *quimera*: «Creació imaginària de l'esperit presa com una realitat» (DCVB).

56 *Caucàs*: «Cadena de muntanyes situada en la frontera d'Europa i Àsia, entre el Mar Negre i el Caspi» (DCVB).

57 *medi*: tot i que no he pogut documentar l'ús d'aquesta forma, pel context de l'oració, només pot significar 'solució' o 'remei'.

61-64 Literalment: 'I tindrà un efecte segur i un major profit per al nostre unit estament: [que serà] l'amistat més perfecta [entre nosaltres]'. | *estament*: categoria. No és clar a quin estament es refereix; tal vegada, i si tenim present el v. 49, al dels enamorats, però podria tractar-se simplement del dels amics.

CARTA III

«En felicitat tan nova»

Demostra un amant amorós agraïment a sa dama, per correspondre ella a son amor

En felicitat tan nova,
en novelat tant feliç,
¿què rendiment puc mostrar?,
4 ¿què mostres podré rendir?
Com podré, senyora mia,
anar ma sort aplaudint,
si de ses ales, Cupido,
8 no em dona ploma sutil?
Com podré, Amaril·lis bella,
degudament agrair
ventura tan soberana
12 i favor tan excessiu?
I, al fi, com podré pagar,
com puc satisfer, al fi,
mercè que estimo postrat,
16 favor que adoro rendit?
Quines gràcies puc donar?
Quin agraïment i quin
aplauso puc afectar,
20 afecte dec aplaudir?
Oferir ma llibertat
no puc, puix ja no la tinc
des que, de vostra bellesa,
24 me va fer l'amor catiu.
Dar-vos mon cor no podré,
puix, en lo punt que us mirí,
vos lo vaig donar de modo
28 que ja mon pit no el té dins.
Si mos sentits vos dedico
me direu que és poc sentir,
puix que sols los he empleats
32 en vostres fulgors divins.
¿Ab què, doncs, podré pagar,
si vós, senyora, teniu,
ab voluntat tan ditxosa,

- 36 llibertat, cor i sentits?
 Però, puix ma voluntat
 està en vostres mans, humil,
 lo que de mèrits me falta
- 40 ella ho bastarà a suplir;
 mon ser, ma vida i mon cor,
 mos pensaments, mos desigs,
 ma llibertat, mes potències,
- 44 mos sentiments i mon pit,
 tot en vostres mans està
 i jo en elles també estic,
 i en ma cara la S. i clau
- 48 podeu d'amor imprimir.

Romanç.

B1 f. 16-17; B9 f. 3v-4v; C p. 173-174; I2 f. 100-100v; L4 p. 283; R p. 301; VG f. 40; V2 f. 122-122v.

B1: Demostra vn Amât amoros agraïmêt â sa Dama per correspôdrer ella â sô

B9: Encariment de un amor Romans

C: Demostra amoros agraïment un Amant à sa Dama per correspondrer ella à son Amor

I2: Demostra amoros agraïment un amant a sa dama per correspondrer ella a son amor

L4: Demostra amoros agraïment un Amant â sa Dama per correspondrer ella a son amor

R: Demostra un amant amoros agraïment á sa Dama per correspondrer ella á son amor

V2: Demostra amoros agraïment un amant a sa dama per correspondrer ella a son amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 251-252).

1 nova B1 C I2 L4 R VG V2] rara B9 || 4 mostres B1 C I2 L4 R V2] mostrar B9 || 6 anar B9 C I2 L4 R V2] amar B1 || 7 ses B1 C I2 L4 R V2] las B9 || 13 al fi B1 B9 I2 L4 R V2] en fi C || 22 puix B1 C I2 L4 R V2] que B9 || 23 des que de B1 C I2 L4 R V2] des de que B9 || 24 va B9 C I2 L4 R V2] fa B1 || 25 Dar-vos B1 B9 C L4 R] Dir-vos I2 V2 || 27 vos lo vaig donar B1 C I2 L4 R V2] volves donar tot B9 || 29 dedico B9 C I2 L4 R V2] abdicó B1 || 30 que és poc sentir B1 C I2 L4 R V2] que poch senti B9 || 31 he empleats B1 I2 L4 R V2] he empleats B9, ha empleats C || 37 puix B1 C I2 L4 R V2] pues B9 || 39 humil C I2 L4 R V2] humils B1 B9 || 40 ho bastarà a suplir B1 C I2 L4 R V2] no bastarà â sofrir B9 || 42 mos desitgs B1 C I2 L4 R V2] y sentits B9

Baso l'edició en el ms R.

20: *puç* ratllat i corregit per *dec* V2.

22: *que* ratllat i corregit per *puix* I2.

El poeta es pregunta com fer per agrair i compensar la correspondència amorosa d'Amaril·lis i conclou que l'única manera és oferir-li tot el seu ésser i tota la seva submissió, per tal que ella el consideri el seu esclau d'amor.

3 *què*: quin. | *rendiment*: rendició, oferiment.

4 *què*: quines.

8 *sutíl*: subtil. És a dir, una ploma que li permeti escriure adequadament, amb enginy i perspiciàcia, la felicitat que sent per veure el seu amor correspost.

12 La correspondència amorosa de la dama.

15-16 *mercè...favor*: fa referència a la correspondència amorosa de la dama.

19 *afectar*: «Desitjar i cercar una cosa amb dele» (DCVB).

21-24 Tòpic de l'esclau d'amor, propi de la lírica neoplatònica. | *catiu*: captiu.

26 *en lo punt*: en el mateix moment.

35 *voluntat tan ditxosa*: la de correspondre l'amor del poeta.

37 *voluntat*: «Bon afecte, inclinació afectuosa, amor» (DCVB).

43 *potències*: «Cadascuna de les facultats de l'home, i més especialment les tres fonamentals: memòria, enteniment i voluntat» (DCVB s.v. *potència*).

47 *la S. i clau*: jeroglífic usat en l'antiguitat per marcar la pell d'un esclau amb la finalitat que fos tothora vistent la seva condició. La referència remet al tòpic de l'esclau d'amor, entorn del qual, de fet, s'articula tota la composició.

CARTA IV

«Quan del furibundo Marte»

Despedida amorosa d'un amant poc afavorit de sa dama partint per a la guerra

Quan el furibundo Marte
denso oint confús horror,
los cors ab los tirs alienta
4 i l'aire ab les caixes romp;
 quan ja Pal·las inquieta
varonil mostra valor,
superbo ajunta poder
8 i armats ordena esquadrons;
 quan malèvoles les plantes,
fulminant ires de foc,
la terra ab rinyes abrasen,
12 de guerra inunden lo món;
 quan, en fi, l'hermosa Venus,
de Xipre, en amenos horts,
se retira per fugir
16 de la guerra los furors;
 què molt, pastora divina,
serrana hermosa, què molt,
que mescle jo als tirs de Marte
20 ab les fletxes de l'amor.
 Puix, ja que del déu Cupido
esclau só estat per vós,
subjugat, rendit, vençut,
24 mon ser, mon pit i mon cor,
 permeteu que qui de Venus
ha seguit tant los pendons,
puga en lo poder de Marte
28 consagrar son pit de nou.
 I, puix que ja em despedesc,
acabe'm vostre rigor
i comencen mes ventures
32 on ma vida acabar vol.
 Però, si tan desdixat,
mes, si tan infeliç só,
que quan jo deixe la pau

36 me fassau més guerra vós.
Muiria en lo primer encuentre
i acabe en lo primer lloc,
i mate el foc d'una bala
40 a qui vostres ulls han mort.
Però no, que el cel se mostra
tan durament rigorós,
que, perquè la mort desitjo,
44 me té de fugir la mort.
Que són mes penes tan dures
i mos pesars són tan forts,
que morir fora contento
48 i la mort fora conhort.
I estic tan fet a pesars,
tan avesat a dolors,
que lo deixar de sentir-los
52 serà sentiment major.
Però ab tot, bella Amaril·lis,
puix ab laberint tan dolç
tan ardents danys he passats,
56 pesars he passat tan nous,
te prego, per despedida,
que tingues en mon favor
memòria de mon turment
60 i, de mon amor, record.

Romanç.

B1 78v-79v; C p. 174-175; I2 f. 100v-101; J f. 130v-131; L4 p. 167-168; R p. 302-303; VG f. 45; V2 f. 122v-123.

B1: Despedida amorosa de vn amant poch afavorit de sa Dama, partint per la guerra

C: Despedida amorosa de un amant poch afavorit partint pera la Guerra

I2: Despedida amorosa de un amant poch afavorit partint pera la guerra

J: Demostracions y exageracions de enamorat. Romans

L4: Despedida amorosa de un amant poch afavorit partint pera la guerra

R: Despedida amorosa de un amant poch afavorit de sa Dama partint pera la guerra

V2: Despedida amorosa de un amant poc afavorit partint pera la guerra

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 253-254).

1 el] del B1 C I2 J L4 R VG V2; Marte B1 C I2 L4 R V2] Mars J || 2 denso oint B1 C I2 L4 R V2] se sent lo J || 3 los cors ab los tirs alienta B1 C I2 L4 R V2] que los cors ab los tirs alienta J || 4 i el B1 I2 L4 R] al C, ÿ lo J, y al ayre V2 || 5 quan ja Pal·las inquieta B1 C I2 L4 R V2] quant la iniquitat castellana J || 6 varonil mostra valor B1 C I2 L4 R V2] mentit mostra valor J || 9 Quan, malèvoles, les plantes B1 C I2 L4 R V2] Quant malèvols los planetes J || 10 de B1 C I2 L4 R V2] y J || 12 de guerra inunden lo món B1 C I2 L4 R V2] ÿ ab guerra muda lo mon J || 14 de Xipre en amenos horts B1 C I2 L4 R V2] de xiprers amenos orts J || 18 serrana C I2 J L4 R V2] y serra B1 || 19 que mescle jo als tirs de Marte B1 C I2 L4 R V2] que meresch jo tirs de mars J || 22 só B1 C I2 L4 R V2] sia J || 24 mon pit B1 C I2 L4 R V2] tenui J || 27 Marte B1 C I2 L4 R V2] mars J || 28 consagrar B1 C I2 L4 R V2] aconseguir J || 30 acabe'm B1 C I2 J R V2] acabe L4 || 32 on B1 J L4 R] haont C I2 V2 || 34 mes B1 C I2 L4 R V2] y J || 35 deixe B1 C I2 L4 R V2] cerque J || 39 mate el B1 C I2 L4 R V2] mat lo J || 40 a qui B1 C I2 L4 R V2] al que J || 46 son B1 C I2 L4 R V2] sen J || 47 quel B1 C I2 L4 R V2] lo J || 50 tan avesat B1 C I2 R V2] y avesat tant J, y tant versat L4 || 53 Però ab tot B1 C I2 L4 R V2] Sera ab tan J || 54 ab laberint B1 C I2 L4 R V2] q ab liberint J || 56 passat tan B1 C I2 L4 R] passats tots J, pasats tant V2

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo el vers 1.

1: malgrat que tots els testimonis llegeixen *del*, aquesta llició fa sintàcticament inviable tota la quarteta ja que impossibilita que el verb (*alienta*) tingui un subjecte. L'*emmendatio* que proposo pren en consideració aquest punt, així com el fet que els primers versos de les quatre primeres quartetes del poema comencen amb una estructura sintàctica idèntica (*Quan* + subjecte), la qual, resultaria deturpada si mantingués la llició dels manuscrits.

Abans de marxar cap a la guerra, el poeta retreu a Amaril·lis els seus desdenys, que compara amb els perills i les inclemències de la contesa bèl·lica cap a la qual es dirigeix. Afirma que si ella l'oblida, preferirà morir en combat i acaba el poema demanant-li que es recordi d'ell, i del seu amor per ella.

1-2 Hipèrbaton: 'Quan, oint confús horror del furibundo Marte'. Ens situa en un context bèl·lic, dins la confusió de la batalla. | *Marte*: déu romà de la guerra.

4 *caixes*: tambors (de guerra).

5 *Pal·las*: Atena. Divinitat grega de la saviesa i la intel·ligència. Si el poema la presenta *inquieta* és, probablement, perquè la guerra és tot el contrari dels atributs que representa, si bé això no li impedeix d'actuar d'acord amb allò que les circumstàncies demanen.

11 *rinyes*: baralles. | *abrasen*: les plantes.

9 *plantes*: queixes.

11 *abrasen*: cremen.

13-16 Hipèrbaton: 'Quan, en fi, l'hermosa Venus, per fugir de los furors de la guerra se retira en amenos horts de Xipre'. La tradició mitològica i poètica vincula la deessa amb aquesta illa.

- 17 *què molt*: com estranyar-se que.
- 19 *mescle*: mescli, confongui.
- 20 Les que dispara el déu Cupido.
- 21 *Cupido*: divinitat romana de l'amor, responsable de l'enamorament i les passions amoroses.
- 22 *só*: he. | Al·lusió al tòpic de l'esclau d'amor i a l'estat de submissió en què es declarava el jo poètic a la carta anterior.
- 25-28 *pendons*: estendards, banderes de guerra. | *puga*: pugui. | El poeta demana permís a la dama consagrar-se a Mart (a la guerra, a l'exercici de les armes), després d'haver estat servidor de Venus (deessa de l'amor). La idea de ser capaç de fer compatible la devoció per aquestes dues divinitats suposadament antagòniques és un tòpic de la poesia amorosa, present també a *Ang.* (II, 15), allà amb Cupido en les funcions de divinitat de l'amor.
- 29 *despedesc*: despedeixo.
- 30 *acabe'm*: acabi amb mi.
- 31 *comencen*: comencin. | *ventures*: bona sort.
- 32 A la guerra. Aparentment, un oxímoron: el poeta espera més felicitat en la guerra que en els amors amb la dama.
- 35 *deixe*: deixi.
- 36 *fassau*: feu.
- 37-40 *muira*: mori | *acabe*: acabi. | *mate*: mati. | Si la dama li fa la guerra d'amor (és a dir, si no correspon els seus sentiments) el poeta preferirà morir en combat.
- 43 *la mort desitjo*: la mort per amor, causada pels desdenys d'Amaril·lis.
- 46 *pesars*: disgustos, tristeses.
- 52 Pensament paradoxal: la falta del patiment amorós provocaria en el poeta, que hi està ja tan avesat, un patiment encara major.
- 54 *laberint tan dolç*: la relació sentimental amb Amaril·lis.
- 56 *tan nous*: podria significar que és la primera vegada que ha experimentat aquests sofriments i que, per tant, Amaril·lis és el seu primer amor.
- 58 *tingues*: tinguis.
- 59 *memòria*: record.

CARTA V

«Si del rigor lo poder»

Fa un amant una amorosa descripció de l'hermosura de sa dama

Si del rigor lo poder,
si l'imperi de l'amor,
o ignorau per apartats,
4 o no sabeu per remots,
pastors que en estes muntanyes,
en bisarria i valor,
sou cortesans d'estes selves,
8 i ciutadans d'estos boscs,
mirau en mes tristes penes
i en mon turment pesarós,
lo que poden sos incendis,
12 lo que sa altivesa pot.
Jo só aquell que de Cupido
burlava el fogós ardor,
tenint a burla ses fletxes,
16 tenint sa altivesa en poc;
jo só lo qui en estes selves,
ab l'instrument numerós,
cantava versos alegres
20 lo que ara ab endetxes plor.
Però ja passà aquell temps,
passà aquell estat ditxós,
ja l'amor per a venjar-se
24 augmenta en mi son furor.
Una serrana tan bella
que a les pastores i al sol,
i als pastors, fulmina incendis
28 d'afront, enveja i amor,
va venir a nostra aldea
(vinguera primer ma mort!,
si bé prou per mi vingué,
32 dilatada ab sos rigors).
No són d'or sos cabells,
(que l'or imita fulgors
en sos llustres refulgents

36 de son color amorós),
sinó de plata brunyida;
de marfil ters és son front,
iris que en cel tan diví,
40 arc és de l'amor fogós.
Fletxes sos ulls de safir
i raigs lluminosos són,
que ja aspiren per aurora
44 i presumen per a sol.
Les galtes de neu i rosa,
ab meravellós compost,
són original del maig
48 i de l'abril són afront.
Al fi, en tot es tan bisarra,
i tan divina és ab tot,
que sols ab tanta hermosura
52 pot ser igual mon amor.
Per esta, pastors, sospiro,
per esta peno, pastors;
teniu llàstima de mi
56 i guardau-vos de l'amor.

Romanç.

B1 17-18v; B9 f. 2-3; C p. 175; I2 f. 101-101v; L4 p. 284-285; R p. 303-304; VG f. 43; V2 123v-124.

B1: Fa vn Amât Vna am^a desc^o de la herm^a de sa D^a

B9: Queixas de un desdixat Pastor

C: Fa un Amant una amorosa descripcio de la hermosura de sa Dama

I2: Fa un amant una amorosa descripcio de la hermosura de sa dama

L4: Fa un Amant una amorosa descripció de la ermosura de sa Dama

R: Fa un amant una amorosa descripcio de la hermosura de sa Dama

V2: Fa un Amant una amorosa descripcio de la hermosura de sa dama

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 255-256).

1 rigor B1 C I2 L4 R VG V2] amor B9 || 8 d'estos boscs B1 C I2 L4 R V2] de aquest
bosch B9 || 9 en B1 C I2 L4 R V2] â B9 || 10 en B1 C I2 L4 R V2] â B9 || 11 sos B1 C
I2 L4 R V2] los B9 || 16 sas B9 L4 V2] las B1 C I2 R || 17 sa B9 C I2 L4 R V2] la B1; en
B9 C I2 L4 R V2] a B1 || 21 lo que ara ab endetxas plor B1 C I2 L4 R V2] lo qu'ab
andetxas ara plor B9 || 24 l'amor B1 C I2 L4 R V2] lo mon B9 || 30 a nostra B1 C I2 L4

R V2] a esta B9, en nostra C || 31 vinguera B1 C I2 L4 R V2] vingués ja B9 || 33 dilatada ab B1 C I2 L4 R V2] de la vida â B9 || 36 en B1 C I2 L4 R V2] que B9; llustres B1 B9 C I2 R V2] lustres L4; refulgents B1 B9 C I2 L4 R] resplangents V2 || 37 de son B1 C I2 L4 R V2] donan B9 || 39 ters B1 C I2 L4 R V2] fet B9 || 40 en B1 C I2 L4 R V2] al B9 || 41 arc és B1 C I2 L4 R V2] es arch B9 || 42 sos B1 C I2 L4 R V2] los B9; safir B1 C I2 L4 R V2] safirs B9 || 44 espiren B1 B9 C I2 L4 R] espira V2; per B1 C I2 L4 R V2] a B9 || 45 Les B1 B9 L4 V2] Tes C I2 R; rosa B1 C I2 L4 R V2] grana B9 || 40 Al fi B1 C I2 L4 R V2] enfi B9 || 51 divina B1 C I2 L4 R V2] discreta B9; ab B1 B9 C I2 R V2] en L4 || 52 sols ab tanta C I2 L4 R V2] sols â tanta B1, la sua B9 || 53 pot ser igual mon amor B1 C I2 L4 R V2] no te comparació en lo mon B9

Baso l'edició en el ms R. que esmeno únicament en els v. 16 i 45.

14: entre aquest vers i el següent transcriu el vers 17 (*tenint sa altivesa en poch*) i el ratlla sencer R.

16: editola lliçó de B9, L4 i V2, que sembla fer més sentit, en aquest cas, que la del testimoni base R.

45: edito la lliçó de B1 B9 L4 V2, que sembla fer més sentit, en aquest cas, que la del testimoni base R.

El poeta s'adreça a uns pastors per explicar-los que, després d'haver-se burlat de l'amor, s'ha enamorat d'una pastora i que això és ara la causa de les seves penes. Després de fer la descripció de la dona, acaba demanant-los que tinguin llàstima d'ell i que evitin de sucumbir, com ell, a l'enamorament.

6 *bisarria*: «Força o grandesa d'esperit manifestada agradablement» (DCVB).

7 *estes selves*: aquests boscos.

9 *mirau*: mireu.

11-12 *sos...sa*: de l'imperi de l'amor. | *altivesa*: orgull, desdeny.

13 *Cupido*: divinitat romana de l'amor, responsable de l'enamorament i les passions amoroses.

14 *burlava*: evitava, esquivava.

16 *altivesa*: orgull, desdeny.

18 *instrument numerós*: l'expressió coincideix amb la que empra Lope al final del tercer cant de *La filomena*, quan explica la conversió de Filomena en rossinyol. No es pot descartar, però, que aquí l'expressió serveixi per fer referència a una lira, instrument poètic per excel·lència.

20 *endetxes*: «lamentació poètica», (DCVB, s.v. *endetxa*).

24 *furor*: violència.

25 *serrana*: dona que viu a la serra, a les muntanyes.

30 El jo poètic hagués preferit que li arribés la mort abans que veure arribar la pastora.

32 *dilatada*: allargassada. | *sos*: de la pastora.

34-36 Hipèrbaton: 'Or, en sos llustres refulgents, imita fulgors de son [=dels cabells de la serrana] color amorós'.

39 *iris*: arc de Sant Martí. | *cel*: el rostre de la dama.

40-42 La comparació dins la *descriptio puellae* de les celles o el front de l'estimada amb un arc i els ulls amb les fletxes amoroses és un tòpic propi de la visió neoplatònica de l'amor. En l'obra de Fontanella és recurrent: vegeu, a les gilettes, «Quisiera yo retratarte» (v. 5: «Arco nevado tu frente»), «Belisa de les Gilettes» (v. 9-12) i «Si vol Amor que retrate» (v. 17-20) (Castaño 2017), i, dins les cartes d'aquest mateix cicle, «Reverencia't ja l'aurora» (v. 3-4). Sobre el tractament de l'arc i la fletxa en les descripcions femenines, vegeu Muñiz (2014: 175-189).

43-45 La llüïssor dels ulls de la dama és comparada hiperbòlicament a la dels primers raigs de sol del dia. Aspiren a competir amb l'aurora perquè poden presumir de ser el sol.

47 *original del maig*: és fa difícil explicar aquesta referència. Tal vegada sigui una referència al mes del natalici de la dama, o potser es deu al fet de considerar maig com el mes en què floreixen amb més esplendor les roses.

48 *afront*: «Vergonya i deshonor que pervé de qualque feta o dita» (DCVB).

49 *bisarra*: extraordinària.

54 *peno*: passo penes.

55 *teniu*: tingueu.

CARTA VI

«Reverencia't ja l'aurora»

Demana un galant a sa dama que corresponga a son amor

Reverencia't ja l'aurora
i el sol te fa reverència,
Fil·lis bella, quan tos ulls
4 vibren raigs, escampen fletxes,
i a bé que l'alba i lo sol
robins i perles engendren,
no venceran, de ta boca,
8 ni los robins ni les perles.
Postre son candor la plata,
rendesca l'or sa riquesa,
puix no arriba plata i or
12 a ton front ni a les madeixes.
Semblarà negre el marfil
i la neu semblarà negra,
quan de tes mans i ton pit
16 ab la blancor competesquen.
Qual, doncs, lo de més serà,
si lo de menos s'ostenta
a tan rara perfecció
20 i ab tan divina bellesa?
Ses fletxes deixa Cupido
i son arc Cupido deixa,
perquè tos ulls i ton front
24 vencen son arc i ses fletxes.
Diana és la mes esquiva
i Venus és la més bella,
mes tu avances a les dos
28 en hermosura i bellesa.
I si quan Venus vencé
tu en lo judici estigueres,
ni es fora abrasada Troia,
32 ni es fora robada Helena.

36 Mes, ja que tanta hermosura
t'ha donat naturalesa,
¿per què a mon pit, que t'adora,
lo que no aprofita negues?

Romanç.

C p. 176; I2 f. 101v; J f. 130-130v; L4 p. 285; R p. 304-305; S p. 56-57; VG f. 44; V1 f. 29v-30; V2 f. 124v-125.

C: Demana un Galant à sa Dama que corresponga à son Amor

I2: Demana un galant a sa dama que corresponga á son amor

J: Quexas a un freda. Romans

L4: Demana un galant â sa Dama q corresponga â son Amor

R: Demana un Galant á sa Dama que corresponga á son Amor

S: Quexas amorosas de un Galan à los desdenes de una Dama por extremo hermosa.

Romance

V1: Amorosas queixas de un galant als desdenys de una Dama Romance

V2: Demana un Galant a sa Dama que corresponga a son amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 256-257).

1 Reverencia't ja l'aurora C I2 L4 R V2] Reverencia te fal sol J S VG V1 || 2 el C I2 J L4 R S V2] al V1 || 3 Fil·lis C I2 J L4 S V1 V2] felis R || 4 escampen C I2 L4 R S V1 V2] escampa J; fletxes C I2 L4 R V2] perles S V1 || 5 i lo C I2 L4 R V2] ÿl J S V1 || 6 engendren C I2 L4 R S V1 V2] engendra J || 7 venceran C I2 J L4 R S V2] arrenquaran V1; de I2 J L4 R S V1 V2] à C || 8 ni los robins C I2 J L4 S V1 V2] no R || 11 arriba plata i or C I2 L4 R V2] arriba plata ni or J, arriban plata ni or S V1 || 12 a ton front, ni a les madeixes C I2 L4 R V2] a tal front ni a tals madexas J, a tant front ni a sas madexas S V1 || 13 Semblarà negre el marfil C I2 L4 R V2] Negra semblaràl marfil J S V1 || 16 ab C I2 J L4 R V2] en S V1; competesquen C I2 J R S V1 V2] competesca L4 || 18 s'ostenta C I2 L4 R V2] ostenta J S V1 || 19 a C I2 R V2] ab J L4 S V1; perfecció C I2 J L4 R S V2] perfectio V1 || 21 deixa C I2 J L4 R V2] deixe S V1 || 22 deixa C I2 J L4 R V2] deixe S V1 || 24 vencen son arc i ses fletxes C I2 L4 R S V1 V2] arch y fletxes tot o vença J || 27 avances C I2 L4 R S V1 V2] guañas J || 29 I si C I2 J L4 S V1 V2] Y assi R; vencé C I2 L4 R V2] venia J S V1

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 3, 8 i 28.

1: *Reverenciat fa lo sol*, rallat *fa lo sol* i afegit a continuació *ja laurora* I2.

3: la lliçó d'R podria fer sentit, però el fet que sigui l'únic testimoni que la reporta, i que l'alternativa faci encara més sentit, fa pensar que el més probable és que es tracti d'un error de lectura i per això descarto la lliçó.

4: *perlas* ratllat i corregit per *fletxes* I2.

8: la llició d'R causa una construcció sintàctica inusual. La considero un error de còpia i edito la de la resta de testimonis.

10: entre *rendesca* i *lor, lo*, ratllat I2.

29: la llició d'R no fa sentit.

Després de fer una lloança hiperbòlica de la bellesa física i espiritual de Fil·lis, el poeta demana a la dama que correspongui el seu amor.

3-4 *tos ulls...escampen fletxes*: la comparació durant la *descriptio puellae* de les celles o el front de l'estimada amb un arc i els ulls amb les fletxes amoroses és un tòpic propi de la visió neoplatònica de l'amor. En l'obra de Fontanella és recurrent, sobretot a les gilettes: veg. «Quisiera yo retratarte», «Belisa de les Gilettes» (v. 9-12) i «Si vol Amor que retrate» (v. 17-20), o «Si del rigor lo poder» (v. 40-41), totes elles dins Castaño (2017). Sobre el tractament de l'arc i la fletxa en les descripcions de la dama, veg. Muñiz (2014: 175-189).

5-8 *a bé que*: si bé. | Comparació hiperbòlica dels colors de l'aurora amb els de la boca de Fil·lis, en la qual els robins valen pel vermell dels llavis i les perles per la blancor de les dents.

6 *engendren*: engendrin.

7 *venceran*: superaran.

9 *Postre*: postri, rendeixi. | candor: blancor.

10 *rendesca*: rendeixi.

11-12 Comparació del front de la dama amb la plata i dels seus cabells amb l'or. | *madeixes*: els cabells de la dama, recollits.

15-16 Hipèrbaton: 'quan competesquen ab la blancor de tes mans i ton pit'. Aquí cal entendre que la blancor del pit és una al·lusió simbòlica, referida a la puresa dels sentiments de la dama, no pas a la blancor de la pell del seu pit.

17-18 Literalment: 'com serà allò més important (és a dir, la bellesa interior) si allò que ho és de menys (la bellesa exterior, l'atractiu físic) i que és el que poden percebre els sentits, demostra ser tan perfecte'.

21-24 *Cupido*: divinitat romana de l'amor, responsable de l'enamorament i les passions amoroses. | L'assimilació del front i els ulls de la dama a l'arc i les fletxes (respectivament) de Cupido, i la seva consideració com a causa última de l'enamorament, són un dels tòpics per excel·lència de la lírica neoplatònica. Aquest tòpic és propi de la *descriptio puellae* i és molt habitual en la poesia amorosa de Fontanella, i especialment a les gilettes (veg. Castaño 2017: 200).

25 *Diana*: deessa romana de la caça. Representa aquí el model de dona altiva, esquiva i independent, amb el qual el poeta identifica Fil·lis.

26 *Venus*: divinitat romana de l'amor i la bellesa.

28 El vers sembla assumir l'existència d'una diferència entre els termes; es diria que *hermosura* fa referència a la bellesa física i *bellesa* a la interior.

29-32 Al·lusió al cèlebre passatge del judici de Paris, en què l'heroi troià dictaminà que la dona més bella era Helena. Venus (Afrodita) vencé perquè oferí a Paris l'amor de la dona més bonica del món. Hiperbòlicament, el poeta exclama que si Fil·lis hagués estat present en el judici, no hagués començat la guerra de Troia perquè s'hagués dictaminat que la dona més bella del món era ella, i no pas Helena. | *estigueres*: haguessis estat present.

33-36 El poeta acaba exortant la dama a correspondre el seu amor, i a compartir amb ell la seva *hermosura*, és a dir, la seva bellesa física. Potser es tracta d'una forma de demanar a la dama que li permeti de veure-la més.

CARTA VII

«Fulminen mos ulls incendis»

Zelosa ràbia d'un amant

Fulminen mos ulls incendis,
volcans vibren mes entranyes,
mos sentits, Etnes ardents,
4 i mon cor, enceses flames!
Isquen, isquen de mon pit,
no queixes enamorades,
ni dolces d'amor quimeres,
8 ni lisongeres paraules:
isquen llàgrimes, sospirs,
fúries, penes, ires, ànsies,
desconfiances, rigors,
12 Montgibells, Etnes i ràbies!
Isquen los desdenys i zelos!
Però no vull que se'n vagen,
que estic tan fet a sentir-los
16 que faltaré jo, si em falten.
Avesats estan mos ulls
de tal modo a enceses llàgrimes,
que en abismes abrasats
20 se sustenten salamandres.
Mes entranyes, de tants danys,
estan de modo avesades
que de penes escarmenten
24 i sols de rigor s'agraden;
i així no és molt que els pesars
que mai en elles s'acaben,
ni s'acaben, pesaroses,
28 ni acaben desesperades.
Un emperador romà
(com les històries relaten),
tement ser emmetzinat
32 per certs indicis de màgica,
així al verí s'avesà
que ab ell sol se sustentava,
i ab lo que sa mort temé

36 va ser de sa vida causa.
Així mes entranyes tristes
estan als danys avesades,
que ni los pesars les vencen
40 ni los sentiments les maten.

Romanç.

B1 f. 18v-19v; B6 f. 29v-30; C p. 176-177; I2 f. 102; Ga p. 112; J f. 131-131v; L4 p. 285-286; R p. 305-306; S f. 259v-260; VG f. 43; V1 f. 27-27v; V2 f.125-125v.

B1: Zelosa rabia de un amât

B6: Amorasas queixas de un Galan desdeniat y afligit Romans

C: Zelosa rabia de un Amant

CC: Romans

Ga: ROMANS XXX. Amorasas queixas de un amant desdenyat y afligit

I2: Zelosa rabia de un amant

J: Queixas de un dedenat y zelos de Gar. Romans

L4: Zelosa rabia de un Amant

R: Zelosa rabia de un Amant

S: Amorasas queixas de un Galan desdeñado, y afligido. Romance

V1: Amorasas queixas de un galant desdenyat y affligit Romance

V2: Zelosa rabia de un Amant

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 258-259); Rossich & Valsalobre (2006: 249-250); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015:156-158).

Referències: Valsalobre (2009: 319).

2 vibren B1 C Ga I2 J L4 R S V1 V2] vibrans B6 || 8 lisongeres B1 B6 C I2 J L4 R S V1 V2] aduladoras Ga || 9 llàgrimes, sospirs B1 C Ga I2 J L4 R S V1 V2] llagrimas y sospirs B6 || 12 Mongibells B1 B6 Ga L4 S V1] Mongibel C I2 J R V2; Etnes B1 C Ga I2 J L4 R S V1 V2] iras B6 || 15 sentir-los B6 C I2 J L4 R S V2] tenirlos B1, sufrirlos Ga V1 || 16 em B1 B6 C Ga I2 J L4 S V1 V2] ni R || 17 Avesats B1 B6 C Ga J R S V1 V2] Mes avesats I2, Mes cansats L4 || 18 tal modo a B1 B6 C Ga J L4 R S V1 V2] tant modo a I2 || 19 que en abismes abrasats B1 C I2 L4 R V2] mes que en abrasats abismes B6 Ga J S V1 || 20 se sustenten salamandres B1 B6 C I2 J L4 R S V1 V2] A viurer las salamandries Ga || 21 danys B1 C I2 L4 R V2] anys B6 Ga J S V1 || 23 escarmenten B1 C I2 J L4 R V2] se sustentan B6 Ga S V1 || 24 rigor B1 C I2 L4 R] rigors B6 Ga J S V1 V2 || 25 i així B1 C I2 L4 R V2] axi B6 J S V1; els pesars B1 C I2 J L4 R V2] a pesars B6, pesars S V1 || 27 pesaroses B1 I2 J L4 R V2] pesarosos C, peresoças B6 S V1 || 32 certs indicis de màgica B1 C I2 L4 R V2] indicis de una maga B6 Ga S V1, certs incendis de magica J || 33

al verí s'avesà C I2 L4 R V2] al vers sa avesá B1, se avesà al verí B6 Ga J S V1 || 34 ell sol Ga I2 J L4 R S V1 V2] ell sols B1 B6, el sol C || 35 ab lo que sa mort temé B1 C I2 L4 R V2] al que de sa mort temia B6 J S V1, al que sa mort tant temia Ga || 36 va ser B1 C I2 L4 R V2] era de B6 Ga J S V1

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels v. 12 i 16.

5-8: en un principi, el copista de B6 no transcriu aquesta quarteta, però l'afegeix posteriorment, al marge esquerre de la pàgina, a l'alçada que li pertocaria (entre la quarteta 1 i la 3). Després numera totes les quaretets (també aquesta) perquè quedi clar l'ordre en què s'han de llegir.

12: edito la lliçó *Montgibells* per coherència amb la resta de plurals contigus, sense seguir R.

16: La forma *ni* que reporta R no fa sentit en aquest context. Podria arribar a fer-ne si l'entenem com *n'hi* (=de *desdenys* i de *zelos*), però tot i així l'estructura sintàctica se'n ressent i el sentit de l'oració es desdibuixa, per la qual cosa opto per editar la lliçó de la resta de testimonis.

17: *Mes avesats* corregit per *Avesats* amb la mateixa tinta I2; *Mes cansats* ratllat i corregit en llapis per *Avesats* L4.

18: *tant* corregit per *tal* amb la mateixa tinta I2; *tantas* ratllat i corregit en llapis per *de tal modo a* L4.

25-28: *om.* Ga.

36: text perdut a després de *va ser* I2.

37: no es llegeix el darrer mot per deteriorament del manuscrit I2.

38: no es llegeix a partir d'*avesad*[...] per deteriorament del manuscrit I2.

39: no es llegeix a partir de *venc*[...] per deteriorament del manuscrit I2.

40: no es llegeix a partir de *mata*[...] per deteriorament del manuscrit I2.

Lament encès de gelosia d'un amant que no pot (ni vol) prescindir del dolor que el seu enamorament no correspost li comporta, i que arriba a comparar aquest enamorament amb un verí al qual, malgrat tot, el seu cos s'ha acostumat.

1-5 *Fulminen*: fulminin, projectin. Observeu l'ús transitiu del verb, que té com a complement directe *incendis*. El mateix s'esdevé al vers següent amb *vibren volcans* (=llancin matèria volcànica). Les formes verbals en correlació (*fulminen*, *vibren*, *isquen*) són imperatives (=fulminin, vibrin, isquin). L'esment de l'Etna serveix per representar l'estat anímic de màxima irritació del jo poètic.

12 *Montgibell*: l'Etna.

13-16 El passatge recorda molt els v. 49-52 de la carta IV d'aquest mateix cicle, «Quan el furibundo Marte» («I estic tan fet a pesars / tan avesat a dolors, / que lo deixar de sentir-los / serà sentiment major»).

19-20 *abismes abrasats*: els ulls (roents, per culpa de les llàgrimes) | Segons la creença popular, la salamandra pot viure dins el foc sense cremar-se.

21-22 Literalment: ‘Mes entranyes, de tants danys [que han rebut], estan avesades de [tal] modo...?’.

25-28 Les dificultats de comprensió així com la variabilitat de les lliçons dels testimonis en aquest passatge fan pensar en una corrupció en la transmissió que no permet entendre'l adequadament. | En el v. 26 entenc: ‘mai no s’acaben [els pesars] en les entranyes’. | *acaben... acaben*: acabin... acabin. El subjecte és *entranyes* (v. 21).

29-36 El passatge al·ludeix a la llegenda de Mitridates el Gran, rei del Pont (120-63 a.C.), que, segona reporta Plini el Jove (*Naturalis Historia*, VII, 24), per por de morir emmetzinat, prenia regularment petites però creixents quantitats de verí, que, suposadament, el van acabar immunitzant davant d’eventuals intents d’enverinament. No he pogut documentar cap història similar atribuïda a cap emperador romà, de la qual cosa només puc inferir que Fontanella extreu l’anècdota d’alguna font apòcrifa, que ja havia creuat la història de Mitridates amb la d’algun emperador romà. | *màgica*: forma antiga de la paraula *màgia*.

37-40 Completa, així, el paral·lelisme entre la dama i el verí, que preparaven les dues quartetes precedents. Tanmateix, el fet que repeteixi, pràcticament amb les mateixes paraules, una idea que ja ha esbossat més amunt (v. 21-22), causa la impressió que ens trobem davant d’un poema no del tot acabat o, en tot cas, amb un final poc reeixit.

CARTA VIII

«Adeu, ingrata pastora»

Despedeix-se un amant de sa dama, havent d'estar algun temps apartat de sa vista

Adeu, ingrata pastora,
pastora divina, adeu!,
que ja no pot mon amor
4 sofrir los rigors tant temps.
Adeu, que ja mon pesar
reusa lo sofriment,
puix quan mon amor és foc,
8 és mon desengany de neu.
Adeu, ídol que en mon cor,
ab tan rigorós recel,
adora, sacrificat,
12 a ses ares tot mon ser.
Adeu, sol de les belleses
que, ab lo fulgor refulgent,
me daves vista piadosa
16 quan m'abrasaves cruel.
Adeu, lluminosa aurora
que en lo crepúscol primer,
per precursora del dia
20 ma ceguedat conegué.
Adeu, fulgurant estela,
si bé no del firmament,
puix és tan gran la mudança
24 que mudances m'influeix.
Adeu, en fi, però no
quant mon sentiment intern:
si ma presència s'ausenta,
28 restarà mon cor present.
Adeu, carrer venturós,
puix se diu de la Mercè,
que la més rara bellesa
32 dels noms més divins contens.
I vosaltres, llocs que sempre
donàveu peus a mos peus
perquè a les festes alegres

36 parlar ab ella pogués.
 No puc, pastora divina,
 que, a poder aguardar més,
 a traure'm d'estos contorns
40 no hi bastara l'univers!
 Però és tan gran ton rigor,
 tan dilatat ton desdeny,
 tan paorosa ma pena,
44 mon sentiment tan cruel,
 tan infal·libles mos danys,
 i mon desengany tan cert,
 que no basten mos pesars
48 per a sustentar tant temps.
 Antes que anàs a ma pàtria
 mon amor ja estava en peu,
 i apar, segons te recito,
52 que amava abans que nasqués;
 si l'amor pinten minyó,
 mira si és antic lo meu
 que abans que jo tingués vida
56 apar que vida tingué.
 Robí só estat en constància,
 i robí en sofrir desdenys,
 i mirau quant, en contrari,
60 heu pagat mon sofriment.
 Ja veus mes intenses penes
 i ja mos agravis veus;
 ja entens mon intern patir
64 i ja mon dolor entens;
 i així em despedesc de tu,
 i d'amor me despedesc,
 perquè en esta despedida
68 me mates o em dóns remei.

Romanç.

C p. 177-178; I2 f. 102-102v; L4 p. 283-284; R p. 306-307; VG f. 43; V2 f. 125v-126v.

C: Despadeixse un Amant de sa Dama havent de estar algun temps apartat de sa vista

I2: Despadeixse un amant de sa dama avent de estar algun temps apartat de sa vista

L4: Despedida amorosa de un amant avent de estar algun temps apartat de la vista

R: Despadeixse un amant de sa dama avent de estar algun temps apartat de sa vista

V2: Despedeixse un amant de sa dama avent de estar algun temps apartat de sa vista

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 259-261).

11 sacrificat C R] sacrificant I2 L4 V2 || 18 que en I2 L4 R V2] que ab C || 32 contens I2 L4 R V2] conte C || 43 pavorosa C I2 L4 V2] provorosa R || 53 Si l'amor I2 R V2] Si amor C, Puix si Amor L4 || 59 en R] al C I2 L4 V2 || 68 em C I 2 L4 V2] ni R

Baso l'edició en el ms R. Corregeixo únicament els errors evidents dels versos 43 i 68.

19: ratlla *causadora* i corregeix per *precursora* I2.

27: il·legible abans de *se ausenta* per deteriorament del manuscrit I2.

28: il·legible abans de *mon* per deteriorament del manuscrit I2.

43: la lliçó d'R ha de ser un error perquè no he pogut documentar el terme i no sembla fer cap sentit. Prenc la de la resta de testimonis.

53: primer transcriu *Puix si lo amor*, després ratlla *Puix i lo* i afegeix un nou *lo* dessobre el que ha ratllat I2.

68: primer transcriu *o me*, però en ratlla la *o* i la *e*, i afegeix l'apòstrof que indica l'elisió, donant *om'* I2; la forma *ni* que reporta R no fa sentit, en aquest context. Podria arribar a fer-ne si l'entendem com a *n'bi* (= a la despedida) però, tot i així, l'estructura sintàctica se'n ressent, perquè resulta pleonàstica (la forma correcta seria *bi*). És per això que rebutjo aquesta lliçó i edito la de la resta de testimonis.

El poeta s'acomiada d'una dama que no sembla correspondre el seu amor i de la qual, hiperbòlicament, afirma estar enamorat des d'abans de néixer. La dama és caracteritzada com a *pastora*, cosa que la situa en un entorn bucòlic, però la referència al Carrer de la Mercè sembla suggerir que aquest entorn no és al Rosselló, sinó a Barcelona.

4 *los rigors*: el desdeny de la dama, la seva falta de correspondència amorosa.

6 *reusa*: refusa.

9 *ídol*: la dama.

11-12 Hipèrbaton: 'adora tot mon ser sacrificat a ses [=de l'ídol] ares'.

13-16 Les metàfores de llum referides a la dama són un tòpic de la poesia neoplatònica. En aquest poema les trobem en la imatges del sol (v. 11), l'aurora (v. 16) i l'estela (v. 21). En el present passatge, però, la llum de l'estimada mostra una naturalesa ambivalent, ja que permet al poeta veure-hi, però també li causa, metafòricament, la mort (per amor).

20 *cegnedat*: per trobar-se en el *crepuscol*, és a dir, en l'època anterior a conèixer la dama.

21 *estela*: estrella.

23 *la mudança*: el canvi de parer de la dama.

24 *m'influeix*: em causa.

26 *quant*: pel que fa, en el referit a.

36 *no puc*: no puc restar més temps.

30 Ja al segle XVII existien tant a Barcelona com a Perpinyà sengles carrers amb aquest mateix nom. El de Barcelona, actualment, va de la Plaça del Duc de Medinaceli fins al Carrer de la Fusteria, al barri de la Mercè, a Ciutat Vella. Llinda amb la plaça i la basílica de la Mercè. El de Perpinyà, que de fet es diu Carrer del Convent de la Mercè-, és avui un carreró del barri de Sant Mateu. Antigament llindava amb el convent de la Mercè, que desaparegué a les darreries del XVII, de resultes del Pla Vauvan, que l'acabaria incorporant a les fortificacions de la ciutat. Per motius que detallo a 5.4.5.1, m'inclino a pensar que en aquest poema, Fontanella es refereix al carrer perpinyanenc.

31-32 Hipèrbaton: 'Que contens la més rara bellesa dels noms més divins (=la dama)'.

38 *aguardar*: esperar.

39 *d'estos contorns*: els llocs de sempre esmentats al v. 33. Probablement, es refereix a indrets de la ciutat de Barcelona.

40 *bastara*: bastaria. Ni l'univers podria allunyar el poeta del lloc on es troba, si hi restés una mica més de temps (i és per això que cuita a marxar-ne).

41 *rigor*: desdeny, falta de correspondència amorosa.

42 *dilatat*: perllongat.

43 *paorosa*: que fa por.

48 *tant temps*: el que el poeta ha passat enamorat de la dama.

53 *lo pinten minyó*: Cupido acostuma a ser representat amb aparença d'infant.

57-60 El robí és una pedra preciosa, apreciada pel seu aspecte però també coneguda per la seva duresa. Aquesta segona propietat és referida aquí, per exemplificar la constància del sentiment del jo poètic per la dama. D'altra banda, com a pedra preciosa, el robí és, també, un objecte valuós; el jo poètic es plany del fet que el pagament l'única cosa que ha rebut com a pagament per la seva devoció amorosa (=robí) han estat *desdenys*.

59 *en contrari*: a canvi.

65 *despedesc*: despedeixo.

CARTA IX

«Del vall del profundo olvit»

Ausent, un amant escriu una carta a sa dama sol·licitant-la no olvide son amor

Del vall del profundo olvit
de què los abismes veig,
ausent ja de ma alegria
4 i de ta hermosura ausent;
de la intrincada espessura
que, ab emmaranyats extrems,
de tanta ausència causada
8 lo zelós amor conté;
de l'alterada tormenta
que ab mil ones diferents
anega de mon amor
12 l'esperança i l'altivès;
de la tempestat horrible
que, aire del pensament,
per postrar mes confiances
16 mou ab impetu cruel;
sols esta carta t'envio,
que al curs portarà, lleuger,
de mes llàgrimes lo mar,
20 i de mos sospirs lo vent.
Est paper sols te presento
per a que inferesques d'ell,
que no pot mudar l'ausència
24 de ma voluntat, lo ferm;
que, a bé que jo ausent estiga,
no estan mos sentits ausents,
que ta divina bellesa
28 estant contemplant tots temps.
Que, així com la flor del sol
segueix son llum resplendent,
així mon cor, de tos raigs,
32 lo fulgent candor segueix.
No podrà jamai l'ausència
borrar de mon pensament,
de ton valor les memòries

36 i de mon voler l'extrem.
I, puix no puc olvidar-te,
que no m'olvides te prec,
puix està ma voluntat
40 com si estiguera present.
I no dic més, que l'afecte
no em deixa escriure-te més,
puix sent fora de ta vista
44 fora estic de mi mateix.
Açò t'escriu des d'on saps,
mogut de l'amor que et té,
lo teu més rendit amant
48 (si un ausent pot dir-se teu).

Romanç.

C p. 178-179; I2 f. 102; L4 p. 286; R p. 307-308; VG f. 42; V2 f. 127.

C: Ausent un Amant escriu una carta à sa Dama sollicitantla no olvide son Amor

I2: Ausent un amant escriu una amorosa carta a sa dama sollicitantla no olvide son amor

L4: Ausent un amant escriu a sa dama sollicitantla no olvide son amor

R: Ausent un amant escriu una carta á sa dama sollicitantla no olvide son amor

V2: Ausent un amant escriu una amorosa carta a sa dama solisitant en ella no olvide son amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 261-262).

1 Del vall del profundo olvit C I2 L4 R V2] De la vall profundo del olvit VG || 2 què C I2 R] qui L4 V2 || 5 intrincada L4 R V2] entrincad C, entrincada I2 || 6 emmaranyats I2 L4 R V2] enamorats C || 8 lo I2 L4 R V2] los C || 33 podrà C I2 L4 V2] podria R || 36 voler I2] valor C L4 R V2 || 42 no em I2 L4 V2] no C R || 45 on C R] ahont I2 L4 V2 || 46 que et C I2 L4 V4] que R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels versos 6, 33, 36, 42 i 46.

1: entre *Del* i *vall*, hi ha un *la*, ratllat i entre *profundo* i *olvit* hi ha un *del* ratllat, i un altre *del* és afegit dessorbre el text, entre *vall* i *profundo* I2.

5: *la* afegit posteriorment, entre *De* i *entrincada* I2.

6: el fragment *en* de *emmaranyats* és afegit dessorbre el primer inici de la paraula, que ha estat ratllat I2; edito *emmaranyats* perquè he pogut comprovar que el copista d'R oblida sovint el barret de la *n* en contextos en què l'hauria de posar. Faig constar com a variant aquesta lliçó, tot i que probablement caldria considerar-la part de l'*usus scribendi* del copista.

28: *estich* està ratllat de la *essa* en endavant per una segona mà que escriu en llapis i que corregeix sobre la part ratllada *tan*, de manera que resulta *estan* L4; afegeix, en llapis, una *essa* entre les *tes* de *tottemps*, donant *totstemps* L4. Ambdues correccions semblen obra de la mateixa mà, que sembla ser la mateixa que escriu en tinta.

33: descarto la lliçó d'R perquè fa el vers hiper mètric.

36: una segona mà corregeix *valor* per *voler* I2. Malgrat el risc que es tracti d'una *lectio facillior*, el cert és que les lliçons de la resta de testimonis no fan sentit (o, almenys, no sé veure quin sentit fan), raó per la qual, en aquest cas, les he rebutjat i he editat la d'aquest testimoni.

42: l'absència del pronom dona menys consistència sintàctica a l'oració, per la qual cosa rebutjo, en aquest cas la lliçó d'R.

46: dessorre aquest vers hi ha un afegit que es llegeix amb dificultat: *Parroch* (aquí un mot ratllat) *Fontanella* I2 (vegeu imatge *infra*); l'absència del pronom dona menys consistència sintàctica a l'oració, per la qual cosa rebutjo, en aquest cas la lliçó d'R.

Allunyat de la dama, el poeta li transmet que la té constantment present i li demana que no s'oblidi d'ell durant la seva absència.

Rúbrica *oblidi*: oblidi.

1-16 *Del...de*: des del. | Les imatges dels *emmaranyats extrems* i la *intrincada espessura* semblen al·ludir a una separació per mar. (Noteu que, de fet, *emmaranyats* conté la paraula *mar*). | *altivès*: desig de quelcom d'elevat. | *postrar*: rendir.

22 Perquè entenguis gràcies a ell.

23-24 Hipèrbaton: 'Que l'ausència no pot mudar lo ferm de ma voluntat'. És a dir, que els sentiments del jo poètic es mantindran constants malgrat trobar-se allunyat de la dama.

25 *a bé que*: per bé que.

29 *la flor del sol*: el gira-sol. El poeta s'hi compara perquè, com aquesta flor, també ell segueix una llum: la mirada de la dama.

32 *fulgent*: brillant. | *candor*: «Senzillesa d'esperit, absència de malícia i de dissimul» (DCVB).

33 *jamai*: mai.

35 Literalment: 'el record del teu valor'.

36 *l'extrem*: l'elevat grau.

38 *prec*: prego.

45 *des d'on saps*: la destinatària de la carta efectivament ho sap, però el text no proporciona cap element a la resta de lectors per deduir-ho, la qual cosa denota el grau de privacitat del text. Amb tot, aquesta vaguetat també podria respondre al fet que, en circumstàncies bèl·liques, és una habitual que els soldats no revel·lin en els seus textos l'indret on es troben, per tal que, en cas que la missiva sigui interceptava, aquesta informació no pugui ésser utilitzada per l'enemic. No sabem si aquesta carta fou escrita des del front, però atès que sabem que Fontanellà participà, almenys, en una de les campanyes contra els exèrcits invasors (la de 1646), és una opció que no es pot descartar.

46 *de*: per.

CARTA X

«Què importa, pastora hermosa»

*No havent tingut resposta un amant ausent d'una carta que escrigué a sa dama, la sol·licita de nou ab
altra carta*

4 Què importa, pastora hermosa,
que espere content l'amor,
si quan ell més me prospera
més m'estau maltractant vós?

8 Exemple com de bellesa
podreu donar de rigor,
puix sou com Venus hermosa,
qual Diana ingrata sou.

12 Per què no mirau l'afecte
ab que un pesar tan gustós
trasllada en mon pensament
l'afecte pur de mon cor?

16 Per què castigau la pena
que a tals incendis me mou,
ab lo rigorós desdeny
i lo rigor desdenyós?

20 Per què de ma voluntat
no agräü l'intern dolor,
afectes mostrant cruels
a una afectada afició?

24 I si a cas aquest penar
tant favor merèixer pot,
no denegueu la resposta
a mon sentit pesarós.

28 I puix que ja la primera
olvidada està del tot,
feu que per esta segona
ventura alcance major.

32 I ja que el mateix Orfeu,
ab la lira i plectre dolç,
les penes pogué suspendre
de l'abisme tenebrós,
feu que ma rústica lira,
de lesombres del rigor,

- 36 la sepultada resposta
deslliure ab aliento nou.
I no esteu per cosa alguna
d'escriure-me, perquè jo
plomes vos podré donar
- 40 de les ales de l'amor.
I el pesar m'escusareu,
deslumbrant ab tan bell sol,
a lograr los raigs llustrosos
- 44 d'aqueix fulgor lluminós;
llustrosa, puix sou aurora,
un favor dau al dolor,
i pena que al pit m'abrasa
- 48 subjectant-lo al vostre sol.

Romanç.

C p. 179-180; I2 103-103v; J f. 135-135v; L4 p. 286-287; R p. 308-309; VG f. 42; V1 46-47; V2 f. 127v-128v.

C: No havent tingut resposta un ausent amant de una carta que escrigue á sa Dama la sollicita de nou ab altre carta

I2: No avent tingut resposta un ausent amant d una carta que escrigue a la dama; la sollicita d nou ab altra carta

J: A la duresa de una dama. Romans

L4: No havent tingut resposta un ausent amant de una carta q. escrigué a sa Dama la sollicita de nou ab altra carta

R: No havent tingut resposta un amant ausent de una carta, que escrigué á sa Dama, la sollicita de nou ab altra carta

V1: Queixas amorosas de un galant a una ingrata pastora Romance

V2: No havent tingut resposta un Amant ausent de una carta que escrigue a sa dama la sollicita de nou ab altra

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 263-264).

4 més m'estau maltractant vós I2 J L4 R V2] me estau maltractant vos C, mes mostrau maltracte vos V1 || 5 Exemple com de bellesa C I2 L4 R V2] Com de bellesa lo exemple V1 || 6 podreu C I2 L4 R V2] podeu J V1; rigor J L4 V1 V2] rigors R || 8 qual C I2 L4 R V2] y com J V1 || 11 en C I2 L4 R V2] om. J V1 || 14 a tals incendis C I2 L4 R V2] a tal incendi J, a tal incendi V1 || 19 cruels C I2 J R V1 V2] cruel L4 || 23 denegueu C I2 L4 R V2] derogueu J V1 || 24 pesarós C I2 L4 R V2] pererós J, peresós V1 || 25 I C I2 L4 R V2] om. J V1; primera C I2 L4 R V2] primavera J V1 || 26 olvidada C I2 L4 R V1 V2]

oblidada J || 27 feu que per esta segona C I2 L4 R V2] feu me doncs *que* per segona J V1 || 29 I ja C I2 L4 R V2] I jo J, *om.* V1 || 30 ab C I2 L4 R V1 V2] a J; i C I2 J L4 R V2] o V1 || 31 pogué C I2 L4 R V1 V2] puga J || 29 podré C I2 L4 R V2] faré J V1 || 42 deslumbrant C I2 L4 R V2] deslumbrat J, desllumbrat V1 || 43 a lograr C I2 L4 R V2] alegrar J V1 || 46 dau C I2 J L4 R V2] de que V1 || 48 subjectant-lo C I2 L4 R V1 V2] subjugant-lo J

Baso l'edició en el ms R. Corregeixo només el v. 6.

Rúbrica: *amant* afegit en llapis per una segona mà L4;

1: primerament transcriu *dama ingrata* però la mateixa mà, amb una altra tinta, ratlla *dama* i afegeix *pastora* L4.

3: *me* afegit dessobre el text, entre *mes* i *prospera* I2.

5: il·legible després de *Exemp[...]* per deteriorament del manuscrit I2; il·legible abans de *de* a causa del relligat del manuscrit J.

6: il·legible després de *rig[...]* I2; malgrat que la lliçó d'R no és manifestament errònia, en aquest cas, edito la de la resta de testimonis, que manté el nombre singular del vers anterior, sembla més coherent amb el sentit de l'oració.

7: il·legible a partir de la *m* d'*hermosa* I2.

10: primer transcriu *costós*; després ratlla *cost* i a sobre, en llapis, afegeix *gust*, resultant *gustós* L4. Ambdues correccions semblen obra de la mateixa mà.

27: *pera* la ratllat i corregit, a sobre, per *per esta* L4.

28: *millor* ratllat per una segona mà en llapis, i corregit per *major* L4.

40: il·legible abans d'*amor* per deteriorament del manuscrit I2.

41: il·legible abans de *pesar* per deteriorament del manuscrit I2.

45: ratllat el vers *Puix sou aurora llustrosa* i afegit, dessota, el vers col·locat aquí C.

En no haver obtingut resposta d'una carta anterior enviada a la dama, el poeta n'hi envia una segona amb la qual li demana que tingui en compte el seu patiment amorós, que, per aquest motiu, el correspongui i que, si ho fa, no s'estigui de tornar-li resposta en forma de carta.

Rúbrica: *d'una carta que escrigué*: probablement, la que precedeix aquesta.

2 *espere*: esperi. Aquesta espera de l'amor, esclar, és l'espera de la resposta amorosa de la dama en forma de carta.

3 *ell*: l'amor. | *me prospera*: es fa gran, dins meu. Noteu el joc fonètic entre *espere* i *prospera*.

4 Perquè no li respon les cartes.

6 *rigor*: severitat, duresa.

7 *Venus*: divinitat romana de l'amor i la bellesa.

8 *Diana*: deessa romana de la caça. Representa el model de dona altiva, esquiva i independent, amb el qual el poeta identifica la seva dama.

10 *pesar*: tristesa.

13 *castigau*: castigueu.

17-20 Literalment: ‘Per què no agraiu l’intern dolor de ma voluntat i, en canvi, us mostreu cruel davant de la meva devoció amorosa?’. Per entendre aquest plantejament, cal tenir present que, en la concepció neoplatònica de l’amor, es considera que la persona estimada té l’obligació de correspondre la que l’estima (Castaño 2017: 217-218).

21-24 Aquest passatge fa palès que el poeta no té la certesa que la dama no el correspongui (malgrat que insisteix a lamentar-se per aquest motiu). | *no denegueu la resposta*: el poeta anima la dama a escriure-li, també ella, una carta a ell. | *sentit*: sentiment.

25 *la primera*: la primera carta que el poeta envià a la dama i que ella no li va respondre.

28-36 Planteja un paral·lelisme amb el mite d’Orfeu: de la mateixa manera que aquest últim aconseguí treure de les ombres de l’infern la seva esposa difunta, Eurídice, el poeta confia poder fer sortir la seva dama de *les ombres del rigor* i aconseguir, amb el seu art poètic, animar-la a respondre-li la carta. | *alcançe*: aconseguixi (jo). | *plectre*: «Peça petita de vori, de fusta, etc., amb què es feien sonar les cordes de la lira» (DCVB). | *suspendre*: aturar. | *l’abisme tenebrós*: de l’infern. | *ma rústica lira*: cal entendre *lira* en un sentit figurat, com la capacitat del poeta de compondre versos. L’adjectiu *rústica* ve a significar ‘maldestra’, i té una intenció de *captatio*. | *deslliure*: deslliuri. Es proposa aconseguir la resposta de la dama amb la renovada mostra d’afecte que vol ser aquesta segona carta.

37 *I no esteu*: i no us estigueu.

39-40 El déu romà de l’amor, Cupido, sovint és representat amb ales, que són fetes de plomes i, alhora, la ploma és l’instrument que identifica el poeta, ja que és el que emprà per escriure els seus versos. La idea de la reconversió d’una ploma de les ales de Cupido en la ploma emprada pel poeta apareixia ja a *Fil.*, III, 7-8.

41-48 Joc de metàfores de llum per representar la bellesa de la dama, recurs habitual en la poesia neoplatònica. | *el pesar*: la tristesa. | *deslumbrant*: enlluernant. | El poeta es representa com un Ícar que vol arribar fins al sol (=la dama) per *lograr los raigs llustrosos*. | *dar*: doneu.

CARTA XI

«Es hora ja que l'amor»

Un amant absent, vent que sa dama no havia correspost a dos cartes que li havia escrit, li dona, ab altra carta, desconfiades queixes

És hora ja que l'amor
meresca algun pago? És hora
que, a la finesa major,
4 desdeny ingrati corresponga?
És hora ja que comence
la pena que amor informa
a celebrar, estimada,
8 lo que ha sentit llastimosa?
Ja és hora, sí, que mes queixes,
tan dilatades, imploren,
en columnes de favors,
12 *non plus ultra* a mes congoixes.
Mes no és hora, puix que miro
que, humil, la barca amorosa,
en alterades tormentes
16 plagues sol·licita noves.
Què importa que les columnes
del favor sustenten glòries,
si sempre en mars més difícils
20 rig ma desdita la popa?
Vós sola, bella Amaril·lis,
sol d'hermosura, vós sola,
podeu a tormenta tanta
24 influir bonança dolça.
Mes què importa què pugau
si vostre poder no importa,
quan aplaudiu del rigor
28 les mes alterades ones?
Què he de fer en tal turment,
si en una tormenta pròpia,
per totes parts miro espants
32 i pesars miro per totes?
Què he de fer, no puc saber-ho;
vós, sí, puix vós sola

- 36 coneixeu recíprocs
 danys meus i dureses vostres.
 Digau-me vós què he de fer
 i veurem que us corresponen
 lo fel de ma voluntat
40 i lo amorós de mes obres.
 Mes, si no voleu ni manar-me,
 i si estimau a lisonja
 quan és verdader mon pit,
44 veritats senzilles conta,
 d'un llamp ardent, d'una ausència,
 que pena igual en mi fora,
 m'aniquilen, m'aturmenten,
48 les flames més portentoses.
 Ausència, sí, que d'ausència
 podrà matar-me la força,
 que vostres ulls sols animen
52 per ser la mort més penosa.
 Basten mes queixes i basten
 estos sentiments, senyora,
 que, a penes tant temps sentides,
56 poc sentir deixa a la ploma.

Romanç.

C p. 180-181; I2 f. 103v-104; L4 p. 287-288; R p. 310-311; VG f. 44; V2 f. 128v-129.

C: Un Amant Ausent vent que sa Dama no havia correspost à dos cartas que lÿ havia escrit
lÿ dona ab altra carta desconfiadas queixas

I2: Un amant ausent vent que sa dama no avia correspost a dos cartas que li avia escrit; li
dona ab altra carta desconfiadas queixas

L4: Un Amant ausent vent q sa Dama no habia correspost à dos cartas q li habia escrit li
dona ab altra carta desconfiadas queixas

R: Un amant ausent, vent que sa Dama no havia correspost á dos cartas que li havia escrit li
dona ab altra carta desconfiadas queixas

V2: Un amant ausent vent que sa dama no avia correspost a dos cartas que li avia escrit
dona ab esta desconfiadas queixas

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 264-266).

11 de I2 L4 R] ab C, los V2 || 25 pugau C I2 L4 V2] pagau R || 29 turment C I2 L4 R]
tormenta V2 || 30 propria C L4 R] pròpia I2 V2 || 32 pesars L4 V2] pesar C I2 R || 35

reciprocats C I2 L4 V2] reciprats R || 36 dureses vostres I2 L4 V2] duresa vostra C R || 37 Digau-me C I2 L4 V2] Dignaume R || 42 si L2 L4 R V2] *om.* C || 44 senzilles C I2 R V2] sensibles L4 || 45 una C I2 R V2] una L4 || 46 en I2 L4 R V2] ab C || 51 animen C R] m'animen I2 L4 V2 || 56 deixa I2 L4 V2] deix C, *om.* R

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 25, 32, 35, 36, 37 i 56.

Rúbrica: *la* ratllat per una segona mà a llapis i *al* corregit per *sa* per aquesta mateixa mà L4.

25: La lliçó d'R, en aquest cas, és clarament una *lectio facillior* que cal rebutjar perquè no fa sentit.

29-30: El manuscrit de Ripoll transcriu *torment* i *tormenta*. La primera forma és recollida pel DIEC2, però amb la grafia de la primera o regularitzada (*turment*). La segona forma no és inclosa al diccionari. Ambdues formes apareixen al DCVB, amb o i amb u. Opto per editar, quan és possible, la forma acceptada pel DIEC (*turment*) i per mantenir l'opció del manuscrit quan no (*tormenta*).

32: L'opció del nombre plural sembla molt més coherent en aquest context i és per això que rebutjo la lliçó d'R.

35: R oblida dues de les lletres del mot en la transcripció. Mer error de còpia. Prescindeixo de la lliçó i edito la de la resta de testimonis.

36: L'opció del nombre plural sembla molt més coherent en aquest context i és per això que rebutjo la lliçó d'R.

40: vers omès R.

El poeta demana a Amaril·lis que respongui les seves cartes i que, amb la resposta, li mostri quins són els seus sentiments per ell, ara que es troben separats. Tota la composició és un lament per la incertesa i la inseguretat en què sumeix al poeta la separació de la dama i la manca de notícies d'ella, i un intent de fer-li avinent, un cop més, la submissió a la seva voluntat. El poema es clou amb una quarteta en la qual el poeta sembla insinuar la possibilitat que, davant de la falta de resposta de la dama, potser deixarà d'escriure-li.

Rúbrica: de les dues cartes esmentades aquí, podem afirmar amb certesa que una és «Què importa pastora hermosa», composició que precedeix aquesta en la major part dels manuscrits i en la qual el poeta es queixava a la dama del fet que aquesta no li havia respost una carta anterior. La primera de les missives sense resposta podria ser «Del vall del profundo olvit», que precedeix l'anterior a bona part dels manuscrits.

3 *la finesa major*: probablement es refereix al galanteig epistolar que ell mateix està duent a terme amb aquesta carta i les anteriors.

4 *desdeny ingrát*: de la dama pel poeta, ja que no respon les seves cartes.

5 *comence*: comenci.

6 *informa*: infon.

10 *dilatades*: repetides al llarg del temps.

11 *columnnes de favors*: les mostres amoroses del poeta per la dama. No sabem exactament quins són aquests favors perquè el poema no ho especifica, però probablement es refereixi al fet d'escriure-li aquestes cartes.

12 *non plus ultra*: no més enllà. El poeta demana a la dama que no porti més enllà les seves pors (*congoixes*), que són les de pensar que ha perdut el seu favor.

13-20 Les metàfores nàutiques per al·ludir a l'enamorament són un dels tòpics de la lírica amorosa d'influència neoplatònica (Ruiz Casanova 1990: 31). Aquí l'amor és representat per la imatge de la barca, que deleja arribar a noves platges (estat de calma) però que, en canvi, naufraga en tempestes (estats emocionals alterats). | *plages*: platges. | *les columnnes del favor*: veg. n. 11. | *sustenten*: sostinguin.

20 Hipèrbaton: 'La desdixta rig ma popa'. Literalment: 'La desgràcia regeix la meva popa (=el meu destí)'.

22 La identificació de l'estimada amb el sol és un recurd d'influència neoplatònica i és habituals en la lírica amorosa fontanellana.

23 *tormenta tanta*: prossegueix l'alegoria iniciada al v. 14 (*barca amorosa*). Noteu, a més, l'aliteració.

26 *no importa*: no es preocupa.

34 *vós sola*: només vós.

35 *reciprocats*: «Hacer que dos cosas se correspondan una a otra mutuamente. | Corresponderse mutuamente ds cosas» (*Aut.* s.v. *reprociar*). Només la dama sap en quina mesura la seva duresa produeix en el jo poètic un patiment d'una magnitud semblant a aquesta duresa.

39 *fel*: fidel.

41 El pitjor càstig per a l'esclau d'amor és que la seva dama ni tan sols li demani res. El vers és una al·lusió al silenci de la dama, que no respon les sentides missives del poeta.

42 *lisonja*: «La nimia complacència y afectada fineza que se tiene, en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro» (*Aut.* s.v. *lisonja*). Estimar a la lleugera, falsament.

43 Literalment: 'quan els meus sentiments són sincers (a diferència dels vostres)'.

44 *conta*: el pit, és a dir, els sentiments del poeta.

45-48 Hipèrbaton: 'm'aniquilen, m'aturmenten les flames més portentoses d'un llamp ardent, d'una ausència, que pena igual en mi fora'. La pena per l'absència de l'estimada és comparada a ser aniquilat per les flames d'un llamp ardent.

49-50 Hipèrbaton: 'la força d(e l)'ausència podrà matar-me'.

51-52 El poeta retreu a la dama que li hagi donat vanes esperances.

47 *m'aniquilen, m'aturmenten*: m'aniquilin, m'aturmentin.

53-56 *basten*: bastin. | *deixa*: concorda en singular amb *queixes* i *sentiments* ja que es tracta d'una correlació. Literalment, aquesta quarteta s'hauria de llegir com: «Bastin les meves queixes i els meus sentiments, senyora, perquè ja he fet sentir durant tant de temps les meves queixes, que ara a la ploma li queda poc marge per continuar expressant-les». El poeta sembla voler deixar d'escriure a la dama, perquè constata la inutilitat de l'empresa. Noteu la paronomàsia entorn del verb sentir, que juga amb les veus del verb (sentir = escoltar) i de l'adjectiu (sentides = experimentades).

CARTA XII

«En la més nova ventura»

Celebra un amant sa ditxa per haver-li donat la mà sa dama des d'una reixa.

Romanç a una senyora monja

En la més nova ventura,
en la ditxa més feliç,
felicitat més ditxosa
4 i contento més festiu,
 en lo bé, glòria i favor
que, rendit, postrat i humil,
agràcia, aclama, adora,
8 mon ser, mon cor i mon pit,
 quines gràcies oferir-te,
quin agràiment i quin
aplauso puc afectar,
12 afecte dec aplaudir?
 Però si, Amaril·lis bella,
per a mostrar-me agràit,
iguals dec donar les gràcies
16 d'est favor tan gran en mi,
 quin cabal podrà bastar,
quin poder podrà suplir,
si no entra en compte el tesor
20 de mon amor excessiu?
 Pren, doncs, mon amor en compte,
pren la voluntat que et tinc,
de mes llàgrimes lo mar
24 i l'aire de mos sospirs.
 En l'esfera d'una reixa
de ta mà los gessamins
(o per millor dir esteles,
28 o aurores, per millor dir)
 toquí, quals sols abrasants,
i al temps mateix que els toquí
la nit juntí ab lo fulgor
32 per a què més resplendís:
 cinc foren sombres obscures
les que ab sos raigs enllací,

36 perquè si eren cinc lesombres
 sos fulgors també eren cinc.
 Qual en l'eriçat desembre
 envia l'hivern marxit,
 sepultant en neu les plantes,
40 fletxes de nevat marfil,
 així, Amaril·lis hermosa,
 tos resplendors cristal·lins,
 ab tes cinc nevades fletxes,
44 varen abrasar mon pit.
 Mes, què molt que l'abrasassen
 si, fulgurants basiliscs,
 quant me rendien tes mans
48 me postraven tos safirs!
 Però, divina Amaril·lis,
 ja que en tos altars divins
 he subjugat mes potències
52 i he consagrat mos sentits,
 te suplic (així jamai
 desfaça lo Temps inic
 lo color de ta bellesa,
56 de ta frescor lo matís)
 que no sepultes, ingrata,
 en l'abisme de l'olvit
 de mon amor les memòries,
60 que en mi sempre ha d'estar viu.
 Açò, divina Amaril·lis,
 ab ses llàgrimes escrit,
 te consagra i te dedica
64 qui et desitja més servir.

Romanç.

A f. 175v-176v; B1 f. 11-12; B5 f. 269-270; B8 f. 88v-89; C p. 181-183; I2 f. 104-104v; J f. 131v-132; L4 p. 225-226; L4' p. 288; P p. 11; R p. 288-289; VG f. 64; V2 f. 129-130.

A: Romans á una S^{ra}. monja

B1: Celebra un amant la ditxa de haverli donat la ma sa dama *per vna rexa*. Romance

B5: Romans a una señora monja

B8: Un amant agrait

C: Celebra un Amant sa ditxa per hauerly donat la ma sa Dama desde una rexa

I2: Celebra un amant sa ditxa per auerli donat la ma sa dama des de una reixa

J: A un favor de una ma. *Romans*

L4 P: A un favor

L4': Celebra un Amant sa ditxa per haverli donat la ma sa Dama desde una rexa

R: Celebra un amant sa ditxa per haverli donat la Ma sa Dama des *de* una reixa. *Romans* á una señora monja

V2: Celebra un amant sa ditxa per haverli donat la ma sa dama dende una reixa

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 266-268); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 159-161).

5 bé B1 B8 C I2 J L4' R V2] de A B5 L4 P || 7 aclama B1 B5 B8 C I2 L L4 L4' P R V2] aclamada A; adora A B1 C I2 L4 P R V2] y adora B8 J L4' || 8 mon A B1 B8 C I2 L L4 L4' P R V2] *om.* B5 || 12 dec A B1 B5 B8 C I2 J L4' P R V2] puc L4 || 14 mostrar-me R] mostrarme A B1 B5 B8 C I2 L4 P V2, amostrarme L4' J || 16 d'est A B1 B5 B8 C I2 J L4 P R V2] del L4'; en A B1 B5 B8 C I2 L4 L4' P R V2] ab J || 17 cabal B1 C I2 J L4' R V2] caudal A B5 B8 J L4 P || 18 podrà A B1 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] podria B5; suplir B1 B5 B8 C I2 L4' R V2] sufrir A J L4 P || 19 tesor A B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] thresor B1 || 21 doncs A B1 B5 B8 C I2 J L4' P R V2] pues L4 || 22 et A B1 B5 B8 C I2 L4 L4' P R V2] *om.* J || 23 mar B1 B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] amor A || 24 i l' A B1 B5 B8 C I2 J L4' R V2] lo L4 P || 25 una A B1 B5 B8 C I2 J L4 L4' R V2] ma P || 26 ta mà B1 B8 C I2 J L4' R V2] tas mans A B5 L4 P || 28 o aurores A B1 B5 C I2 J L4 L4' P R V2] no aurora B8 || 29 sols A B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] son B1; quals sols A B1 B5 B8 C I2 J L4' P R V2] qual sol L4; abrasants A B1 B5 B8 I2 J L4 L4' P R V2] abrasats C || 30 i A B1 B5 B8 C I2 L4 L4' P R V2] qu J; temps mateix A B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] mateix temps B1 || 31 juntí B1 C I2 L4' R V2] compti A B5 J L4, conti P, canti B8 || 32 perquè més resplandís A B1 B5 B8 C I2 J L4 L4' R V2] per a mes resplandir P || 33 obscures A B1 B5 B8 C I2 J L4 L4' R V2] escuras P || 34 sos A B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] tos B1; enllací A B1 B5 B8 C I2 L4 L4' P R V2] ellsí J || 36 sos A B5 B8 C I2 L4 P R V2] tos B1, los J L4' || 37 qual A B1 B5 C I2 L4 L4' P R V2] o qual B8, y qual J; eriçat A B1 B5 B8 C I2 L4 L4' P R V2] fret J || 38 l' B1 B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] de A; hivern A B1 B5 B8 C I2 J P R V2] invern L4 L4' || 39 sepultant A B1 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] supultant B5; neu A B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] neus B1 || 42 tos A B1 B5 B8 C I2 J L4' R V2] los L4 P || 43 ab A B1 B8 C I2 J L4' R V2] a B5, de L4; tas A B1 B5 C I2 J L4' P R V2] las B8 L4 || 46 fulgurants C I2 L4' R V2] fulgurant B1, fulgrans B8 || 47 rendien B1 C I2 L4' R V2] rendiren B8 || 48 postraven dos C I2 L4' R V2] portavan dos B1, portaven mos B8 || 51 subjugat A B5 B8 I2 J L4' R V2] subjectat C L4 P || 52 consagrat A B5 B8 C I2 J L4 L4' P R V2] conegut B5 || 53 suplic A B5 B8 C I2 J L4' R V2] suplico L4 P || 56 ta B8 C I2 J L4' R V2] ton B5 L4 P || 58 l' C I2 L4' R V2] *om.* A B5 B8 J L4 P; abisme A B5 B8 C I2 L4 L4' P R V2] abismes J || 60 ha A B8 C I2 J L4 L4' P R V2] he B5 || 62 ab ses llàgrimes escrit B1 L4' R V2] en mes llarch escrit B8; ses C L4' R V2] tas B1, mas A B5 J L4 P; escrit B1 J L4' R V2] he escrit A B5 C L4 P || 63 te consagra i te dedica B1 C L4' R V2] consagra en qui te dedica A B5, consagra en ques di digne B8, consagrant ab quet dedica J, quet consagra y te dedica L4 P

Baso l'edició en el ms. R.

L4 i L4': la lletra és d'Agustí Eura, que parteix d'antígrafs distints.

Entre la rúbrica i el primer vers, figura la nota «Inédita», afegit per una mà posterior B8.

17: no es llegeix a partir de *podra ba* J.

18: *sufrir*, ratllat i corregit per *suplir* B8 I2.

19: del darrer mot, només es llegeix *tr* J.

21: del darrer mot, només es llegeix *co* J.

25-28: *om.* J.

31: *toqui*, ratllat i corregit per *compti* A; *compti*, ratllat i corregit per *junti* I2.

33: del darrer mot, només es llegeix *obscu* J.

45-48: *om.* A B5 J L4 P; afegits entre columnes I2.

50-61: *om.* B1 (salt d'igual a igual).

56: *ton*, ratllat i corregit per *ta* I2.

58: *lo* afegit en la interlínia I2.

62: només es pot llegir *escrit* I2.

63: il·legible abans de *gra* I2.

Esclat de joia i agraïment de la veu poètica pel fet que ha tocat, a través d'una reixa, la mà de la seva dama, una monja a la qual promet amor perenne i demana que no l'oblidi.

2-3 / 11-12: noteu la doble derivació amb quiasme.

5-8 Correlació trimembre: «mon ser, rendit, agracia lo bé; mon cor, postrat, aclama la glòria; mon pit, humil, adora el favor».

14 *monstrar*: mostrar (DCVB).

19 *tesor*: tresor.

26 Els dits (blancs) de la mà.

29 *quals*: com. | Els dits (v. 26) són qualificats de *sols abrasants* perquè encenen la passió.

31 *la nit*: anticipació, els dits d'ell (v. 33).

33 Els dits d'ell.

37 *Qual*: de la mateixa manera que.

38 *marxit*: marcit. Naturalment l'hivern no es marceix al desembre; més aviat sembla voler indicar la seva capacitat marcidora.

43 Els dits d'ella.

46 *basiliscs*: animal fabulós tan verinós que mata amb la sola vista. Aquí és metàfora pels ulls de la dama.

47 *quant*: tant com.

48 *safirs*: ulls (de color blau) de la dama.

51 *potències* de l'ànima: enteniment, memòria i voluntat.

CARTA XIII

«Favor, soberanes muses»

Participa un amant desconfiat a sa dama sa amorosa afició

Favor, soberanes muses
que, en lo cèlebre Parnàs,
de la font aganipea
4 perenne nèctar gustau!
I tu, lluminós Apol·lo,
que, raigs vertint rutilants,
de les tres Gràcies divines
8 lo cor regeixes sagrat,
favor dona a ma Talia,
que, tos fulgors anclant,
ta lira invoca, divina,
12 ton plectre anima, suau.
I tu, èmulo de mes ditxes,
dolç principi de mos danys,
minyó sols en la mudança,
16 si en valentia, gegant,
traïdor i sempre atrevit,
cego déu, arquer alat,
de qui, a les fletxes agudes,
20 no hi ha defensa bastant,
puix de mas penes ets causa,
i principi de mos mals,
deixa'm cantar tos rigors
24 i deixa'm dir mos pesars.
Deixa'm que senta i que pene,
puix que ta fletxa mortal
m'ha donat, en mes desdítxes,
28 què sentir i què penar.
I tu, bellesa divina
que en laberinto suau
Dèdalo ets de mes desdítxes,
32 i Creta de mos enganys,
divina, ingrata Amaril·lis,
quan ton incendi tirà,
si mariposa m'abrassa,

- 36 fènix m'anima a l'instant,
ou les penes, sent les ànsies
que mon sentiment fatal
estima, per a morir
- 40 Faetont altiu de tos raigs.
Però no sentes ni escoltes:
si pot ma desditxa tant,
que dar-me remei no puga
- 44 lo sentir ni l'escoltar,

que a mi, entre tantes desditxes
i entre sentiments tan grans,
lo morir per ta hermosura
- 48 consuelo bastant serà
i, en les abrasades ares
de sentiments abrasats,
mon pit, mon cor i potències
- 52 consagraré a tos altars.

Romanç.

B1 f. 19v-20; C p. 183-184; I2 f. 104v; L4 p. 288-289; R p. 311-312; VG f. 64; V2 f. 130-131v.

B1: Participa vn Amât descôfiat â sa Dama sa amorosa affició
C: Participa un Amant desconfiat à sa Dama sa Amorosa aficio
I2: Participa un amant desconfiat a sa dama sa amorosa afissio
L4: Participa un Amant desconfiat à sa dama sa amorosa âffició
R: Participa un amant desconfiat á sa dama, sa amorosa afficio
V2: Participa un amant desconfiat a sa dama sa amorosa afisio

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 268-269).

Referències: García García (2006: 180-181).

2 cèlebre B1 C I2 R V2] celebrat L4 || 6 raigs B1 C I2 L4 V2] raig R; vertint B1 C I2 L4 R] vestint V2 || 8 regeixes sagrat B1 C I2 L4] regeix sagrat R, regeixes sagraats V2 || 11 ta C I2 L4 R V2] la B1 || 15 sols B1 L4 R V2] sol C I2 || 16 si C I2 L4 R V2] ÿ B1; valentia B1 C I2 L4 V2] valencia R || 25 senta C I2 R] sentia B1, sente L4 V2 || 31 Dèdalo ets B1 C L4 R] ets Dedalo I2 V2 || 42 tant C I2 L4 R V2] â tant B1 || 51 cor C I2 L4 R V2] ser B1

Baso l'edició en el ms R. Corregeixo únicament els errors dels versos 6, 8 i 16.

Rúbrica: entre *dama* i *sa*, un *lo*, ratllat I2.

- 6: R oblida transcriure la essa final de *raigs*, per la qual prenem la lliçó dels altres testimonis.
- 8: Atès que el subjecte de l'oració és *Apol·lo*, la lliçó correcta en aquest cas no pot ser la que dona R (*regeix*) sinó la de B1, C, I2 i L4 (*regeixes*).
- 16: entre *si* i *en*, un *ja* ratllat I2; R equivoca la grafia (*valencia*), que, atès el sentit global de l'oració, és evident que ha de ser una *te* (*valentia*).
- 22: entre *mos* i *mals*, una paraula ratllada que no es pot llegir bé (tot i que sembla altre cop *mos*) I2.
- 31: *Dèdalo* s'ha de situar després de *ets* perquè hi ha una creu que ho indica I2; V2 primer transcriu *ets ídol* i sense ratllar *ídol*, situa una creueta precedint aquest mot que indica que cal situar aquí la paraula *dedalo*, afegida a l'esquerra del text per la mateixa mà. Tot i que *ídol* no ha estat ratllat, he entès que una paraula substituïa l'altra i que, per tant, la lliçó definitiva era *ets dedalo* V2.
- 37: *llastimas* ratllat i corregit, dessorre, per *ansias* I2.
- 40: entre *altiu* i *tos raigs*, un fragment ratllat (*bater alivio?*), que sembla anterior, en redacció, a *Faeton altiu* I2.
- 49: en la primera redacció I2 omet aquest vers i els tres que el segueixen però els transcriu després entre les dues columnes del text i els crida aquí a través del símbol #.

El jo poètic s'adreça a les muses (v. 1-4) i a Apol·lo (v. 5-12), demanant-los inspiració per a la seva composició; a Cupido (v. 13-28), per culpar-lo de les seves penes amoroses; i, finalment, a Amaril·lis (v. 33), per ser la causant última d'aquestes penes. A la dama li demana que les escolti, bo i admetent que, si no ho fa, el patiment serà causa del seu penar fins a la mort, si bé manifesta que entén la mort com un consol perquè, de produir-se, serà per causa de la dama. La culminació d'aquesta lògica, que presenta un marcat paral·lelisme amb la concepció cristiana de la devoció religiosa, és l'elevació de la dama a la categoria d'ídol, al qual el poeta promet consagrar-se (v. 41-52).

- 2 *Parnàs*: muntanya de la regió de la Fòcida (Grècia) on, segons la tradició clàssica, habitaven les muses.
- 3 *la font aganipea*: situada al peu del mont Helicó, a Beòcia (Grècia), simbolitza, des de l'antiguitat clàssica, la inspiració poètica.
- 5 *Apol·lo*: en la mitologia grega, déu de la medicina, de la bellesa masculina, de la música i de la poesia.
- 6-8 Hipèrbaton: 'que, vertint [Apol·lo] raigs rutilants, regeixes lo cor sagrat de les tres Gràcies divines'. Les *Tres Gràcies* –també dites Càrites– eren filles de Zeus i de la nimfa Eurínome, i tenien per nom Eufrosine, Talia i Aglaia. Representaven la joventut, l'amor i la bellesa. Aquí *cor* s'ha d'entendre en el sentit de conjunt de persones que canten.
- 9 *Talia*: musa de la poesia pastoral.
- 10 *tos fulgors anclant*: posant per escrit els seus pensaments el jo poètic fixa (=ancla) el diví reflex d'Apol·lo, símbol de la inspiració poètica.

11-12 Hipèrbaton: 'invoca [=ma Talia] ta [=d'Apol·lo] lira divina, anima ton [d'Apol·lo] plectre suau'. | *plectre*: «Peça petita de vori, de fusta, etc., amb què es feien sonar les cordes de la lira» (DCVB).

13 Es refereix al déu romà de l'amor, Cupido. | *èmulo*: «Qui aspira a igualar un altre en mèrit» (DCVB, s.v. *èmulo*).

25 *pene*: peni.

26 *mortal*: aquí s'ha de llegir en el sentit de *letal*, no de *moridor*.

29-32 Referència a la fugida de Dèdal i Ícar del laberint de Minos, a Creta. La mateixa història era ja al·ludida –bé que de forma més velada–, a la carta anterior (v. 41-44). Aquí, l'amor per la dama és assimilat a l'esmentat laberint, en el que és, de fet, una de les metàfores amoroses més habituals de la lírica neoplatònica (Ruiz Casanova 1990: 31). La comparació d'Amaril·lis amb Dèdal s'articula sobre el fet que és qui prepara Ícar per aspirar a allò més elevat (en el poeta, l'amor; en Ícar, el sol) i que, per això, i encara que sigui involuntàriament, el condueix a la desgràcia. Així mateix, la referència a Creta és una forma de representar la dama com un territori de captiveri.

34-36 Al·lusió al tòpic de la papallona nocturna que, no podent evitar sentir-se atreta per la llum, s'hi acosta fins acabar cremant-s'hi. La comparació d'aquesta imatge amb la passió amorosa és recurrent en l'obra de Fontanella si bé, en aquest cas, afegint-hi la imatge del fènix, pretén posar de manifest que la dama, en la mateix mesura que frustra el seu desig, també deu estimular-lo, de manera que és destrueix i es crea a cada moment.

37 *ou*: escolta.

40 *Faetont*: heroi grec, fill d'Hèlios i Clímene, que va ser fulminat per Zeus en perdre el control del carro del Sol. L'equiparació del poeta amb l'heroi té connotacions anàlogues a la de Dèdal del v.31: ambdós mites representen el càstig per als qui gosen aspirar a fites que estan per damunt de les seves possibilitats, així com, per al poeta, ho està Amaril·lis.

41 *sentes ni escoltes*: sentis ni escoltis.

42 *desditxa*: mala sort. Literalment, 'si la meva malaurança pot aconseguir una cosa tan elevada'. Amb aquest vers el jo poètic es pregunta si tindrà la fortuna d'arribar a les oïdes de la dama.

43 *puga*: pugui.

48 És a dir, que reconeix que ja li està bé passar les penes amoroses que explica, perquè, si el porten a la mort, serà una mort que el consolarà, per deure's a una causa tan alta com ho és, al seu entendre, la bellesa d'Amaril·lis.

49-52 *ares...altars*: malgrat que habitualment *altar* i *ara* són sinònims, val a dir que el primer dels termes pot servir per fer referència, també, al retaule adjacent a l'altar, i aquest sembla ser el cas en aquest vers.

CARTA XIV

«Aquell pastor desdixat»

Dona desconfiades queixes ab una carta ausent amant a sa dama i li representa la firmesa de son amor

Aquell pastor desdixat
que, en esta muntanya excelsa,
dubtoses pensà esperances
4 i ambigües cregué promeses;
aquell que de la desdixta,
entre l'olvit i l'ausència,
sufre ausent, plora olvidat,
8 desdenys, agravis i penes;
aquell a qui, irat, lo cel,
quan més sos pesars augmenten,
ab danys, enuigs i rigors,
12 maltracta, ofèn i atropella,
Fabi, en fi, que de l'amor
era en la ventura incerta,
dels demés sagals afront,
16 dels demés amants enveja,
aquesta carta us escriu
perquè, de vostra duresa,
los incendis i mudances
20 pugau distinguir en ella.
No us escriu perquè esperança
entre sos rigors conega,
que ausent i desesperat
24 sols la de la mort li resta;
ni perquè intente alcançar
de l'olvit, tras la nit negra,
abrasat, ciego i confús
28 lo sol de vostra bellesa,
sinó perquè, com lo cisne,
al morir son cant comença
demostrant d'amor tan viu
32 les esperances funestes,
i qual simple mariposa
veloç, enganyada i ciega,
quan més l'incendi l'abrassa

36 més està adorant l'incendi.
També us escriu, bella ingrata,
perquè no ignoreu fineses
que, lluny de vostre candor,
40 pena i sentiment augmenten,
lo qual vos demostraran
eixes plantes, eixes selves,
eixos camps, arbres i flors,
44 muntanyes, valls i riberes.

I, aquestes penyes mirant,
coneixereu que les penyes
de ser fermes han deixat,
48 vençudes de ma firmesa.

Si a las herbes preguntau,
jo imagino que les herbes
veus convertiran los aires,
52 i les verdes fulles, llengües.

I perquè vostra hermosura
(lo mal que remei no espera),
ja que no agraesca, estime,
56 ja que no estime, agraesca
i, en fi, tota la campanya
lo constant d'aquesta ausència
contra de vostres mudances
60 publica, aclama i celebra.

Mes, ja que fènix amor
lo ardent de sa ausència crema,
lo vostre favor de nou
64 donar-me vida poguera.

Preneu doncs, bella pastora,
de ma voluntat tan ferma
queixoses desconfiances
68 i desconfiades queixes.

I no olvideu un ausent
que a vostra ingrata bella,
humil, galant i gustós
72 se rendeix, postra i subjecta.

I no olvideu est pesar,
dany, rigor, mudança i pena,
puix és de vós l'olvidat
76 qui més vos ama i venera.

Romanç.

C p. 184-185; I2 f. 104v-105; L4 p. 289-290; R p. 312-313; VG f. 42; V2 f. 131v-132v.

C: Dona desconfiadas queixas ab una carta un Ausent Amant à sa Dama y lÿ representa la firmesa de son Amor

I2: Dona desconfiadas queixas ab una carta un ausent amant a sa dama; ÿ li representa la firmesa de son amor

L4: Dona desconfiadas queixas ab una carta un ausent à sa Dama, ÿ li representa la firmesa de son Amor

R: Dona desconfiadas queixas ab una carta ausent amant á sa Dama, y li representa la firmesa d son amor

V2: Dona desconfiadas queixas ab una carta un ausent amant a sa dama y li presenta la firmesa de son amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 270-272).

4 cregué C I2 L4 V2] creguí R || 7 sufra L4 R V2] sofre C I2; plora I2 L4 R V2] plore C || 9 Aquell a qui R V2] Aquella que C L4, Aquella qui I2 || 23 desesperat C I2 L4 V2] desperat R || 39 ignoreu C I2 R V2] ignorau L4 || 40 augmenten C I2 R V2] augmenta L4 || 41 Lo qual C I2 R V2] lo que L4; demostraran I2 L4 R V2] desmotran C || 56 estime L4 R V2] astima C I2 || 65 bella C I2 L4 V2] della R || 70 a C I2 R V2] om. L4

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 4, 23 i 65, així com l'omissió del vers 60.

4: la forma verbal que transcriu R és gramaticalment incoherent amb el subjecte de l'oració (*Aquell pastor*), per la qual cosa considero la lliçó errònia i edito la dels altres testimonis.

5: precedint aquest vers, n'hi ha un de completament ratllat, il·legible C.

23: La lliçó d'R fa la impressió de ser un error de transcripció, en el qual el copista oblida una síl·laba. En prescindeixo i edito la de la resta de testimonis.

37: il·legible després de *Tambe*, per deteriorament del manuscrit I2.

56: *ho* ratllat i al damunt afegit *no* per una segona mà, en llapis L4.

60: vers omès R. Edito el vers que reporten, sense variants, la resta de testimonis.

61: *fnex* ratllat i, corregit a sobre per *Fenix* I2.

65: R comet un error de lectura o de transcripció. Rebutjo la lliçó i edito la que proporcionen la resta de testimonis.

69: il·legible abans de *un* I2.

76: abans del *qui* hi ha una creueta, però no sembla remetre a res I2.

Caracteritzat com a pastor, el poeta escriu una carta a una dama anònima a la qual vol mostrar els devastadors efectes que està tenint per a ell la seva absència i la seva manca de correspondència amorosa. Desesperançat, el jo poètic es representa amb imatges

funestes que, com la del cigne moribund o la papallona nocturna que es crema en un fanal, simbolitzen, hiperbòlicament, el seu sofriment amorós. Amb tot, demana a la dama que contempli l'entorn bucòlic que l'envolta, el qual li farà veure que el fet que ell es trobi absent no ha suposat cap canvi en els seus sentiments. Uns sentiments que es mantenen fermes, constants i inalterables, motiu pel qual clou la missiva demanant-li que, malgrat tot, no l'oblidi.

Rúbrica *representa*: en el sentit que en fa una representació literària, però també que li torna a presentar quelcom que ja li ha presentat en ocasions anteriors, és a dir, la seva devoció amorosa.

1 Es a dir, el poeta, que aquí es presenta sota la figura d'un pastor. | *desdítzat*: malaurat.

2 *muntanya excelsa*: probablement, Montjuïc. La muntanya barcelonina és anomenada de la mateixa forma a «Ve de nit i de baieta» (v. 45) i de «Torre excelsa, alta atalaia», en el poema que té aquestes expressions com a primer vers i que forma part del *Panegíric*.

3-4 Hipèrbaton: 'pensà dubtoses esperances i cregué ambigües promeses (=les que li degué fer-li la dama)'. És a dir, pensà que les esperances que tenia en relació a l'amor de la dama eren dubtoses i que les promeses d'ella eren ambigües.

5 *desdítza*: infortuni.

7 *sufre*: sofreix.

8 *agranis*: greuges.

10 *sos*: del pastor (=del poeta).

12 *maltracta*: el subjecte d'aquest verb és 'lo cel', metàfora de la dama, que és qui maltracta el pastor.

13 *Fabi*: És una de les màscares bucòliques més freqüentment associades a l'autofiguració de Lope de Vega, i la que el cèlebre autor madrileny utilitza a *La Dorotea*. | Noteu l'aliteració en efa d'aquest vers.

15 *afront*: ofensa.

18-20 Hipèrbaton: 'Us escriu aquesta carta perquè pugau distinguir en ella los incendis i mudances de vostra duresa'.

22 *sos*: de 'vostra duresa' | *conega*: conegui.

24 Sols li resta l'esperança de la mort.

25 *intente*: intenti.

26 *tras*: darrere de. | *nit negra*: el temps que la dama porta sense atendre les requestes amoroses del poeta.

29 *cisne*: cigne. Des de l'antiguitat clàssica, existeix la creença que el cigne emet un cant dolç i melodiós en el moment abans de morir. És un animal consagrat al déu Apol·lo, que regeix la música i els poetes. La imatge serveix per indicar que el poeta se sent agònic.

33-36 Fa al·lusió al tòpic de la papallona nocturna que, no podent evitar sentir-se atreta per la llum, s'hi acosta fins acabar cremant-s'hi.

37 *us escriu*: el pastor (= el poeta).

41-44 *lo qual*: que pena i sentiment augmenten. | Representació del *locus amoenus* o entorn bucòlic idealitzat, en el qual es troba la dama. Podria referir-se al Pla de Barcelona, però

també podria ser el Rosselló, especialment si la dama interpel·lada en aquest poema fos la mateixa que la dels poemes que el precedeixen i el continuen, la rossellonesa Maria Teresa Ham.

45 Hipèrbaton: 'I, mirant aquestes penyes'. | *aquestes penyes*: les de la 'muntanya excelsa' del v. 2.

48 *de*: per. El poeta vol transmetre a la dama que la constància del seu amor és major que la ferma de les roques de la muntanya des d'on escriu.

49 *preguntau*: pregunteu.

51-52 Noteu l'ús transitiu del verb 'convertir' en un context en què no li pertocaria. Després de desfer l'hipèrbaton, i tenint present el zeugma, el passatge s'ha de llegir com segueix: '[les herbes] convertiran los aires [en] veus / i les verdes fulles [en] llengües'

55 *agraesca*: agraeixi. | *estime*: estimi.

56 *estime*: estimi. | *agraesca*: agraeixi.

57 *campanya*: els camps.

59 *vostres mudances*: vostres canvis de parer.

62 *lo ardent*: cal practicar una sinèresi entre la *o* de *lo* i la *a* de *ardent* per satisfer el còmput sil·làbic.

61-62 Literalment: 'Ja que l'amor, que és com un fènix, crema (i ressurgeix) l'absència (de la persona estimada)'. La imatge recorda els v. 34-36 de la carta anterior («quan ton incendi tirà / si mariposa m'abraça / fènix m'anima a l'instant»). Recuperar el favor amorós de la dama reviscolaria el poeta, que es troba prop de la mort per la tristesa que li genera el seu desdeny.

69 *un ausent*: si és el poeta qui es troba *ausent*, i si la *muntanya excelsa* és Montjuïc, resulta versemblant pensar que ell és a Barcelona i la dama no. Podria ser que la dama continués sent Amaril·lis, com en els poemes anteriors, ja que suposem que aquest nom emmascara la dama rossellonesa Maria Teresa Ham.

73 *est pesar*: aquesta pena.

75 *de vós l'olvidat*: aquell de qui vós us heu oblidat (=el poeta).

CARTA XV

«Dessobre la sexta esfera»

Resposta astrològica de Fontano a la petició d'una senyora dama

Dessobre la sexta esfera,
on Júpiter resplendeix,
signes, astres i planetes
4 se juntaren a consell.
Allí, en les mans generoses
d'altitonant president,
vostra súplica altercada
8 aplauso felix tingué.
 En urnes belles d'Ofir,
en lluminós paviment,
alats de Jove ministres
12 recolliren los parers.
 Lo Sol abrasant, Apol·lo,
que a Dafne ja no segueix
perquè en vostres ulls hermosos
16 mira resplendor més bell,
 satisfà a vostra pregunta,
i, altivament lisonger,
sols ab benèvol aspecte,
20 vostra voluntat admet.
 La Lluna, que per Diana
en les selves s'entreté,
de copiar vostres gràcies
24 generosament aprèn.
 Mercuri, segona estela,
deixa lo cetro de serps,
i a vostre aspecte diví
28 ab son aspecte annueix.
 Ja Marte ab Venus se junta,
a pesar del torpe vell
que de l'Etna en les cavernes
32 monòculos rig ferrers.
 Saturno deixa les ires
de sa influència cruel,
que en mirar vostra bellesa

- 36 lo cor més dur se rendeix.
Feliçment, doncs, favorables
los orbes i el firmament,
a vostres gràcies divines
- 40 sigles prometen eterns.
Negativament responen
quantes té esteles lo cel
al dubte, si a l'art perita
- 44 creiem del docte Castells.

Romanç.

A f. 161v-162; B5 f. 248-249v; B12 f. 97; C p. 191-192; I2 f. 108v; L4 p. 292-293; R p. 314; V2 f. 138.

A: Resposta astrologica de Fontano á la peticio de vna *Senyora* Dama

B5: Resposta estrologica de Fontano ala peticio de Vna Señora Dama

B12: Resposta estrologica de Fontano ala peticio de una Señora Dama

C I2 L4 V2: [sense rúbrica]

R: Resposta astrologica de Fontano ala peticio de vna Señora Dama

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 272-273); Rossich & Valsalobre (2006: 254-255) i Valsalobre, Miralles & Rossich (2015:172-174).

3 signes A C I2 L4 R V2] signos B5 B12; astres C I2 R V2] astros A B5 B12 L4 || 6 president A B5 B12 C I2 L4 V2] pesident R || 9 En A C I2 L4 R V2] De B5 B12 || 13 abrasant C R V2] abrasat A B5 B12 I2, abrasar L4 || 16 resplendor més bell B5 B12 C I2 L4 R V2] resplendors mes bells A || 17 a A B5 B12 I2 L4 R V2] *om.* C || 19 ab A B12 C I2 L4 R V2] al B5 || 20 voluntat A B5 B12 I2 L4 R V2] uolntat C || 30 a A C I2 L4 R V2] y a B5 B12 || 31 Etna A B5 B12 C I2 L4 V2] Elthna R || 42 té B5 B12 C I2 L4 R V2] de A || 44 creiem A B5 B12 R] creem C I2 L4 V2

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 6 i 31.

13: *abrasant*, corregit sobre *abrasat* I2; *abrasant*, corregit sobre *abrasar* L4.

Oracle galant basat en el judici dels planetes coneguts segons la cosmologia ptolemaica, identificats amb el personatge mitològic d'on prenen la denominació. Una dama planteja un dubte relacionat amb la seva bellesa. Fontano ho consulta amb l'astròleg Castells, personatge no identificat, el qual declara que els déus reunits en consell han vaticinat la perennitat dels seus encants. Segurament cal llegir en clau irònica el comentari final (v. 43-44), segons el qual tota aquesta valoració astrològica es basa exclusivament en el testimoni del docte Castells.

- 1 *sexta esfera*: lloc del cel on resideixen Júpiter i els bons governants (vegeu Dante, *Divina Comèdia, Paradís*, cant XVIII).
- 6 *altitonant*: epítet èpic aplicat generalment en la literatura clàssica a Júpiter, format a partir de *tonant* (=que trona).
- 7-8 *altercada*: disputada, sotmesa a discussió. Al·ludeix al dubte (v. 43) que resoldrà finalment la coneixença astrològica d'un tal Castells, alhora que s'avança el resultat positiu de la qüestió plantejada (*aplauso feliç*).
- 9 *Ofir*: terra llegendària famosa per les seves riqueses. *Ofir* és metonímia d'or.
- 11 Hipèrbaton: 'ministres alats de Jove (=Júpiter)?
- 13-14 Apol·lo, enamorat, perseguia Dafne, que va ser transformada en llorer per tal de defugir l'assetjament del déu. Sobre aquest mateixa imatge, veg. els poemes «Muda Dafne la planta fugitiva» i «Dafne veloç, Siringa fugitiva» (Valsalobre & Sogues 2017).
- 18 *lisonger*: afalagador.
- 21 *Diana*: deessa de la cacera que s'identificava amb la Lluna.
- 25 *segona estela*: segon planeta de l'univers ptolemaic.
- 28 *annueix*: assenteix (del verb *annuir*, propi del llenguatge jurídic, àmbit professional de l'autor).
- 30-31 *torpe vell*: Vulcà, marit de Venus. L'Etna era el lloc on treballava amb els seus ajudants, els ciclops.
- 32 Literalment: 'regeix, comana, ferrers amb un sol ull (=els ciclops)?
- 40 *sigles*: segles.
- 38 *los orbes*: les esferes (de l'univers ptolemaic).
- 42 Totes les estrelles del cel; subjecte de *responen* (v. 41).
- 41-44 Tots els astres responen negativament al dubte sobre la dama (v. 7). | *art perita*: art, habilitat experta, especialitzada.

CARTA XVI

«Ja cessaran los rigors»

Determina un amant olvidar l'amor per haver-li donat zelos la sua dama

Ja cessaran los rigors,
ja mos pesars cessaran,
que el pes de mos grans agravis
4 pesa més que mos pesars.
Ja s'acabarà ma pena
i ja el pesar s'acabarà
i, frustrada ma esperança,
8 se frustraran mos enganys.
Ja l'espantosa borrasca,
ja l'horrible tempestat,
ja l'alborotada fúria,
12 ja la tormenta fatal,
ja l'incendi, ja la flama,
ja lo Montgibell i ja
dels zelos i de l'amor,
16 los dos abrasats volcans,
rendiran sa altivès ciega
i el seu poder rendiran,
ja vençuda sa esperança,
20 rèmera lo desengany.
Ditxosa ma desditxa,
puix sa esclavitud postrera
guanya a costa d'un agravi
24 desengany i llibertat.
I a bé que aquesta ventura
estime mon cor en tant,
la causa d'ella en mon ser
28 ses covardies veurà.

Romanç.

B1 f. 20v-21v; C p. 192-193; I2 f. 109; J f. 132; L4 p. 293; R p. 315; VG f. 39; V2 f. 138v.

B1: Determina un Amât olvidar lo amor per haverli donat zelos la sua Dama

C: Determina un Amant olvidar lo amor per haverli donat zelos la sua Dama

I2: Determina un amant olvidar lo amor per averli donat zelos la sua Dama

J: A un desenganý. Romans.

L4: Determina un Amant olvidar lo amor per haverli donat zelos la sua Dama

R: Determina un amant olvidar lo amor per haverli donat zelos la sua dama

V2: Determina un amant olvidar lo amor per averli donat zelos la dama

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 273-274).

1 cessaran B1 C I2 J L4 VG V2] cessaren R || 2 cessaran B1 C I2 J L4 V2] cessaren R || 4
pesars B1 C I2 L4 R V2] pecats J || 6 i ja el C I2 R V2] ý l' B1, jal J L4 || 9 espantosa B1
C I2 J L4 V2] esperança R || 17 sa B1 C L4 R V2] la J; ciega B1 C R V2] cega J L4 || 18 i
el B1 C I2 L4 R V2] ý al J || 19 sa esperança B1 C I2 L4 R V2] la arrogància J || 20
remora B1 C I2 L4 R V2] regnara J || 21 Ditxosa ma desditxa C I2 R V2] Es ditxosa ma
desgracia B1, Molt ditxosa ma desditxa J, Ditxosa ja ma desditxa L4 || 22 sa B1 C I2 L4 R
V2] la J; postrera B1 C I2 L4 R V2] portant J || 24 desengany C I2 J L4 R V2] desengaños
B1 || 26 estime B1 C I2 L4 R V2] estima J || 28 ses covardies B1 C I2 L4 R V2] les
Carandias J

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 1, 2 i 9.

1-2: les lliçons d'R no funcionen perquè el verb, en ambdós casos, ha d'anar en el mateix temps verbal, i aquest temps només pot ser el futur i no pas en passat. Aquesta conclusió es desprèn del sentit del text però també del fet que al vers 5, amb el qual l'1 manté un evident paral·lelisme sintàctic, el verb es troba en passat.

9: la lliçó d'R és clarament equivocada perquè no fa cap sentit.

17: vers il·legible per deteriorament del manuscrit I2.

18: il·legible després de *rend(...)* per deteriorament del manuscrit I2.

El poeta proclama el final del seu enamorament, vençut pel desengany, en una actitud, però, que ell mateix acaba qualificant de covarda, probablement, perquè és causada exclusivament per la gelosia. Tal com succeïa a la carta VII d'aquest mateix cicle, la gelosia és el tema central de la composició.

3-4 *agravis*: greuges. | *pesars*: tristeses. El jo poètic considera que els greuges que ha patit per part de la dama superen les tristeses que aquest amor li ha provocat. Noteu el joc de veus entre *pes* i *pesars*.

7-8 Un cop hagi abandonat l'esperança de veure el seu amor correspost, s'adonarà que l'amor és un engany i deixarà de sentir-lo.

14 *Montgibell*: el volcà Etna. Aquest element és al·ludit a les composicions I, II i VII d'aquest mateix cicle, poemes, tots ells, que tracten el tema de la gelosió. El volcà apareix, doncs, com una de les més metàfores recurrents i productives en Fontanella per abordar aquest tema.

15-16 *zelos*: gelosia. | Hipèrbaton: 'els dos abrasats volcans dels zelos i del amor'.

17 *altivès*: altura però també altivesa, dels volcans.

21-24 *Ditxosa ma desditxa*: Estructura oximorònica: ‘afortunada la meva dissort’. | *esclavitud postrera*: esclavitud darrera, última i, per tant, acabada. | *agravi*: greuge. | Aquesta quarteta reflecteix el tòpic de l’esclau d’amor, amb la intenció de fer palès que l’autor ha deixat de ser-ne per causa d’un *agravi* de la dama, que no especifica quin és.

25 *I a bé*: I si bé. | *aquesta ventura*: la del desengany de l’amor. Noteu que el desengany és considerat quelcom de positiu.

26 *estime*: estimi.

27-28 Hipèrbaton: ‘la causa d’ella [=de ma ventura = del desengany = la dama] veurà en mon ser ses [=de mon ser] covardies’. La causa d’aquest desengany és la dama. Ella, malgrat tot, coneixerà que el desengany del poeta és causa de la seva (=del poeta) covardia.

CARTA XVII

«Jacinta, bella pastora»

Carta amorosa d'un ausent amant a la sua dama

Jacinta, bella pastora,
de l'Amor incendi actiu,
que ja son arc i ses fletxes
4 consagra a tos ulls divins;
olorós verger on Flora,
en sempre fragant abril,
rosa mescla de tes galtes
8 en lo nevat gessamí;
segona Venus, tan bella
que, semblant-li tant al viu,
distinguir-vos no poguera
12 si ton ser no us distinguis;
espant lluminós del sol,
que ja aprèn a resplendir
en los raigs de tos cabells,
16 en los llums de tos safirs;
pren l'afecte de ma ploma
que ja en mon grosser estil,
aplauso intenta afectar,
20 afecte intenta aplaudir.
Havent ja experimentat
que l'enteniment més viu,
entre golfos d'alabança,
24 naufraga en lo dolç perill,
roda la mà cuidadosa
per forjar versos sutils,
mes, pensant en ta bellesa,
28 torpes regoneix los dits.
Voluntat tanta agraeix,
perquè tan gran te la tinc
que, adorar-te, juntament
32 tras si porta los sentits;
perquè l'amorós afecte
errors disculpa, que en mi
abortos són de la ploma,

- 36 però de l'amor són fills.
 Ja no maltractes un cor
 que, ab cuidado, espera, humil,
 o remei en tantes penes,
40 o esperança en tants desigs.
 Ofendre't tampoc no pot
 mon pensament atreuit,
 que, com temerà més penes,
44 qui en la primera morí?
 Lo més venturós amant
 fora en mon empenyo altiu,
 si ta divina hermosura
48 mon sentiment agrais.
 Perdona l'atreviment
 de mon amorós delir,
 puix, per a cercar ta llum,
52 des del centro d'amor ix.
 I, si a cas mon nom t'enfada,
 posa'l com de ton catiu,
 si en ton pit i cabells no,
56 allà en la voluntat sí.

Romanç.

C p. 193; I2 f. 109-109v; L4 p. 293-294; R p. 315-316; V2 139-139v.

C: Carta amorosa de un ausent amant a la sua Dama
I2: Carta amorosa de un ausent Amant a la sua Dama
L4: Carta amorosa de un ausent amant a la sua Dama
R: Carta amorosa de un ausent amant a la sua dama
V2: Carta amorosa de un ausent amant a la sua dama

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 274-276).

Referències: Sogues (2017: 36).

3 Ja C I2 L4 V2] *om.* R || 4 a I2 L4 R V2] *om.* C; tos I2 L4 V2] sos C R || 7 roses C I2 L4 V2] rosa R; galtes I2 L4 V2] galas C R || 19 intenta C I2 L4 R] intento V2 || 24 dolç I2 L4 R V2] del C || 31 adorar-te C I2 L4 R] a adorar-te V2 || 51 cercar ta I2 R V2] sercarte C, sercar la L4

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors evidents dels versos 3,4 i 7.

3: rebutjo la lliçó d'R perquè faria el vers hipomètric i edito la de la resta de testimonis.

4: els *ulls divins* no poden ser els de Cupido, sinó que han de ser necessàriament, els de la dama. El copista d'R entén malament la frase i d'aquí, probablement, que transcriu *sos* per comptes de *tos*, una lliçó, clarament equivocada i de la qual, per tant, prescindeixo. Edito la que transmeten I2 L4 i V2.

24: transcriu inicialment *dels perills* però després en ratlla les esses C.

32: la *a* d'abans de *adorarte* és afegida posteriorment, dessorre el text, per la mateixa mà V2.

50: transcriu inicialment *delit*, una segona mà ratlla la *te* final i la corregeix per una erra L4.

El poema s'obre amb un extens apòstrof dedicat a la lloança hiperbòlica de la seva dedicatària, una dama anomenada Jacinta (v. 1-16). A continuació, el poeta convida la dama parlar atenció al seu text, que glosa la seva passió amorosa (v. 17-28). Li demana que tingui en compte l'afecte que li professa i li transmet que se sentiria afortunat si ella el correspongués (v. 29-48). Acaba excusant-se per la gosadia de fer-li arribar la carta i demanant a la dama que el consideri el seu *catiu* (= esclau d'amor).

2 Hipèrbaton: 'incendi actiu de l'Amor'. És Jacinta qui produeix en el jo poètic l'incendi amorós.

3 Cupido, el déu de l'amor és sovint representat com un infant alat que utilitza arc i fletxes per provocar l'enamorament dels humans.

5 *Flora*: deessa romana de les flors, els jardins i la primavera.

8 *lo nevat gessamí*: la pell blanca de la dama.

9-12 *semblant-li*: a Venus. | *al viu*: a la realitat. El poeta compara Jacinta amb Venus i afirma que només es pot distingir la dama de la dea pel fet que Jacinta és un *ser*, és a dir, una dona real.

13-16 Hiperbòlicament, la veu poètica afirma que, com que Jacinta brilla més que el sol, aquest aprèn a resplendir veient com resplendeixen els cabells i els ulls blaus (*zafirs*) de la dama.

18 *grosser estil*: manca de geni literari. L'expressió té una clara vocació de *captatio*.

19-20 A través de la ploma, el poeta intenta obtenir el beneplàcit (*aplauso*) de la dama i poder-lo agrair.

21-28 El poeta manifesta que és conscient que no n'hi ha prou de veure els seus versos alabats, sinó que li cal compondre'n de *sutils*, és a dir, de més enginyosos, però admet que li costa fer-ho, perquè pensar en la bellesa de la dama el distreu. De nou, com al v. 18, aquest passatge actua com una *captatio*, per predisposar la dama a ser benivolent amb el text. | *roda la mà*: mentre el poeta escriu. | *torpes*: maldestres | *regoneix*: reconeix.

29 *voluntat tanta*: gran afecte (el del jo poètic per la dama) | *agraeix*: tu, Jacinta.

31-32 El poeta adora la dama amb tots els seus sentits.

33-36 Demana a la dama que disculpi les limitacions de la seva composició, i les atribueix al fet d'escriure sota els efectes de l'enamorament.

37 *maltractes*: maltractis. | *un cor*: el del poeta.

39 i 40 *er*: a.

43 *que*: perquè. | *temerà*: el pensament del jo poètic.

43-44 La primera de les penes fou conèixer la dama. Aquesta coneixença va produir l'enamorament del poeta, un enamorament que, en la visió neoplatònica de l'amor, comporta que l'enamorat esdevingui un mort en vida, quedant totalment a mercè de la dama i amb les facultats de pensar anul·lades.

45 *venturós*: afortunat.

45-46 Literalment, 'jo seria el més afortunat dels amants si en la meua elevada empresa'

52 *el centro d'amor*: el cor | *ix*: surt.

53 *ton catiu*: tòpic de l'esclau d'amor, propi de la lírica neoplatònica.

CARTA XVIII

«Volà una àguila altanera»

[sense rúbrica]

Volà una àguila altanera,
tan alta i tan presumida,
que fou a Febo lisonja
4 i àtomo fou a la vista.

Alat vaixell navegava
les ones de l'aire antigues,
ab les plomes i ab les ales
8 rems feia, veles fingia.

Excelsa era mariposa
del sol a la flama impia,
fènix que, en urnes de nàcar,
12 a immortal aliento aspira.

Caçador d'ocell tan bell,
dorades fletxes destines,
guarda't no et sepulte Jove
16 en ton error sa osadia;

mira que el Tonant afronta
és, quan ta despulla inclines
en la que, reina de l'aire,
20 segueixes, cerques i admires;

víctima és, sagrada i culta,
que, entre candors, peregrina,
religiosament postrada,
24 temple així lo sol·licita.

No tem, no, lo caçador
a àguila tan altiva:
fugint fletxa pesarosa
28 religiós amparo incita.

L'amor és lo caçador
que, ab pujança repel·lida,
aljaves vibra de flames,
32 fletxes de volcans fulmina.

Mes vós sou àguila hermosa
que les fletxes venjatives
o les burlau, altanera,

- 36 o les menyspreau, divina.
Amparo implorau de Jove,
puix, ab més excelsa ditxa,
feu que sia un monestir
40 dels mundans aplausos pira.
Qual resto jo, que d'amor
lo pas atreuit seguia,
mirant sens premi mes obres
44 i sens remei mes desditxes?
Què ha de fer qui així us adora
i, entre penes tan iniques,
quant animaven favors,
48 tant mudances desanimen?
Què he de fer jo, si el dolor
no em priva antes de la vida,
mirant esquiva i tancada
52 la que és causa de la mia?
Què he de fer? Morir, morir,
que no és possible que visca
quan, ab caps innumerables,
56 nova lo desdeny és ira.
Què he de fer si el monestir
vos dora un temps i us eclipsa,
eclipsa humana bellesa
60 i dora prenda divina,
sinó pendre sagrats ordes
perquè sa defensa pia
me prive de les memòries
64 com d'esperances me priva?
I no dic més. Déu vos guard
i us done tan llarga vida,
no quant se dilata un segle
68 sí el que mon cor vos desitja.

Romanç.

BO p. 423-426; C p. 194-195; I2 f. 109v-110; L4 p. 294-295; R p. 316-318; VG f. 44; V2 f. 140-140v.

BO: Romas

C: [sense rúbrica]

I2: Se despedeix un amant de la sua amiga, que avia entrat monja

L4: [sense rúbrica]

R: [sense rúbrica]

V2: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 276-278).

1 volà V2] volava BO C I2 L4 R VG || 4 àtomo BO C I2 L4 V2] atamo R || 6 antigues L4 R] antigues C I2 V2, activas BO || 11 en C I2 L4 R V2] à BO || 12 aspira BO I2 L4 R V2] inspira C || 13 ocell C R] auCELL I2 L2 V2, ausells BO || 14 dorades BO C I2 R V2] dauradas L4 || 15 guarda't C I2 L4 R V2] guarda BO || 16 ton C R] son BO I2 L4 V2; sa R C I2 L4 V2] la BO || 17 afronta C I2 L4 R V2] afenta BO || 18 quant a C I2 L4 R V2] quant ta BO || 21 víctima BO I2 L4 R V2] victa C || 22 peregrina C I2 L4 R V2] pereginas BO || 24 així] assí BO C I2 L4 R V2 || 26 a àguila tan C I2 L4 R V2] àguila que es tan BO || 27 pesarosa C I2 L4 R V2] pesarò BO || 38 puix C I2 L4 R V2] Pus BO || 39 sia un monestir BO I2 L4 V2] sia menester C R || 45 de BO C I2 L4 R] de de V2 || 46 iniques BO C I2 R V2] iniquas L4 || 47 animaven C I2 L4 R] animavau BO, animava V2 || 51 esquiva C I2 L4 R V2] esquiu BO || 60 prenda divina C I2 L4 R V2] prendas divinas BO || 67 segle I2 L4 R] sigle BO, sogre C, segre V2

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels versos 1, 4 i 39.

1: l'únic testimoni amb una lliçó que no fa el vers hipermètric és la del manuscrit V2. Val a dir, però que el copista transcriu, primerament, *bolava* i que una segona mà ratlla la darrera síl·laba i col·loca l'accent, donant *Bolá*.

4: la lliçó d'R és, clarament, un error de còpia. Prenc la que proporcionen la resta de testimonis.

24: malgrat que tots els testimonis transcriuen *assi*, edito *així*, perquè la primera és una forma sense tradició en llengua catalana i, essent així, cabria la possibilitat que el lector la confongués per una transcripció defectuosa de l'adverbi *ací*.

29: *insita*, corregit sobre *solicita*, ratllat V2.

39: la lliçó d'R (*sia menester*) no fa sentit en aquest passatge, per la qual cosa edito la dels altres testimonis (*sia un monestir*). Podríem conjecturar que es tracta d'una variant d'autor, destinada a ocultar el destí monàstic de la dama. I, de fet, l'absència de la rúbrica, que al manuscrit I2 (únicament en aquest testimoni) aclareix aquesta situació, confereix versemblança a aquesta hipòtesi. Tanmateix, val a dir que el mateix ms. R recull, al v. 57, una referència a un monestir, la qual cosa em porta a suposar que ens trobem davant d'un error i no d'una variant; entre *sia* i *menester*, un símbol que no he sabut desxifrar, semblant a una U, al manuscrit C.

53: *morir*, *morir* afegit sobre la segona meitat del vers, que ha estat ratllada i resulta il·legible BO.

La dama pretesa pel poeta ingressa en un monestir. La veu poètica representa aquesta situació metaforitzant la dona en la forma d'una àliga que s'allunya pel cel, en direcció al

sol. El seu amor es representat a través de la metàfora d'un caçador que res pot fer per retenir l'àliga. El poeta manifesta la seva tristesa per la situació de la dama, lamenta la seva sort, resol consagrar-se ell també a la vida religiosa i s'acomiada definitivament d'ella desitjant-li una llarga vida. Amb tot, el poema sembla suggerir que l'enclaustrament de la dama podria no ser definitiu (v. 58).

1 *àguila*: per la seva capacitat de volar alt i de niar en zones elevades, l'àliga és considerat, des d'antic, un ocell que representa l'elevació i, per aquesta característica, ha estat objecte de diversos aprofitaments en clau religiosa. Un d'habitual en la literatura mística i en l'emblemàtica és el que la utilitza com la imatge de la vida alhora activa i contemplativa, ideal dels membres d'una comunitat dinàstica (Hernández Miñano 2015: 67-69). | *altanera*: elevada.

3 *Febo*: Apol·lo. Aquí és al·ludit en la seva condició de déu del sol. Tal vegada, l'esment d'aquest déu, aparentment molt puntal en aquest poema, tingui la següent explicació: Apol·lo veié la transformació de la seva enamorada, Dafne, en una realitat –el llorer– que anul·lava la seva condició de dona, la qual cosa, necessàriament, impedia la continuïtat de la passió amorosa del déu. Potser el poeta s'hi compara perquè entén que l'ingrés en la vida religiosa suposa una transformació semblant de la seva enamorada, en la mesura que l'aparta del món. | *lisonja*: afalac.

5 *alat vaixell*: l'àliga del v. 1.

7-8 Les plomes feien la funció de rem i les ales, de veles, en l'àliga aquí metamorfitzada en vaixell.

9-10 Hipèrbaton: 'Era excelsa mariposa [exposada] a la flama impia del sol'. Es refereix, de nou, a l'àliga. La imatge remet a la de la papallona nocturna que se sent atreta per la llum però que corre el risc de cremar-s'hi, si s'hi acosta massa. La flama del sol és *impia* perquè abraça de forma inclement i no té pietat dels homes.

11 *fènix*: «Ocell fabulós que els antics consideraven únic i al qual atribuïen la meravellosa virtut de renéixer de les seves pròpies cendres» (DCVB). | *urnes de nàcar*: els núvols.

12 *immortal aliento*: el dels déus. Perquè, de tant com s'ha elevat, s'acosta a l'espai dels celestes. La imatge simbolitza la voluntat de la dama d'acostar-se a Déu, amb el seu ingrés en la vida religiosa, al qual fa referència el poema.

13 *Caçador*: l'amor (vegeu v. 29). La identificació de l'amor amb un caçador que empra fletxes (recurrent, al llarg del poema) remet a la imatge del deu Cupido. | *ocell tan bell*: l'àliga.

15 *sepulte*: sepulti | *Jove*: Júpiter. Aquesta divinitat és sovint representada sota la forma de l'àliga, de manera que aquí sembla continuar-se el joc de referències velades a la dama que es fa monja. És possible, a més, que s'empri la forma *Jove* per realitzar un joc semàntic, en el qual *no et sepulti Jove* també podria significar 'no t'enterris jove (=durant la joventut)?

16 *ton error*: el de voler caçar l'àliga. | *sa osadia*: es refereix a l'osadia de l'àguila, que és la de voler ascendir fins a l'espai dels déus.

17 *mira*: interpel·lació al caçador (=l'amor). | *el Tonant*: Júpiter. | *afronta*: contrari, qui es troba en front d'algú altre.

- 18 *ta despulla*: la del caçador. Metafòricament, l'amor mor perquè, amb l'ingrés de la dama en el monestir esdevé irrealitzable.
- 19 *en la que*: en favor d'aquella que. | *reina de l'aire*: l'àliga (=la dama).
- 21-24 Hipèrbaton: 'peregrina entre candors'. | *peregrina*: «Rar, estrany, poques vegades vist» (DCVB, s.v. *peregrí*). Però també, *peregrí* és la forma antiga de *pelegrí*, és a dir «Qui fa per devoció un viatge a santuaris o llocs venerats per religió» (DCVB). Probablement, els vers mobilitza els dos significats del terme. | *candors*: blancors (dels núvols per entre els quals s'allunya l'àliga).
- 27 Escapant (l'àguila) de la fletxa del caçador (=de l'amor).
- 30 *pujança*: creixença, ascens.
- 31 Hipèrbaton: 'vibra (=fa vibrar) aljaves de flames'. | *aljava*: estoig per portar fletxes, buirac.
- 33 Finalment es fa explícita l'associació de la dama amb la imatge de l'àguila.
- 35 *altanera*: altiva, superba
- 37 *Jove*: Júpiter.
- 39-40 Hipèrbaton: 'feu que un monestir sia pira dels mundans aplausos'. Aquests *mundans aplausos*, és a dir, els que la dama obté dels homes, cessaran (=es convertiran en *pira*) amb el seu ingrés en la vida monàstica, ja que la clausura farà que els homes ja no puguin contemplar-la i adular-la.
- 41 *Quak*: de quina manera.
- 46 *iniques*: injustes, malvades.
- 47-48 Literalment: 'ara, la pèrdua del favor amorós de la dama el desanima tant com anteriorment l'havia animat el fet de ser objecte d'aquest favor'.
- 51 *esquiva i tancada*: per trobar-se dins un monestir.
- 52 *causa de la mia*: causa de la meua vida. Referència, en clau hiperbòlica, a la dama.
- 54 *visca*: visqui.
- 56 Hipèrbaton: 'lo desdeny és nova ira'.
- 57 *un temps*: que la relació de la dama amb el monestir sigui per *un temps* podria significar que el seu ingrés en religió no és definitiu. En aquest sentit, cal recordar el costum, gens inhabitual d'ingressar (o d'obligar a ingressar) les dones en monestirs per poder gaudir d'una major protecció, especialment en èpoques de conflicte.
- 63 *prive*: privi.
- 61-64 Davant del fet que la dama que estima s'ha fet monja, el poeta resol ingressar ell també en la vida religiosa per oblidar-se d'ella i de l'esperança d'arribar a tenir-hi una relació feliç.
- 66 *done*: doni.
- 67-68 *quant*: tant com. | *se dilata*: dura. | Literalment, el poeta desitja a la dama una vida que duri més d'un segle, és a dir, que pugui durar tant com (durarà) el seu desig (que, suposadament, és un lapse de temps encara més llarg).

CARTA XIX

«Tant, Terinda, heu castigat»

Sol·licita un amant la resposta d'una carta que havia escrit a sa dama

- 4 Tant, Terinda, heu castigat
mon pensament atreuit,
que tot mon orgull postrat
en mans de vostre olvit
sospira desesperat.
- 8 En què de modo em tractau
ab lo dolor que em causau,
que mon sentiment penetra
quant estimau vós ma lletra
puix resposta no em tornau.
- 12 Resta ja ma desventura
ab est pesar que m'assalta,
que el tenir pressa tan dura
sols de mos mèrits és falta
i no falta de ventura.
- 16 Est sentiment col·legesc
quan de mos danys advertesc
nou camí per consolar-me,
puix no tinc jo de queixar-me,
20 de ditxa que no meresc.
- 24 Si, ab tot, estimau mon cor,
agraïu ma voluntat
i deixau ja lo rigor,
per fer-me sempre acertat,
responeu a mon amor.
- 28 Agraïu, doncs, la fogosa
pena que passo amorosa
i, donant-me nova vida,
o responeu agraïda
o matau-me rigorosa.

Quintetes (ababa ccddc...)

B4 p. 259; C p. 213; I2 f. 121; L4 p. 304-305; MA f. 75-76; R p. 31; VG f. 39; V2 f. 155-156v.

B4: Sollicita un Amant la resposta de una carta que havia escrit a sa Dama quintillas

C: Sollicita un Amant la resposta de una carta que havia escrit a sa Dama

I2: Sollicita un amant la resposta de una carta que avia escrit a sa Dama

L4: Sollicita un Amant la resposta de una carta *que* havia escrit a sa Dama - quintillas

MA: Lamentase un Amant, per no tenir resposta d sa Dama en estas Quintillas

R: Sollicita un amant la resposta de una carta que havia escrit a sa Dama

V2: Sollicita un amant la resposta de una carta que avia escrit ala dama

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 239-240).

1 Terinda B4 C I2 L4 R V2] Tereza MA VG || 5 sospira B4 C I2 L4 R V2] sospiro MA || vos ma C I2 L4 MA R V2] vostra B4 || 10 puix B4 C I2 MA R V2] pus L4; em B4 C I2 MA R V2] *om.* MA || 10 puix B4 C I2 L4 R] pus MA V2 || 22 agraiu B4 C I2 L4 R V2] agravi MA || 23 deixau B4 C I2 L4 R V2] deixant MA || 24 acertat B4 C I2 L4 R V2] assentat MA || 26 agraiu B4 C I2 L4 R V2] agravi MA

Baso l'edició en el ms. R.

13: ratlla *alta* i corregeix per *dura* V2.

El poeta s'adreça a una dama anomenada Terinda per comunicar-li la tristesa que li produeix que s'hagi oblidat d'ell i no hagi respost una de les seves cartes (no sabem si es refereix a alguna de les incloses dins aquest cicle). Li demana que doni resposta, ara sí, a aquesta missiva, tant si és per correspondre els seus sentiments com si és per rebutjar-los.

6 Literalment, 'De quina manera em tracteu'. | *tractau*: tracteu.

7 *causan*: causeu.

8-10 *penetra*: copsa, comprèn. | El poeta lamenta la poca importància que la dama deu haver donat a la seva carta (es refereix a una d'anterior, esclar, no pas a aquesta mateixa), la qual es fa palesa en el fet que no li n'ha tornat cap resposta.

12 *est*: aquest | *pesar*: tristesa.

11-15 El poeta admet que tal vegada s'està precipitant amb la seva queixa, i que potser la falta de resposta només delata la seva impaciència, però no demostra necessàriament la falta de correspondència de la dama, ja que ella podria encara acabar responent-li.

16 *col·legesc*: conformo.

17 *advertesc*: adverteixo.

16-18 Hipèrbaton: 'Quan advertesc nou camí per consolar-me de mos danys, est sentiment col·legesc'. El sentiment al qual al·ludeix aquest passatge podria ser la presa de consciència

de la pròpia impaciència en l'espera de la resposta de la dama, al qual feia referència a la quinteta anterior.

20 *ditsxa*: sort. | *meresc*: mereixo.

21 *estimar*: estimeu.

23 *deixau*: deixeu.

24 *acertat*: «Prudent, assenyat, reflexiu» (DCVB, s.v. *acertat*).

24-25 El poeta convida la dama a respondre la seva missiva, per tal de poder saber quins són els sentiments que té per ell.

28 Afirmació hiperbòlica: el simple fet de rebre carta de la dama ja infondrà nova vida al poeta.

30 *matau-me*: mateu-me.

CARTA XX

«Divina bellesa»

Vent un amant noves tibieses en l'amor de sa dama, pensant que les causava altre amant ab sinistres informacions contra d'ell, de nou la sol·licita avive l'amor

Divina bellesa
que, ab mudança tanta,
ja els rigors augmentes,
4 ja els favors dilates,
ja la pena incites,
ja el pesar amaines,
ja el dolor alteres,
8 ja detens les ànsies;
puix, esquiva bella,
amorosa i vària,
ab l'ardor me geles
12 i ab lo gel m'abrases,
ab lo foc m'atures
i ab la veu m'inflames,
i ab l'amor m'animes
16 i ab la vida em mates,
per què, Fil·lis bella,
(més que bella, ingrata,
més que ingrata, esquiva,
20 més que esquiva, falsa),
ab ditxosa pena
(si no ditxa amarga),
venturós pesar
24 i feliç desgràcia,
lo favor subjectes,
lo vigor realces,
l'esperança frustres
28 i els desigs no apagues?
Per què crèdit dónes
a quimeres vanes,
mèrits enganyosos
32 i enganyoses traces,
i no creus la pena
que ab fogosa llama

- 36 aviva l'incendi
que mes penes llancen?
Mes ja que el desdeny
l'antiga esperança
ciega i desanima,
40 venç, postra i maltracta,
fes que la desditxa
en favor mudada
convertesca i torne
44 en consuelo l'ànsia,
lo pesar en glòria,
la tormenta en calma,
lo rigor en ditxa
48 i en favor la ràbia.

Romanç pentasil·làbic.

C p. 214; I2 f. 121-121v; L4 p. 305; R p. 319-320; V2 f. 156-157; VG f. 47.

C: Vent un amant novas tibiesas en lo Amor de sa Dama, pensant que la causava altre Amant ab sinistras informacions; contra de ell de nou la solisita que avive lo amor

I2: Vent (...) amant (...)bieras en lo amor de sa dama, pensant que las causava altre amant ab sinistras informacions contra de ell de nou la solisita que avive lo amor

L4: Vent un amant novas tibiesas de en lo amor de sa Dama; pensant que las causava altre amant ab sinistras informacions contra de ell, de nou la solisita que avive lo amor

R: Vent un amant novas tibiesas en la amor de sa dama pensant que las causava altre amant ab sinistras informacions, contra de ell de nou la solisita avise lo amor

V2: Vent un amant novas tibiesas en lo amor de sa dama, pensant que las causava altre amant ab sinistras informacions contra de ell; de nou la solisita que avive lo amor

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 289-290).

5 la C I2 R V2] a la L4 || 15 i ab C I2 R V2] ab L4 || 34 llama C I2 R V2] flamma L4 ||
38 antiga C I2 L4 R] antigua V2 || 39 ciega C I2 R V2] cega L4

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo únicament el final de la rúbrica, per un error evident.

Rúbrica: *avive*, pres de la resta de testimonis per corregir la lliçó d'R.

Rúbrica: parcialment il·legible per deteriorament del manuscrit I2.

28: vers il·legible per deteriorament del manuscrit I2.

29: il·legible per deteriorament del manuscrit fins a *vanas* I2.

A través d'un joc d'imatges paradoxals, a la primera part del poema (v. 1-16), el poeta descriu el comportament de la dama, que sembla alternar els senyals de correspondre les seves pretensions amoroses amb el desdeny d'aquestes pretensions. Tot seguit pregunta a la dama el perquè d'aquest comportament (v. 17-28) i li retreu que doni més crèdit a les informacions que sobre ell li ha donat un altre pretendent que no pas als seus patiments amorosos (v. 29-36). Finalment acaba demanant-li que torni a concedir-li el seu favor amorós (v. 37-48).

Rúbrica *avive*: avivi.

2 *mudança*: dels sentiments de la dama.

4 *dilates*: espaiés. Cada cop, els favors (amorosos) de la dama al poeta són més rars.

5-8 Sembla suggerir que la dama tant aviva el sentiment amorós del poeta com el refrena, mostrant desdeny. Aquesta mateixa idea és suggerida, amb d'altres imatges paradoxals en els versos que segueixen (9-16).

10 *vària*: mudable, canviant.

31 Cal entendre que es refereix als mèrits de l'altre pretendent al·ludit a la rúbrica.

32 *traces*: «Forma o manera com es presenta o apareix una cosa; aparença, figura» (DCVB, s.v. *traça*).

38 L'esperança de veure el seu amor correspost per la dama és antiga, en el poeta. El vers podria significar que el text va dedicat a una dona de qui ha estat llargament enamorat.

48 *la ràbia*: de la dama, propiciada per les *sinistres informacions contra d'ell* que l'altre pretendent li ha fet arribar.

CARTA XXI

«Si l'amor, si l'esperança»

[sense rúbrica]

Si l'amor, si l'esperança,
d'un part nasqueren ditxós,
l'antídoto i la metzina
4 juntà lo Cel en un lloc.
 Mal i remei són amables,
 així contraris no són:
 remei que augmenta lo mal
8 fa agradable lo dolor.
 Mes si el mal té la victòria
 en l'imperi de dos cors,
 la metzina dona vida,
12 l'antídoto dona mort.
 Mes, ai de mi!, si naufraga
 un remei tan venturós,
 la bonança i la tormenta
16 seran sens mort i sens port.

Romanç.

L4 p. 222; R p. 320.

L4: 58

R: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Bernad (1899: 29), Miró (1995: I, 283-284).

4 juntà R] pinta L4 || 16 mort R] nort L4

Baso l'edició en el ms. R.

Poema amorós construït sobre la idea que l'amor és un mal amable, que té, com a remei, l'esperança.

1-2 Si l'amor i l'esperança van néixer d'un mateix (i afortunat) part.

3 *antídoto...metzina*: respectivament, l'amor i l'esperança.

4 En la persona estimada. El Cel d'aquest vers podria ser el cristià. Això podria indicar que es tracta d'un poema escrit durant l'època del poeta com a religiós (per tant, més tard de 1657) tot i que aquesta és possibilitat que, amb els indicis de què dispo, no puc fer més que apuntar a mode d'hipòtesi.

5 *mal i remei*: l'amor i l'esperança. | *amables*: dignes de ser estimats. Ho són, perquè tots dos provenen de la persona estimada.

7-8 Expressió en termes paradoxals de la fortuna que suposa el patiment amorós.

11 *la metzina*: l'amor.

12 *l'antídoto*: l'esperança.

14 *un remei*: la correspondència amorosa.

15-16 Literalment, la *bonança* serà *sens mort* i la *tormenta* serà *sens port*. És a dir, que ni l'una ni l'altra (la joia i el patiment amorós) no tindran final.

CARTA XXII

«Conspiren, bella Amaril·lis»

Ram de flors

4 Conspiren, bella Amaril·lis,
 en est jardí generós,
 com entre les flors un àspid,
 molts àspids per una flor.
 Ditxoses flors que coronen
 entre dos albes un sol,
8 antes bé flors desdixades
 que no seran més que flors.
 Guardau florides memòries
 de l'ardor més animós,
12 que, idòlatra de la vida,
 per fruit espera la mort.
 Del pas de flama tan pura,
 lo llamp permeteu veloç,
16 que anima flors en la cendra
 quan torna cendra los cors.

Romanç.

L4 p. 222; R p. 320.

L4: 54 Ram de flors

R: Ram de flors

Edicions anteriors: Bernad (1899: 29), Miró (1995: I, 284).

Baso l'edició en el ms R.

El poeta demana a una dama que té diversos pretendents que el tingui a ell pel més fervorós de tots i que, per aquesta raó, el correspongui. El jo poètic expressa la seva poca esperança en aquesta possibilitat (v. 5-12), però, al mateix temps, reconeix que l'enamorament fa que l'esperança no deixi de renovar-se (v. 13-16). Aquest poema presenta paral·lelismes molt notables (que inclouen la repetició de versos sencers i de tota la tercera quarteta) amb la gileta

2 *est jardí generós*: el ram de flors.

3-4 *àspid*: petita serp verinosa | El poeta sembla suggerir que la dama (metaforitzada sota la imatge de la *flor*) té molts pretendents (*àspids*). | *entre les flors un àspid*: la imatge és un tòpic poètic de llarga tradició. Tal com explica Castaño (2017: 341), la imatge de l'àspid entre les flors és de llarga tradició; prové de la tercera de les *Bucòliques* de Virgili («latet anguis in herba») i és utilitzada, entre d'altres, per Petrarca, Garcilaso, Lope o Góngora. Aquesta és una de les dues ocasions en què la trobem a les cartes de Fontanella (la segona és una de les giletas). Aquí, l'autor la capgira i reelabora de la manera següent: habitualment, la serp representa l'amor carnal, del qual, la veu poètica acostuma a prevenir la dama. Aquí, però, no trobem un sol àspid, sinó diversos, que representen la munió de pretendents de la dama. La imatge de l'àspid entre les flors, en Fontanella –i amb un ús més acord amb la tradició– és present també a *Gil*, 26, v. 17-20; *Gil*, 32, v. 1-4; *Gil*, 76, v. 7.

5-8 Al·lusió al ram enviat. | *antes bé*: si bé. | *que no seran més que flors*: perquè mai fructificaran. Metàfora per representar la falta d'esperança del jo poètic en la possibilitat que Amaril·lis pugui arribar a correspondre'l.

9 *guardau*: guardeu, conserveu. | *florides memòries*: el ram, com a record.

10 L'amor del poeta.

12 En la visió neoplatònica de l'amor, l'enamorat esdevé un mort en vida a causa del seu enamorament.

13-16 Hipèrbaton: 'permeteu lo llamp veloç del pas de flama tan pura'. | *flama tan pura*: l'enamorament. | Per comprendre aquest final, manllevo la glosa que Castaño (2017: 353) fa dels v. 13-16 de la gileta 32, és a dir, la que conté la imatge de l'àspid entre les flors i amb la qual aquesta composició sembla guardar una relació molt estreta: «L'amor pur (...) és un *llamp* (...) que abraça els cors amb la seva puresa i els converteix en cendra, però la mateixa flama fa ressorgir flors en els cors (...)». És a dir: el llamp de l'enamorament fulmina i fa créixer constantment i al mateix temps l'esperança de ser correpost per la persona estimada.

CARTA XXIII

«Adora l'abril i l'alba»

[sense rúbrica]

Adora l'abril i l'alba
de Cloris la gentilesa,
quan de ses perles i roses
4 imiten roses i perles.
Imiten, però no alcancen,
que, a tan soberana dea,
pinzells ha perdut lo temps,
8 colors la naturalesa.
Vegeten aplausos nous,
de nou sensibles les selves
i per adorar-la mouen
12 en cada fulla una llengua.
Los ocellets amorosos
festivament la celebren
per primavera de l'alba,
16 alba de la primavera.
I una fonteta sonora
(sonora o lisongera)
quant se suspèn en mirar-la
20 se dirriteix en voler-la.

Romanç.

L4 p. 220-221; R p. 320-321.

L4: 62

R: [sense rúbrica]

Edicions anteriors: Bernad (1899: 26), Miró (1995: I, 285).

3 ses R] las L4 || 6 Dea R] idea L4 || 13 ocellets R] aucelletes L4 || 18 o R] no L4 || 20 dirriteix R] derriteix L4

Baso l'edició en el ms. R.

Visió de Cloris, la divinitat grega de la primavera, a punta de dia. La primavera (v. 1-8), la vegetació (v. 9-12), els ocells (v. 13-16) i el mateix poeta celebren la seva presència. La composició juga amb la dualitat com a dona i estació de l'any del personatge, si bé la primera s'imposa, ja que el poeta acaba manifestant el desig que sent per ella (v. 17-20). Resulta difícil de dir si es tracta d'un poema dedicat a una dama real, oculta rere la màscara del personatge mitològic, o bé si, més simplement, cal llegir-lo en clau simbòlica, com un cant celebratiu de l'arribada de la primavera i del nou dia, si bé aquesta segona opció sembla la més versemblant. Noteu, en qualsevol cas, la sensualitat del text, amb referències, directes o indirectes, a tres dels cinc sentits: la vista (*color, mirar-la*), l'oïda (*aplausos, ocells, fonteta sonora*) i el gust (*llengua*).

1-2 Es tracta d'una correlació amb hipèrbaton, de manera que, encara que el verb es troba en singular, el subjecte és plural (l'abril i l'alba). Literalment: 'L'abril i l'alba adoren la gentilesa de Cloris'. | *Cloris*: divinitat grega de la primavera.

6 *tan sobirana dea*: Cloris.

9-10 els aplaudiments de la naturalesa a la bellesa de Cloris són assimilats a les fulles noves, que comencen a despuntar en els boscos primaverals.

15-16 Cloris és, al mateix temps, l'encarnació del naixement del dia (*primavera de l'alba*) i del naixement de la primavera (*alba de la primavera*).

17 *fonteta sonora*: l'autor juga amb el seu propi nom (*fonteta* < Fontanella) per situar-se com a espectador de l'escena i declarar-se admirador de Cloris.

19 *quant*: tan com.

20 *se dirriteix*: es desfà.

19-20 Imatge paradoxal del flux d'aigua d'una font, immòbil (*se suspèn*) i en moviment (*se dirriteix*) al mateix temps.

CICLE DE MÜNSTER

CARTA I

«En lo bullici inquiet»

Romanç que escrigué Fontano a sos amics, embarcat en lo Loira camí de París

En lo bullici inquiet
dels apacibles cristalls
ab què ens sustenta la barca,
4 bevent sempre, sens menjar;
des d'aquest grosser llaüt
discordement encordat
que, a bé que el toquen tants músics,
8 no pot sonar sinó mal;
des d'una arca de Noè
on entremesclats estam
mariners, coixins, maletes,
12 senyors, criats i cavalls;
d'un petit riu tan colèric
que ja no ens pot suportar,
riu que el pintaven Danubi
16 i a penes és Llobregat,
envio esta galereta
que, tirant-la riu avall,
la impel·liran mos sospirs
20 fins a vostres arenals.
Sospirs he dit? He dit bé;
perquè l'ausència pot tant,
que, entre les burles gelades,
24 sospirs arranca abrasats.
Mes, deixant llàgrimes tristes,
perquè advertits no digau
que, per navegar millor,
28 vull créixer lo riu plorant,
haveu de saber, amics,
que cisne m'he imaginat
(i sobre el tornar-me negre
32 sols me falta vestir blanc),
puix ha vuit dies que canto
en un riu, i n'hi ha altres tants
que més que roda la barca
36 me roda encara lo cap:

40 mirant córrer les muntanyes,
mirant caminar los camps,
tant com altres se maregen,
me trobo jo riuejat.

44 Açò és lo que passa, amics,
mes no passa, puix apar
que aquesta palustre vida
no ens ha de passar jamai;
no pot passar ma Talia,
i així pens que olvidarà
per esta ribera inculta

48 la bellesa del Parnàs.
Ja jo deixo d'aplaudir-la
perquè lo doctor Ayats
me provoca a la batalla
per desalojar la fam.

52

Romanç.

A f. 163v-164; B5 f. 251-252v; B8 f. 89v; B12 f. 98-98v; C p. 185-186; I2 f. 105v-106; L4 p. 239-240; R p. 279-280; VG f. 45; V2 f. 132v-133v.

A: Romans que escrigué Fontano embarcat en lo lleut camí de París, á sos Amichs
B5: Romans que escrigue Fontano embarcat en lo Lucre camí de París a sos Amichs
B8: Romans que escrigue francisco fontanella a un amic seu des de un riu quant sen ana b
[vz] son germa a monster a tractar las paus de Catalunya
B12: Romans que escrigue Fontano enbarcat en lo Leure camí de Paris, a sos amichs
C I2: [sense rúbrica]
L4: Romans que escrigue des de un riu a un Amich. en camí de Paris
R: Romans que escrigué Fontano á sos amichs embarcats en lo Leure camí de Paris
V2: Romans que escrigue embarcat en lo [espai en blanc] camí de Paris

Edicions anteriors: Costa, Quintana & Serra (1991: 276-278) a partir del manuscrit B5; Miró (1995: II, 203-204; 1998: 109-111); Miralles (2015a: 205) edita els v. 1-20 i 29-40; Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 58-61).

Referències: Rubió (1985: 205-207); Costa, Quintana & Serra (1991: 262); Miró (1995: I, 60 i 62; 2001: 39); Sánchez Marcos (1999: 111); Torres (2006: 226-227); Valsalobre (2010a: 63; 2010b: 282; 2013: 283); Miralles (2009: 293; 2016; 2015a; 2015b); Boadas (2012: 154- 156); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 21-22).

3 que ens A B5 B12 C I2 R V2] ques B8 L4 || 5 llaüt A B8 C I2 L4 R V2] llent B5 B12 ||
8 pot A B8 B12 C I2 L4 R V2] puch B5 || 10 estam A B5 B12 C I2 R V2] estan B8 L4 ||

11 mariners A B5 B8 B12 C I2 R V2] mariner L4 || 12 senyors, criats A B5 B12 C I2 L4 R V2] criats, senyors B8 || 14 no ens A B5 B12 L4 R] nos B8 C I2 V2 || 15 pintaven C I2 R V2] pintaren A B5 B8 B12 L4 || 18 tirant-la A B5 B12 C I2 R V2] enviant la B8, llantsantla L4 || 19 la impel·liran A B5 B12 C I2 R V2] ab lo vent de B8 L4 || 20 fins a vostres arenals A B5 B12 C I2 R V2] fins al moll arribara B8 L4 || 22 pot tant A B8 B12 C I2 L4 R V2] portant B5 || 24 abrasats A B8 C I2 L4 R V2] abraçats B5 B12 || 25 llàgrimes tristes A B5 B12 C I2 R V2] plor feminils B8, plors feminils L4 || 26 advertits A B5 B12 C I2 L4 R V2] avertits B8 || 30 cisne m'he imaginat C I2 R V2] me ha imaginat A, cisne me ha examinat B5 B12, cisne me so tornat B8 L4 || 31 i sobre el tornar-me negre A B5 B12 C I2 R V2] a be que per ser cisne B8, a be que per a ser cisne L4 || 32 sols me falta vestir blanc A B5 B12 C I2 R V2] so molt negra i canto mal B8, no so molt negre y canto mal L4 || 33 puix ha vuit dies que canto A B5 B12 C I2 R V2] pero so palustre aucell B8, pero so palustre ocell L4 || 34 en un riu, i n'hi ha altres tants R V2] en un riu que á altres tants A B5 B12, en un riu y no altres tants C, en un riu y na altres tants I2, que prop de vuit dias ha B8, pues prop de vuit dias ha L4 || 35 que A B5 B12 C I2 R V2] i B8 L4 || 39 altres A B5 B12 C I2 L4 R V2] altres B8 || 40 riuejat A B8 B12 I2 L4 R V2] rinejat B5, ribujat C || 43 aquesta B5 B8 C I2 L4 R V2] ab esta A, ab aquesta B12; palustre B8 C I2 L4 R V2] palestra A B5 B12 || 44 no ens B5 B12 C I2 L4 R V2] non A, no B8; ha A B5 B8 B12 C I2 R V2] te L4 || 45 no A B5 B12 R] ni B8 C I2 L4 V2; pot passar A B5 B12 C I2 R V2] passar pot B8 L4 || 46 i així A B5 B12 C I2 R V2] mes B8, pero L4; que olvidarà A B5 B12 C I2 R V2] que no dexava B8, no dexarà L4 || 47 inculta A B5 B12 C I2 R V2] esteril B8 L4 || 49 Ja jo deixo d'aplaudir-la C I2 R V2] Y jo dexo A B5 B12, jo per ara la dexo B8, y jo per ara la dexo L4 || 50 Ayats A B5 B12 C I2 R V2] Ajats B8 L4 || 52 desalojar A B5 B12 R] a desalotjar B8 C, a desalojar I2 V2, desalotjar L4

Baso l'edició en el manuscrit R. Corregeixo l'error evident de la rúbrica

Rúbrica: *en camí de París* amb una altra tinta L4; corregeixo la lliçó d'R (*embarcats*), que no fa sentit perquè qui es troba embarcat camí de París és Fontano, no pas els seus amics; malgrat que cap dels testimonis dona el nom correcte del riu, la filòloga Sònia Boadas ha demostrat fefaentment que aquest no pot ser altre que el Loira (Boadas 2012: 155-156).

2: del darrer mot només es llegeix *istalls* B2.

7: *toquen* ratllat i corregit per *tocan*, de la mateixa mà A.

18: text perdut abans de *irantla* B12.

24: *gelats* ratllat i corregit per *abrasats*, de la mateixa mà C.

25: a la interlínia superior, afegit: *sols temo que com navega / banyada ab llàgrimes tals / seré jo en lo riu Letheo / quan ella en lo vostro (vostre L4) mar* B8 L4.

25: del primer mot només es llegeix *es* B12.

28: text perdut abans de *uy* B12.

30: del primer mot només es llegeix *q* B12; deixa un espai en blanc abans de *me ha imaginat*, probablement perquè no entén la paraula *cisne* A.

31: del darrer mot només es llegeix *re* B12.

32: dificultat per llegir els dos darrers mots, text perdut abans i després de *tir* B12.

33: text parcialment perdut abans de *dias* B12.

35: a la interlínia superior, afegit: *que les aigües d'aquest riu / m'ensenyen a murmurar; / mal acostumat contemplo / ímpetu i curs arrogant* B8 L4.

50: *lo doctor ayats era mestre del Autor*, al marge V2.

Entre 1643 i 1645, Fontanella viatjà a Münster per acompanyar el seu germà Josep, que era el representant de les institucions catalanes a les negociacions de pau celebrades en aquesta ciutat. El recorregut es dugué a terme a través de França i els Països Baixos aprofitant la navegació fluvial. Els tres poemes que conformen el Cicle de Münster figura que foren escrits des de rius. En aquest, el primer cronològicament (setembre de 1643), compost navegant pel Loira camí de París, l'autor s'adreça a un grup d'amics i ironitza sobre les incomoditats del viatge en vaixell.

1-2 Antítesi: les aigües tranquil·les del riu (*apacibles cristalls*) es transformen en una agitació brogent en passar la barca (*bullici inquiet*). Sabem que els Fontanella van embarcar a Roanne, i a partir d'aquesta vila el Loira es calma i s'alenteix.

3-4 Noteu el joc de veus entorn dels dos significats de *sustentar*: 'Sostenir, suportar sobre si una cosa evitant que caigui', la barca els sosté sobre l'aigua, i 'mantenir fornint de l'aliment necessari', el poeta es queixa que només beu sense menjar (DCVB s.v. *sustentar* 1 i 2). No queda clar per quin motiu no està menjant. Podria ser a causa del malestar produït per les incomoditats de la travessia, o bé podria tractar-se d'una afirmació hiperbòlica, que serveix, en realitat, per remarcar que està realitzant excessos amb la beguda.

5-8 Dilogia amb els dos significats de *llaiüt* (llagut, 'petita embarcació' / 'instrument musical de corda'). El *llaiüt*, mancat de refinament, està *discordement encordat* (joc de derivació; *discorde*, en música, equival a 'dissonant') i, *no pot sonar sinó mal* per bé que *el toquen tants músics* (mariners), perquè no és, evidentment, un instrument musical i perquè genera moltes incomoditats als navegants.

9 *arca de Noè*: l'embarcació de l'expedició catalana va talment carregada d'elements diversos (enumeració dels v. 11-12) que és comparada amb la de la narració bíblica en què Noè, la seva família i una parella d'animals de cada espècie es van poder salvar del diluvi universal.

11-12 Enumeració que reforça la idea del desordre i excés de càrrega del v. 7. La comitiva es descriu més ufanosa al tercer poema del cicle, «Coronats de llarga boga», ja en companyia dels delegats francesos i portuguesos.

13 *colèric*: personificació del riu que es deixa portar per la còlera, irritació violenta contra els passatgers del llagut, que pesen massa.

15-16 El Llobregat, *locus amoenus* de Francesc Fontanella, s'igualava hiperbòlicament al Loira, el riu més llarg dels que tenen el recorregut íntegre per França i que Fontanella titlla de *petit* (v. 13; *el pintaven Danubi*); vol dir, però, que el riu presenta unes fortes fluctuacions estacionàries i el seu cabal arriba a mínims durant els mesos d'agost i setembre, que és quan hi viatjaren els Fontanella.

17 *galereta*: petita galera (antic vaixell de guerra) que el poeta deixa a l'aigua; aquí és sinònim de 'poema'.

- 20 *arenals*: versemblantment, les platges de Barcelona on són els seus amics (*vostres arenals*; vegeu *infra*, v. 29 i 41) i als quals adreça aquest poema-epístola.
- 23-24 Antítesi entre els *sospirs abrasats* (fruit d'un afecte intens d'enyor) del poeta i les *burles gelades* que desperta en els companys de viatge.
- 28 'Vull augmentar el cabal del riu (*créixer lo riu*) amb les llàgrimes (*plorant*)'. Nova referència a la poca quantitat d'aigua que porta el Loira (cf. v. 15-16).
- 29 i 41 *amics*: per les referències que guarda aquest poema i els altres dos del cicle de Münster, ha de tractar-se de grup d'amistats de Francesc Fontanella de Barcelona.
- 30 El cigne (*cisne*), que la tradició diu que canta dolçament abans de morir, és un animal consagrat al déu Apol·lo, que regeix la música i els poetes. El poeta se sent agònic.
- 31-32 Literalment: 'i a més a més d'estar trist (*tornar-se negre*) només em falta haver de morir (*vestir blanc*: la mortalla, blanca, és el vestit que dona l'aparença i color del cigne)'.
34 *altres tants* [dies].
- 35-36 El cap em roda encara més que la barca.
- 40 *riuejat*: joc conceptual que fa veure la incongruència d'aplicar el terme *marejar-se* quan no ets al mar sinó al riu.
- 41-42 Dilogia: *passa* (=succeeix) / *no passa* (= no s'acaba; v. 44).
- 43-44 *palustre vida*: literalment, 'vida entre pantans o aiguamolls', en referència a la situació actual del poeta, que es troba embarcat; es lamenta que no s'acaba mai (*no ens ha de passar jamai*).
- 45-48 *Talia*: musa de la comèdia i la poesia bucòlica, font d'inspiració del poeta. | *Parnàs*: muntanya consagrada a Apol·lo i a les nimfes, residència de les muses. Noteu el to burlesc de la quarteta: el poeta denigra el paisatge que veu al seu pas («ribera inculta») i, tanmateix, confia que la seva musa s'hi avesarà fins al punt de preferir-la a «la bellesa del Parnàs».
- 49-52 Deixa d'aplaudir Talia, la musa. S'entén que va acabant el poema perquè el criden a menjar.
- 50 *doctor Ayats*: es tracta de Joan Ayats Peroy, religiós, doctor en drets i catedràtic de teologia a l'Estudi General de Barcelona, mestre de Francesc. Escrigué la dècima «La corriente cristalina» als preliminars de les *Cathaloniae Decisiones*, vol. II (1645) de Joan Pere Fontanella, just precedint «La pau, de l'abundància acompanyada» de Francesc Fontanella.

CARTA II

«Ja m'aguarda altra ribera»

Romanç que escrigué Fontano des de Charlavila, estant per embarcar-se en lo riu Mossa, camí de Münster

Ja m'aguarda altra ribera
i t'aguarda altre romanç,
que està de Déu que els poetes
4 prop los rius ploren sos mals.
Jo ploro, doncs, prop la Mossa,
no la mossa que ja saps,
que si per mossa plorara
8 fora mossa més distant.
Ab tot, festejo una Mossa
tan linda com un cristall
perquè m'admeta en sos braços
12 que abracen camps alemanys.
Des de Carlavila, vila
de mediana gradedat,
vila ignorada als compassos
16 dels mapistes catalans,
gran èmula de Mézières
(mes no es poden barallar
perquè lo riu, sens Dieta,
20 murmurant los posa en pau),
aquí sospiro ta ausència,
amic perla, amic coral,
aquí culpo tos descuits
24 i disculpo mos pesars;
tos descuits, puix no m'escruius;
mos pesars, puix sento tant
tibieses d'una memòria
28 com gels d'una voluntat.
(Mes, què és açò, musa mia?
Renyadora vos tornau?
O voleu mentir saviesa
32 fingint provecta l'edat?
No renyeu, casta Talia,
no altereu vostre semblant,
que alçar les veus amoroses

36 no és decoro virginal;
que jo ab moltes tovalloles
mes llàgrimes he estroncat,
que com altre temps de versos
40 he tingut flux de plorar.)
Ara has de saber, amic,
un sol succès fortunat,
bastant a borrar l'enfado
44 que pot ma queixa causar.
Càndida nimfa del Mossa,
de qui les ones, brillant,
eren astres mentres foren
48 de dos sols negres miralls,
serena, encara que muda,
pirata de llibertats,
que insinua rendiments
52 ab l'acció menos loquaç,
viu, quan lo governador,
son marit, nos convidà
més a envejar sa fortuna
56 que a admirar sa urbanitat.
(Ha mudat d'estil la musa,
mes no importa, que jamai
ha alçat de punt les clavilles
60 objecte més soberà.)
Los cabells, per vagamundos,
tenia presos un llaç,
zelós quissà de que l'aire
64 posseís tesor tan gran;
i ells, desmentint la clausura,
ab laberintos suaus
per esfera de marfil
68 eren cometes dorats.
Ni bé rosa, ni bé neu
viu lo front, on se juntà
ab neu intacta a l'aurora
72 rosa en l'aurora fragant.
Són los ulls... Aquí la ploma
declina son vol audaç:
o deixe'm Amor les sues
76 o ell aspire a empresa tal,
que, Apel·les nou, mon ingeni

- ab vel obscur cobrirà
aquells raigs, puix ni la vista
80 és de l'objecte capaç.
Cupido sols los retrate,
si un ciego pot veure tant,
puix los retrata també,
84 sent ciega, la voluntat.
Resplendiran en la Idea,
perquè mal pot imitar
una tinta, tota sombres,
88 a una nimfa, tota raigs.
(Però, senyora Talia,
qui us fa tornar tan galant?
Que tindrà zelos lo sol,
92 si alabau als sols estranys.
Qui us fa escriure tan altiva,
menyspreant l'estil vulgar,
per volar més ab la ploma
96 que els pensaments han volat?
No haveu vist altres belleses
dignes d'encomis més alts
i una sempre vencedora
100 napea del Llobregat?
Ab tot, estau disculpada,
que, sent les gràcies iguals,
sempre la que està present
104 té los sentits de sa part.)
Ja, amic, per cobrar lo punt
ma Talia tornarà
des del sol d'aquella nimfa
108 a l'ut de l'estil més baix.
Tornem a nostres històries,
ab gran desig esperant
dels acadèmics discursos
112 los estudis fortunats;
vostres números aguardo,
orfeos los més suaus
que hagen suspès lo corrent
116 al pressurós Llobregat.

Romanç.

A f. 150-151v; B5 f. 230-232v; B8 f. 89v-90v; B12 f. 90v-91; C p. 186-188; I2 f. 106-106v; L4 p. 241-243; R p. 280-283; VG f. 45; V2 f. 133v-135v.

A: Romans que escrigue des de dexar la Vila estant per embarcarsse en lo riu Mossa Cami de Munster

B5: Romans que escrigue desde Char la Vila estant per embarcarse en lo Cami de Munster

B8: Segon romans del mateix autor al mateix amich desde un lloch ques diu Carlavila escrita [sic]

B12: Romans que escrigue desde Char La vila estant per embarcarse en lo Riu mossa camí de munster

C I2: [sense rúbrica]

L4: Altre que escrigue al matex Amich desde Charlevila embarcantse en lo Riu Mossa

R: Romans que escrigué Fontano desde Charlavila estant per embarcarse en lo Riu Mossa Cami de Munster

V2: Altre romans que escrigue desde Charlavila estant per enbarcarse en lo riu mossa camí de munster

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 205-208; 1998: 112-116); Costa, Quintana & Serra (1991: 279-283) a partir del ms. B5; Rubió (1956: 569), edita els v. 14-17 i 109-113; Miralles (2015a: 207, v. 109-111 i 215, v. 233-236; 2016: v. 5-12).

Referències: Costa, Quintana & Serra (1991: 279-283 i n. 71); Grilli (1997); Miralles (2016; 2015a; 2015b).

1 altra A B5 B8 B12 C I2 R V2] a la L4 || 2 altre A B5 B12 C I2 L4 R V2] altro B8 || 4 los rius A B5 B12 R] dels rius B8 L4, del riu C I2 V2 || 5 la A B5 B12 C I2 L4 R V2] lo B8 || 6 que C I2 R V2] puix A, pus B5 B8 B12, pues L4 || 10 com A B5 B8 B12 C I2 L4 V2] con R || 11 admeta A B5 B8 B12 C I2 R V2] admetia L4 || 12 que abracen camps alemanys A B5 B12 C I2 L4 R V2] rius que abracem a Ansterdam B8 || 13 Carlavila A B8 C I2 R V2] Charlauia B5 B12, Charavila L4 || 17 Mézières A B5 B12 C I2 R V2] miserias B8, Mesires L4 || 18 es A B8 C I2 L4 R V2] om. B5 B12 || 19 dieta A B5 B12 C I2 L4 R V2] dir res B8 || 20 los A B8 C I2 L4 R V2] las B5 B12 || 22 amic perla A B5 B12 C I2 L4 R V2] francisco amich B8 || 24 mos A B5 B12 C I2 L4 R V2] vos B8 || 25 puix A C R] pus B5 B12 V2, puis B8, pues L4 || 26 puix A C I2 R V2] pus B5 B8 B12, pues L4 || 28 una A B5 B8 B12 C I2 R V2] ma L4 || 30 vos tornau A B5 B12 C I2 L4 R V2] os turnau ia B8 || 31 o A B5 B12 C I2 L4 R V2] om. B8; saviesa A B5 B12 C I2 L4 R V2] saviessas B8 || 32 propecta l'edat A B5 B12 C I2 L4 R V2] mes propecte edat B8 || 33 No renyeu, casta A B5 B12 C I2 L4 R V2] si erau comica B8 || 34 no altereu vostre semblant A B5 B12 C I2 L4 R V2] perque tragica os turnau B8 || 35 que alçar les veus amoroses A B5 B12 C I2 L4 R V2] tot ab llagrimas caducas B8 || 36 no és decoro virginal A B5 B12 C I2 L4 R V2] quant ab sentiments airats B8 || 37 que jo ab moltes tovalloles A B5 B12 C I2 L4 R V2] no es filla tant aspereza B8 || 38 mes llàgrimes he estroncat A B5

B12 C I2 L4 R V2] de las selvas del parnas B8 || 39 que com altre temps de versos A B5 B12 C I2 L4 R V2] contra qui de vostras penas B8 || 40 he tingut fluix de plorar A B5 B12 C I2 L4 R V2] esta sens culpa quiça B8 || 41 amic A B5 B12 C I2 L4 R V2] guiamet B8 || 42 un sol succès A B5 B12 C I2 L4 R V2] en succes tant B8 || 43 bastant A B5 B12 C I2 L4 R V2] que basta B8 || 46 brillant A B8 B12 R] brillants B5 C I2 L4 V2 || 48 miralls A B8 C I2 R V2] mirall B5 B12 L4 || 52 menos B8 C I2 L4 R V2] mento A, menys B5 B12 || 53 quan lo A B5 B12 C I2 L4 R V2] perque el B8 || 55 envejar B8 C I2 L4 R V2] enujar A B5 B12 || 57 Ha mudat A B5 B12 C I2 L4 R V2] Ja muda B8; la A B5 B12 C I2 L4 R V2] ma B8; musa B8 C I2 R V2] Mossa A B5 B12 L4 || 58 que A B5 B12 C I2 L4 R V2] pus B8 || 59 ha A B5 B12 C I2 L4 R V2] *om.* B8; de punt les clavilles A B5 B12 C I2 L4 R V2] punt la pintura B8 || 60 objecte més A B5 B12 C I2 L4 R V2] deste objecte B8 || 61 vagamundos A B5 B12 C I2 L4 R V2] atrevits B8 || 63 zelós quissà de que l'aire B5 B12 C I2 L4 R V2] zelos quiçá de aquell aire A, que l'aire felis llas queu era menos B8 || 64 posseís tesor tan gran B5 B12 C I2 L4 R V2] posseís tesor tan gran A L4, dels cabells que dels amants B8 || 65 I ells, desmentint A B5 B12 C I2 L4 R V2] mes ells rompent B8; ells A B8 B12 C I2 L4 R V2] ell B5 || 66 ab laberintos suaus A B5 B12 C I2 L4 R V2] sino flamulas llançant B8 || 67 per esfera de marfil A B5 B12 C I2 L4 R V2] al dols imperi del aire B8 || 70 viu A B5 B12 C I2 L4 R V2] era B8 || 71 a A B5 B12 C I2 R V2] *om.* B8 L4 || 72 en A B5 B8 B12 C I2 R V2] a L4 || 76 empresa tal A B5 B12 C I2 L4 R V2] a tal deidat B8 || 78 ab A C I2 L4 R V2] al B5 B12 || 79 puix A C I2 R V2] pus B5 B12 L4 || 80 de l' A B5 B12 I2 L4 R V2] dell C || 81 sols los A B5 B12 C I2 L4 R V2] donchs la B8 || 82 ciego B5 B8 B12 C I2 R V2] cego A L4 || 83 puix A C I2 R V2] pus B5 B8 B12, pues L4; los A B5 B12 I2 R V2] lo C L4, la B8; retrata A B5 B8 B12 C I2 R V2] retata L4; també A B5 B8 B12 I2 R V2] tant be C L4 || 84 ciega B8 C I2 R V2] cega A B5 B12 L4; la B5 B12 C I2 R V2] ma A B8 L4 || 85 Resplendiran en la Idea A B5 B12 C I2 L4 R V2] dexare io los pinsells B8 || 88 a A B8 C I2 L4 R V2] *om.* B5 B12 || 92 als A B5 B12 C I2 L4 R V2] los B8 || 93 escriure tan altiva A B5 B12 C I2 L4 R V2] rematar lo ingeni B8 || 94 menyspreant lo A B5 B12 C I2 L4 R V2] fugint del B8 || 96 els pensaments han A B5 B12 C I2 L4 R V2] el pensament a B8 || 99 una A B5 B12 C I2 L4 R V2] la B8 || 100 del A B5 B12 C I2 L4 R V2] de B8 || 103 la A B5 B8 B12 C L4 R] lo I2 V2 || 107 aquella ninfa A B5 B12 C I2 L4 R V2] la hermosura B8 || 108 ut A B5 B12 C I2 L4 R V2] us B8 || 109 Tornem A B5 B12 C I2 L4 R V2] tornant B8; nostres A B5 B8 B12 C I2 R V2] nostra L4 || 110 ab gran desig esperant A B5 B12 C I2 L4 R V2] te prego si escriurer saps B8 || 111 dels acadèmics discursos A B5 B12 C I2 L4 R V2] quem escrigas dels alumnos B8 || 112 estudis A B5 B12 C I2 L4 R V2] progressos B8 || 113 Vostres números aguardo A B5 B12 C I2 L4 R V2] que castigues a don Cosme B8; Vostres A B5 C I2 R V2] nostres B12, vostre L4 || 114 Orfeos los més suaus A B5 B12 C I2 L4 R V2] pus no me escriu ja may B8 || 115 que hagen suspès lo corrent A B5 B12 C I2 L4 R V2] ab est fracment de vexamen B8; hagen A B12 C I2 L4 R V2] ages B5 || 116 al pressurós Llobregat A B5 B12 C I2 L4 R V2] que en St Thomas me olvidà B8

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo l'error evident del v. 10.

Rúbrica: *Char la* [ratllat *nida*] Vila B5.

Rúbrica: *Charlevila*; segueix, afegit per una mà posterior: *embarcantse en lo Riu Mossa* I4.

9: edito *Mossa* en majúscula però també podria editar-se en minúscula, ja que el joc semàntic entre els dos termes (*Mosa* / *mossa*) permet de llegir la paraula en els dos sentits.

25: a partir de *Tos*, esborrat per deteriorament del manuscrit I2.

26: després de *sento*, esborrat per deteriorament del manuscrit I2.

29: entre *què* i *Musa*, no es llegeix per deteriorament del manuscrit B12.

57: fins a *la musa*, esborrat per deteriorament del manuscrit I2.

76: entre *empresa* i *tal, tant*, ratllat I2.

77: el ms. B8 fa un salt del *que* del v. 77 al *Cupido* del v. 81, ometent part del v. 77 i els v. 78-80.

105: canvi de mà B8.

Després del v. 116, el ms. B8, afegeix encara aquests versos: *o gran don Cosme de armenia / que ets fenix en lo radiant / ques lo mateix que dir unich / i es un sol tant lluminar / com olvidas un alumno / humilissim observant / del ciclopeo planeta / de ta esfera singular / i vosaltres aguilitxos / que curts de vista mirau / de aquell sol unich i raro / la rutilant unitat / empleau ara las alas / dels ingenis elegants / i la fama vostras plomas / dins un coxi guardara.*

En el periple cap a la ciutat de Münster amb motiu de la conferència de pau, els membres de la delegació catalana que han d'actuar d'assessors de l'ambaixada francesa viatgen pel curs fluvial del riu Mosa després d'haver deixat París. Ho fan en companyia dels ambaixadors francesos i portuguesos, en vaixells diferents. Seguint la Mosa passaran per Toul, Verdun, Sedan, Charleville, Dinant, Namur, Lieja i Maastricht. El 18 d'octubre de 1643 s'aturen a Charleville. Fontanella escriu des d'aquesta vila aquesta composició a un amic barceloní a qui fa confidències sobre una dama la bellesa de la qual l'ha impressionat, l'esposa del governador de Charleville (v. 53-54), de qui fa un retrat literari. El poema està escrit en un to jocós evident, que porta el poeta a conversar amb la pròpia musa (v. 29-40, v. 57-60, v. 73-104) sobre el tractament poètic de l'afer. La composició es clou amb una petició a l'anònim destinatari de la missiva perquè la hi respongui amb una altra composició en vers.

2 *t'aguarda*: el poeta es dirigeix d'entrada a un amic (veg. 22, 41, 105; també v. 21, 23, 25); Valsalobre & Miralles & Rossich eds (2015: 62) entenen que, al final de la composició, com en els dos altres poemes del cicle de Münster, el destinatari són un conjunt indeterminat d'amics. La seva lectura, però, se sosté sobre l'ús de la segona persona del plural en els versos 97 i 113. No es pot negar aquesta interpretació però també és cert que l'alternança entre els dos nombres en el tractament d'un mateix subjecte no és inusual en Fontanella, motiu pel qual m'inclino a pensar que aquesta carta, si més no des del punt de vista retòric, va adreçada a un sol amic. Altra cosa és que el fet que l'amic en qüestió sigui anònim permeti fer extensiva la missiva a tot un cercle d'amics.

3 *està de Déu*: és la voluntat de Déu, és regla establerta.

5 *Mossa*: el riu Mosa (la *Meuse* en francès). Transcriu amb doble *ss* perquè només així s'explica el joc amb *mossa* dels versos següents. Devien pronunciar-ho amb la consonant sorda (tots els testimonis antics d'aquest poema reporten la consonant intervocàlica com a sorda -ss-, -ç-).

9-12 El poeta s'expressa de manera equívoca demanant al riu Mosa que l'aculli en la seva navegació.

13-20 Els viatjants són a Charleville, vila fundada per Charles (d'aquí el nom) de Gonzaga, noble italo-francès, capital del principat independent d'Arches, a la frontera amb els territoris alemanys. | Charleville-Mézières (Dep. d'Ardenes) és avui una única vila, però abans del 1966 eren dos municipis separats pel riu Mosa. | *sens Dieta*: sense que calgui una intervenció institucional externa (*Dieta*: «En alguns països confederats, com els de l'antiga Alemanya, congrés o reunió de prínceps o representants del Govern per a deliberar i resoldre negocis comuns»; DCVB). | *vila* que no figura (*ignorada*) en els mapes fets per autors catalans (*als compassos dels mapistes catalans*). | *compassos*: per extensió, plomes. | *mapista*: que fa mapes.

22 *perla...coral*: un *amic coral* és un amic del cor; fa un joc de paraules amb l'altre sentit del mot *coral* (pòlip marí) i amb el mot *perla*.

23-28 Retreu a l'amic que no pensi prou amb ell i que no mostri la voluntat de mantenir-hi correspondència.

31-32 'Voleu aparentar saviesa sent jove?'

33 *Talia* és la musa inspiradora de la poesia pastoral.

40 *fluix*: flux, aflluència o abundància, en aquest cas de plor.

43 *bastant a*: suficient per.

48 Entenguí's: que les *ones* (v. 46) són *miralls de dos sols negres* (és a dir, els ulls).

51 *rendiments*: rendicions. | El sentit dels versos és que la dama (*càndida nimfa del Mossa*, v. 45), només amb la presència, ja és captivadora.

53-56 Al·lusió a l'activitat de representació política que devien complir les ambaixades i assessors al llarg del viatge cap a Münster. | *viu*: el subjecte d'aquest verb és la veu poètica. | El governador és envejat per posseir tan bella esposa (v. 55), però (probablement, també) ridiculitzat per la seva falta de bones maneres (v. 56).

57-60 Mai no hi ha hagut un motiu més alt (*objecte més soberà*) per justificar aquesta elevació del to del poema.

59 Referència musical: 'elevant el to'.

61 *vagamundos*: vagabunds, errants.

65 *ells*: els cabells (v. 61).

67 El rostre de la dama.

69-72 El front de la dama combina el color rosa i el blanc.

75 *les sues*: les plomes (del déu Amor, Cupido).

76 *empresa tal*: continuar el retrat de la dama.

77 *Apel·les*: el pintor clàssic per antonomàsia.

81 i 83 *los*: els ulls de la dama.

81-82 La iconografia convencional de Cupido el presenta amb els ulls tapats amb una bena.

85-88 Al·lusió a la filosofia platònica. El retrat literari seria una imitació banal de la bellesa real.

91 Aquest *sol* pot referir-se a la dama catalana al·ludida als v. 6, 99-100.

99-100 Deu al·ludir a la dama barcelonina a qui serveix el poeta. | *napea*: *nimfa* dels boscos.

102 *gràcies iguals*: les de la dama (l'esposa del governador) que ha conegut i les de la dama barcelonina.

103-104 La dama que es troba present concentra l'atenció (*té los sentits de sa part*) (per damunt de l'altra dama, que no hi és).

105 *cobrar lo punt*: retornar on ho havia deixat, al v. 73.

107 *sol*: dílogia, entre la mirada de la dama descrita i la nota musical (vegeu. v. següent).

108 *ut*: nota musical que a partir del segle XVIII es dirà *do*.

109-112 Hipèrbaton: 'tornem a nostres històries esperant ab gran desig los estudis fortunats dels discursos acadèmics'. | *acadèmics discursos*: podria tractar-se d'una al·lusió al vexamen d'acadèmia llegit per Fontanella amb motiu de les festes de Sant Tomàs, el 15 de març de 1643, a Barcelona. S'hi torna a referir a la composició següent («Coronats de llarga boga», v. 138). Amb tot, el passatge roman opac, perquè no queda clar quins són els *estudis fortunats* que se suposa que ell i l'amic esperen.

113 *números*: com a sinònim de composició en vers. És una al·lusió metonímica al còmput sil·làbic, al quals s'ha d'ajustar tota composició poètica.

114 *orfeos*: poetes. Al·lusió a Orfeu, el poeta paradigmàtic de la tradició bucòlica el qual, quan es lamentava, obtenia la complicitat sentimental de l'entorn natural; en aquest cas, el riu s'atura (v. 115-116).

CARTA III

«Coronats de llarga boga»

Romanç que escrigué Fontano embarcat, caminant per lo riu Mossa

Coronats de llarga boga
los ja decrepits cabells
(en lloc de corals marítims,
4 de verdes canyes coberts),
 tragué lo cap venerable
lo riu Mossa quan sabé
que torbaven proes tantes
8 son diàfano corrent;
 però, com los estendards,
de l'aire aplauso parlar,
li digueren les insígnies
12 del gran monarca francès,
 isque a venerar los lliris
sobre un carro, lo més bell
que per Fabis o Pompeios
16 Roma en sos triümfos veu.
 Era una conxa lo carro...
(«Oh, poeta impertinent!»,
direu mos amics. «Com pot
20 la conxa sofrir tant pes?»);
 però poc sabeu d'històries
si de Venus no sabeu
que al nàcar d'una petxina
24 tingué bressol i vaixell).
 Sis barbs baios, cabos negres,
tiraven lo carro excels;
era l'auriga un tritó
28 i una anguila lo flagell;
 pies, remuntades truites,
ab salmons per cavallers,
feien corona circumstants,
32 i relíquia, los *brochets*.
 Quanta turba de sirenes
en les trones transparents
d'Amor cantaven la pàssia

- 36 ab enganyadores veus!
Sirenes: seminereides
(tan blanques que el riu mateix
pensà que sa neta espuma
40 s'era convertida en neu)
que al Carnestoltes semblaven
tant per sa forma insolent
com per començar en carn
44 lo que es rematava en peix.
Entre estes, lo pare Mossa,
fent índice del trident,
centro d'escamosa cúria,
48 alçà la caduca veu:
- «Mirau, nimfes hermoses,
volant tanta bandera
on les flors resplendeixen generoses,
52 flors que propaguen, en l'adversa zona,
del Júpiter francès sacra corona;
mirau per cristal·lina vidriera
als dos ambaixadors que, ab nova glòria,
56 sobre els llorers marciais de sa victòria
sol·liciten pacífica olivera;
mirau aquesta armada
dels canons, de les plomes artillada
60 mentres suau tranquil·litat observa
Marte, dormint en braços de Minerva.
Aquella que advertiu primera barca
és del comte d'Avós, un jove il·lustre,
64 de qui los costums càndidos retrata
blanca paloma sobre creu de plata,
al qual envia lo francès monarca
perquè ensenye ab política ciència
68 nàixer, ans que les canes, la prudència.
De Monsiur de Servien és la segona,
noble ab les lletres, docte ab la noblesa,
generós esplendor de la francesa
72 que, ab virtut i eloqüència peregrina,
venç los sentits i els ànimos domina.
Madama de Servien, nova Bel·lona,
entre la pau vos fa guerra severa,
76 si no del Termodont clara amazona,

- soberana deïdat d'esta ribera.
Què molt, si de trofeos la corona
Amor, que de sos ulls los raigs venera
80 i, vent-la vencedora,
tem sos ardors i sa bellesa adora!
Mirau també a Monsiur de Fontanella
surcar ab altra barca esta ribera
84 i tremolar a l'aire altra bandera
perquè s'aclamen en remota zona
barres de Catalunya i Barcelona
i resten, ab l'honor de ses empreses,
88 quatre columnes de les flors franceses.
A l'aire dona altra bandera ufana
Monsiur de Castro, que a Münster navega
en honra de sa pàtria lusitana;
92 mirau en mos cristalls, nimfes divines,
de Portugal les venerades quines.
La joventut francesa, generosa,
en altres quatre barques dividida,
96 galant concorre a aquesta empresa hermosa:
oh, quant Narciso son retrato mira!,
oh, quant Adonis tristament sospira
 per Venus amorosa
100 que ab pena tanta deixa!
 (Ensenyarà sa queixa
que de l'ausència los ardors ignora
que pensava olvidar lo bé que adora.)»
- 104 Callà lo músic decrepit
d'un grave cadarn ofès,
deixant cantar les sirenes
entre serenes i fred.
- 108 I una, la més socarrona,
quan altres ab dolça veu
de França cantaven laudes,
tals matines me digué:
- 112 «Ai, pobre pastor Fontano:
-

- quin astre te converteix
de pastor en peregrí
i de peregrí en barquer?
- 116 Qui et fa seguir ab ta musa
lo so desigual dels rems
ab què mendigues aplausos
de peregrí i de flamenc?
- 120 I al fi, no content d'ofendre,
líric infeliç tant temps,
les nimfes del Llobregat
ab veu ronca, ab cant funest,
- 124 vens a profanar del Mossa
los caudalosos corrents,
on, ab la veu i color,
peix i no cisne pots ser.
- 128 Si vols ésser font sonora
mira que en lo curs violent
tanta atrevida fonteta
lo nom i la vida perd.»
- 132 «Valga el diantre la sirena!»,
diguí entre mi. «D'on ha tret
mal·lograda fuentencilla
per mal·lograr mos accents?»
- 136 Volguí provar, per venjar-me,
en justa còlera encès,
si del tomístic vexamen
restaven alguns acerts,
- 140 però ella, advertint mes ires,
en quant a dona temé,
com a nereida fugí,
i m'escapà com a peix.
- 144 Mirau què gentil descans,
mos amics, per un ausent,
que sols per les vostres cartes
guarda algun gust de retén.
- 148 Mes no importa aquell vexamen,
sols vosaltres no em vexeu:
del que aquí serà folgança
ací fou divertiment.

Romanç + silves (v. 49-103).

A p. 164-166; B4 p. 126-128; B5 f. 252v-256; B12 f. 98v-100; C p. 188-191; I2 f. 107-108v; L4 p. 290-292; R p. 283-287; VG f. 46; V2 f. 135v-137v.

A: Altre romans que escrigué caminant per lo riu Mossa
B4: Romans que escrigué Fontano embarcat en lo Riu Mossa
B5: Altre romans que escrigue caminant per lo riu Mossa
B12: Altre romans que escrigue caminant per lo riu Mossa
C I2: [sense rúbrica]
L4: Romans que escrigue fontano en lo Riu Mossa, embarcat
R: Romans que escrigué Fontano embarcat caminant per lo Riu Mossa
V2: altre romans que escrigue caminant per lo riu mossa

Rubió (1956: 569, v. 82-88; 573: v. 112 i v. 120-123); Costa, Quintana & Serra (1991: 283-288) a partir del manuscrit B5; Miró (1995: II, 208-212; 1998: 117-122); Rossich & Valsalobre (2006: 251-253, v. 1-48); Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 69-78); Miralles (2015a: 206 - 207, v. 49-103 i 136-139) Miralles (2016: v. 25-32, 49-61, 83-89, 120-131).
Referències: Rubió (1956: 569 i 573); Valsalobre (2008: 81); Miralles (2015a [en premsa]; 2015b [en premsa]; 2015c: 204).

10 aplauso A B5 B12 C I2 L4 V2] aplaso B4 R || 13 venerar A B4 B5 B12 R] veurer C I2 L4 V2; los A B4 B5 B12 R] sos C I2 L4 V2 || 15 o B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] y A; Pompeios A B4 B12 C I2 L4 R] Pompeos B5 B12 L4 || 27 f' A B5 B12 C I2 L4 V2] *om.* B4 R || 28 anguila A B5 C I2 L4 (anguila B12 V2] aguila B4 R || 29 pies remontades C I2 R V2] pias remendadas A, per remendade B5 B12 || 30 per B4 C I2 L4 R V2] de A B5 B12 || 31 corona B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] carena A; circumstants A B5 B12 I2 L4 R V2] brillant B4 || 32 reliquia B4 R] reliqua C I2 L4 V2, rebica A, ribica B5 B12; brochets B4 R (broxets C I2 L4 V2] broquets A B5 B12 || 34 les troncs B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] los troncos A || 35 pàssia B4 B5 B12 C R] passio A I2 L4 V2 || 38 que el B4 B5 B12 C I2 R V2] qual A || 39 neta B4 B5 B12 C I2 R V2] nata A; espuma A B4 B5 B12 C I2 L4 V2] esquma R || 45 estas A B4 B5 B12 R] estos C I2 L4 V2 || 46 del B4 C I2 L4 R V2] lo A B5 B12 || 47 centro B4 C I2 L4 R V2] cetro A B5 B12; escamosa A B4 B5 B12 C I2 V2] ensamosa R || 52 adversa A B4 B5 B12 C I2 R V2] ardentia L4; zona B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] ora A || 53 francès A B4 B12 C I2 L4 R V2] *om.* B5 || 57 sa B4 B5 B12 C I2 R V2] la A || 59 plomes A B4 B12 C I2 L4 R V2] plumas B5 || 60 mentres A B4 B5 B12 C I2 R V2] mestres L4 || 61 dormint B4 B5 C R] dormit A B12 I2 L4 V2 || 63 de B4 C I2 L4 R V2] *om.* A B5 B12; Avos A B4 B5 B12 C I2 R V2] Alvos L4 || 64 cànvidos A B4 B5 B12 I2 L4 R V2] candido C; paloma A B4 B5 B12 C I2 R V2] ploma L4 || 68 ans A B4 C I2 L4 R V2] antes B5 || 69 Monsiur B5 C I2 R] Musier A, Monsieur B4 L4, Mosiur V2; Servien A B4 C I2 L4 R V2] Savien B5 || 72 i B4 C I2 L4 R V2] *om.* A B5 || 75 vos fa A B4 C I2 L4 R V2] vos fara B12, nos fara B5 || 76 Termodont A B4 C I2 L4 R V2] Tormodont B5 B12 || 78 si B4 C I2 L4 R V2] que A B5, qui B12 || 79 de A B4 B12 C I2 L4 R V2] *om.* B5 || 82 Monsiur C I2 R V2] Musier A, Monsieur B4, Mossiur B5 B12,

Monsier L4 || 83 esta B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] la A || 85 aclamen A B4 B5 B12 C I2 L4 R] aclama V2 || 89 dona A B5 B12 C I2 L4 V2] *om.* B4 R || 90 Monsiur C I2 R V2] Musier A, Monsieur B4 L4, Mossiur B5 B12 || 93 mirau en B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] miraban A || 95 dividida A B4 C I2 L4 R V2] divididas B5 B12 || 96 galant B4 B5 C I2 L4 R V2] volant A; aquesta A B4 B5 B12 C I2 R V2] esta L4; hermosa B4 C R] honrosa A B5 B12 I2 L4 V2 || 100 tanta deixa A B4 C I2 R V2] tanta ditxa B5, tant ditxosa L4 || 102 que de A B4 C I2 L4 R V2] de que B5; ausencia A B4 B5 C I2 L4 R] absentia V2 || 107 entre serenes i fred I2 C L4 V2] entre sirenes i fred A B5 B12 R, unas fisgonas cansons B4 || 112 astre B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] astro A || 115 y A B4 B5 B12 L4 R V2] *om.* C I2 || 117 so A B4 B5 B12 C I2 L4 R] *om.* V2 || 118 aplausos B4 C I2 L4 R V2] aplauso A B5 B12 || 119 i de B4 B5 B12 C I2 L4 R] i A V2 || 121 líric A B5 B12 C I2 L4 V2] síric R (si ric B4) || 123 ronca A B4 B12 C I2 L4 R V2] ronca y B5 || 126 veu B4 B5 C I2 L4 R V2] neu A B12; color B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] calor A || 127 cisne B4 C I2 L4 R V2] cigne A B5 B12 || 132 valga el A B4 B5 B12 C I2 R V2] vayal L4 || 134 fuentecilla A B4 B5 B12 I2 R V2] fontecilla L4 || 135 mos accents B4 C I2 L4 R V2] mon accent A B5 B12 || 138 tomístic A B5 B12 C I2 L4 R V2] *om.* B4 || 141 temé A B4 B12 C I2 L4 R V2] terme B5 || 147 guarda B4 B5 B12 C I2 L4 R V2] guardo A || 149 vexeu A B5 B12 I2] dexeu B4 C R L4 V2 || 150 del A B4 B5 B12 C I2 R] quel V2 || 151 fou A B4 C I2 R L4 V2] son B5 B12

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels v. 10, 27, 28, 39, 47, 89, 107, 121 i 149.

Rúbrica: *Mossa* [corregint *Possa?*] B4.

1 i 4: No es llegeix l'inici del primer mot [Cor]onats, [d]e B4.

6: *Mossa*, corregint *Possa?* B4.

11: No es llegeix l'inici del primer mot [li di]gueren B12.

15: *Pompeos* corregit per una mà posterior, en llapis *Pompeyos* L4.

21-22: No es llegeix el final dels dos versos I2.

26: *tiravan* corregint *tiraban* B4; *exels*, corregit posteriorment, amb llapis *exxels* L4.

37-40: *om.* L4.

37: *Nereydas* corregint *Neyerdas?* R.

39: La forma insòlita *esquma*, única en el ms. R, fa pensar que es tracta d'un error de còpia i per això l'he corregida a partir dels altres testimonis.

41: no es llegeix després de *semb[...]* B12.

47: *ensamosa* corregint *encamosa* R.

50: *ribera* ratllat i corregit per *bandera* B4; *valsa* ratllat i corregit per *volant* V2.

51-92: Part de les últimes síl·labes o mots a final de vers, interlineats i entre claudàtors A.

52: *adversa* en llapis per una mà posterior, corregint *ardenta* L4.

53: no es llegeix a partir de *cor[...]* B12.

56: transcriu *sorels* i afegeix la *b* a la interlínia superior R.

60-73: esquinçat, no es llegeix el final dels v. 60-68 i tampoc la totalitat dels v. 69-73 B12.

70: *las*, afegit al marge L4.

72: *y* afegit a la interlínia superior I2.

- 74: *balleta* ratllat i corregit per *Bellona* L4.
88: *franceses*, afegeix i després ratlla un vers que diu *Monsiur de Castro un...* I2.
93-103: esquinçat, no es llegeix l'inici dels v. 93-98 i tampoc la totalitat dels v. 99-102; del v. 103 només es conserven les tres darreres lletres B12.
98: *Adonis*, afegeix i ratlla a continuació, *susp*, i afegeix [interl. *trist*]ament B4.
100: *tanta* corregint *tant*, a la interlínia A; *dexa* corregint un mot il·legible A; *tanta deixa* en llapis per una mà posterior, corregint *tant ditxosa* L4.
107: en aquest cas, la llició d'R és una *lectio faciliior* probablement propiciada per la presència dle mot *sirenes* al vers anterior.
110: *fransa* corregint *frances* A; *llaudes* ratllat i corregit per *laudes* B12.
120: *així* ratllat i corregit per *al fi* B4.
126: *la* corregint *lo* R.
129: *violent* corregint *ardent?* R.
132: *Vayal* corregit a llapis, posteriorment, per *Valgal* L4.
137-138: es llegeixen amb molta dificultat pel mal estat del manuscrit B12.
139: *aserts* afegeix al marge una altra mà, amb una crida *offers* V2.
144-147: No es llegeix el principi del mot de cada vers B4.
146-147: Canvi d'ordre dels v. 147-146 B4.
148: *vexa* [interl. *men*] A.
149: *vexeu* corregint *dexeu* I2.

En aquest poema-epístola, que cal situar en el moment en què la comitiva francesa, catalana i portuguesa, naveguen el riu Mosa cap a Münster, hi intervenen tres veus: la del poeta, la del riu Mosa i la d'una sirena. En la primera part es descriu el riu Mosa segons el tòpic clàssic del déu-riu en el moment que els vaixells de l'expedició francocatalana solquen les seves aigües; després, pren la paraula el riu, que explica quina és la composició d'aquesta expedició: els ambaixadors francesos i els delegats català i portuguès, respectivament; finalment, a través de les veus d'una sirena i del propi poeta, Fontanella ironitza sobre la seva condició en aquell moment, rememora la seva participació en el certamen a Sant Tomàs d'Aquino (celebrat a Barcelona poc temps abans de la seva partida) i els amics absents.

1 *boga*: bova, planta semblant al jonc que 'es fa pels aiguamolls i llocs d'aigua de curs lent' (DCVB).

2 Els *cabells* són metàfora del curs de l'aigua fluvial.

6 *Mossa*: el riu Mosa. Maninc la grafia amb doble *s* perquè ha de reflectir una determinada pronúncia (veg. «Ja m'aguarda altra ribera», v. 5).

9 *com*: com que.

10 *parler*: que parla, parlant. Així, els estendards són com un aplaudiment mogut per l'aire i parlen en la mesura que, amb les seves figures, expliquen de quin exèrcit són.

13 *los lliris*: les flors de lis dels estendards francesos.

- 14-16 En aquest sentit: ‘sobre un carro tan bell com el més bell que hagi vist Roma per celebrar les victòries dels seus generals’.
- 19 El poeta estableix un diàleg fingit amb els seus amics: ell és a Münster i ells, absents; torna a invocar-los de nou al final de la composició (v. 145).
- 22-24 Venus va néixer de l’escuma del mar i del sexe tallat del Cel (Urà). Se la representava sobre una petxina arrossegada per dos tritons.
- 25 *baios*: ‘bais’ (de color blanc d’or, normalment aplicat als cavalls). | *cabos*: «voz náutica. La cuerda entera que sirve en los navíos, y el pedazo que se corta o ha quedado de ella» (*Aut.* s.v. *cabo*). | Els *barbs* són blancs (*baios*) i amb taques *negres*; cf. Jacinto Polo de Medina, «En un bayo, cabos negros, / que en una andaluza yegua / engendró el viento y, al padre / con veloz planta atropella» (citada per *Aut.*, s.v. *bayo*).
- 31 Vers hipermètric. | *circumstants*: al voltant.
- 32 *brochets*: lluços de riu (del fr. *brochets*). Entenem que els *brochets* són la *reliquia*, o sigui l’estela que el carro deixa enrere.
- 35 *pàssia*: passió.
- 40-44 Les *sirenes* (v. 37) tenen una *forma insolent*: són meitat *carn* i meitat *peix*; s’assemblen, a més a més, al *Carnestoltes*, moment de l’any en què es deixa de menjar *carn* per menjar *peix* (noti’s també el joc amb el mot *Carnestoltes*, que comença amb les quatre lletres del substantiu *carn*).
- 46 *índice*: senyal, ostentació.
- 47 *escamosa cúria*: la cort d’animals aquàtics.
- 48 *caduca veu*: vella, perquè és la veu d’un ancià.
- 51, 52 *flors*: les flors de lis de la bandera francesa (v. 13).
- 52 *adversa zona*: en territori enemic.
- 53 *Júpiter francès*: el rei de França. | *sacra corona*: la corona del rei francès, dit el rei Cristianíssim.
- 54 *crystal·lina vidriera*: les aigües del riu.
- 55 *dos ambaixadors*: Claude des Mesmes i Abel Servien (veg. *infra*).
- 57 *pacífica olivera*: les branques d’olivera són el símbol de la pau i es considera aquell que les branda com a civilitzat. Recordem que la comitiva s’adreça a Münster per obtenir un tractat de pau.
- 59 Els *canons* com a símbol de la guerra i les *plomes*, de les lletres (en referència a la presència de qui, com el poeta, combat amb les lletres i no amb els *canons*).
- 61 Minerva representa els valors de la vida civilitzada (és a dir, la pau que es vol aconseguir a Münster) contra Mart, déu de la guerra.
- 63 *comte d’Avós*: Claude des Mesmes, comte d’Avaux, nomenat per Mazarin plenipotenciari a Münster. En la seva caracterització, predomina el color blanc (*costums càndidos*, v. 64; *blanca paloma, creu de plata*, v. 65; *les canes*, v. 68).
- 65 *blanca paloma sobre creu de plata*: creu de l’orde de cavalleria francesa de l’Esperit Sant. El comte d’Avaux en fou membre i, de 1637 a 1643, secretari.
- 67-68 Perquè ensenyi a ser prudent tot i ser jove (*ans que les canes*).

- 69 *Monsiur de Servien*: Abel Servien, marquès de Sablé, també nomenat per Mazarin plenipotenciari a Münster.
- 71 *la francesa*: l'armada francesa (v. 58).
- 74 *Madama de Servien*: Agustine Le Roux, esposa del marquès de Sablé, lloada per la seva bellesa i caràcter (v. 75-81).
- 76 *del Termodont clara amazona*: les amazones, conegudes pel seu caràcter guerrer, vivien a la vora del riu Termodont (Capadòcia).
- 78-81 *corona, venera, vent* (veient), *tem, adora*: el subjecte és Amor.
- 80 *vent-la*: veient-la.
- 82 *Monsiur de Fontanella*: Josep Fontanella, delegat català a les negociacions de Münster, i germà de Francesc Fontanella, que l'acompanyà com a ajudant.
- 86 *barres de Catalunya i Barcelona*: les quatre barres de la bandera de Catalunya i de Barcelona, respectivament.
- 87-88 Amb l'honor de les empreses de Josep Fontanella, les quatre barres catalanes (v. 86) esdevindran suport (*columnes*) de França (*flors* [de lis] *franceses*).
- 89-90 *a l'aire dona altra bandera ufana / Monsiur de Castro*: Monsiur de Castro (Luiz Pereira de Castro, representant portuguès a Münster) fa ostentació a l'aire d'una altra bandera.
- 92 *mos cristalls*: és a dir, les aigües del Mosa, que reflecteixen la imatge de la bandera portuguesa (v. 93).
- 93 *venerades quines*: les *quines* són «las armas de Portugal, que son cinco escudos azules puestos en cruz, y en cada escudo cinco dineros de plata en aspa. Los cinco escudos representan las cinco llagas de Christo, señor nuestro, y contados estos con los veinte y cinco dineros componen los treinta en que fue vendido a los judíos» (*Aut.*, s.v. *quinas*). La bandera havia perdut les *quines* quan Portugal es trobava sota el govern de la monarquia hispànica, però les recuperà amb la seva independència, després de la Guerra de Restauració, el 1640; és per aquesta raó que les *quines* són *venerades*.
- 97 Narcís s'enamorà de la pròpia imatge, que veia reflectida en les aigües d'una font.
- 98-100 Afrodita (la romana Venus) i Persèfone es disputaven el bell Adonis; Zeus decidí que viuria una tercera part de l'any amb una i una tercera part amb l'altra, i que la tercera part restant podria decidir anar amb qui volgués. Adonis trià viure dues terceres parts de l'any amb Afrodita, per això aquí *sospira per Venus* i la *deixa ab tanta pena*.
- 104 *músic decrèpit*: el riu Mosa.
- 105 Afectat per un greu refredat.
- 106 La *serena* és la humitat de l'aire a la nit.
- 108 *socarrona*: burleta.
- 110-111 *laudes, matines*: les *matines* són, en la litúrgia de les hores, la primera de les hores canòniques del dia; les *laudes* són la part de l'ofici diví que es diu després de les matines. És a dir, la sirena *més socarrona* (v. 108), que diu *matines*, va per davant de les altres, que canten *laudes*.
- 114-115 *Fontano* és el pseudònim pastoral del poeta Francesc Fontanella, que ha passat a convertir-se en *peregrí* pel fet d'acompanyar el seu germà Josep en el periple de Münster, que

ja feia mesos que durava, i que ara es veu abocat a fer de *barquer* (sobre la fòbia marinera de Fontanella, veg. Miralles 2015a).

118 Vegeu «mendigar a l'art aplausos» («Ínclita, excelsa Lisa generosa», v. 120).

127 El cigne (*cisne*), que la tradició diu que canta dolçament abans de morir, és un animal consagrat al déu Apol·lo, que regeix la música i els poetes (vegeu «En lo bullici inquiet», v. 30).

128, 130 *font sonora*, *fonteta*: al·lusió al propi poeta, que juga ab el seu cognom, Fontanella, i que ahora fa referència a la inspiració poètica, per fer-se protagonista de l'acció.

129 *violent*: cal practicar una sinèresi entre la i i la o per tal de satisfer el còmput sil·làbic.

130 *tanta*: molta.

132 Exclamació despectiva: «Caram de sirena!» | *diantre*: eufemisme per *diable*.

134 *mal·lograda fuentecilla*: font estroçada, que no raja. De nou, un joc amb el substantiu *font*: en aquest cas es tracta de la inspiració de la sirena, i no del propi poeta, que ha fet burla de la capacitat poètica de Fontanella. Notem el rebaix: si la de Fontano era una *fonteta* (v. 130), la de la sirena ni hi arriba, és una *mal·lograda fuentecilla*.

135 *accents*: en el sentit de 'versos', 'poema'.

138 *tomístic vexamen*: al·lusió al vexamen d'acadèmia que, amb motiu de les festes de Sant Tomàs, llegí Francesc Fontanella a Barcelona el 15 de març de 1643, just abans de marxar cap a Münster (vegeu «Ja m'aguarda altra ribera», v. 111).

141-143 La sirena (v. 132) és temerosa com una *dona*, fuig ràpidament com una nimfa marina (*nerèida*) i s'escapa com un *peix* gràcies a la seva cua.

145 *mos amics*: vegeu v. 19.

147 *algun gust de retén*: algun plaer de reserva.

149 *vexen*: El poeta demana no ser objecte de crítica.

150-151 En la llengua antiga es poden contraposar *aquí* i *ací*: *aquí* indica el lloc on se situa aquell que rep el parlament (els amics) i *ací* senyala l'espai de l'emissor (Fontano). (DCVB, s.v. *aquí*). | *folgança*: diversió, gaudi. | *divertiment*: 'evasió'. En aquest sentit: mentre que a mi em serveix per evadir-me, a vosaltres us divertirà.

**ALTRES CARTES (I):
CARTES ESPARSES**

CARTA I

«Líquido ja instrument canora»

*Tement un amant ser ell causa de la tristesa de sa dama per haver-li donat alguns recels,
li dona amoroses disculpes*

Líquido ja instrument canora
força dilata en la campanya amena;
ja en verda pompa entronisada, Flora
4 lo prat matisa, lo matís ordena;
al fulgent tribunal ja de l'Aurora
queixes dona suaus la filomena;
i tu, imitant ses numeroses queixes,
8 ni el dany olvides ni tristesa deixes.

Dos vegades lo sol fulgor lustrosa
ha donat a l'Olimp, i dos vegades
he vist de Doris en l'esfera undosa
12 les flames lluminoses apagades;
dos vegades la nit ab sombra ombrosa
les flors més belles ha deixat borrades;
i tu ja mai barrant tes tristes queixes,
16 ni olvides lo dolor ni el pesar deixes.

Puga, Amaril·lis, jo saber la causa
que així ha pogut ofendre ta bellesa;
meresca percibir qui tos danys causa,
20 si mereix mon amor esta finesa.
Fes, a explicar tanta tristesa, pausa,
o la causa m'explique ta tristesa;
o mostra l'ocasió de tan gran queixa,
24 o el dany olvida, o la tristesa deixa.

Si perquè Elisa amí (queixa severa,
ferides per causar la pena mia),
sentiment és injust lo que t'altera
28 puix, quan ausent de ton fulgor vivia,
quan del Besòs vivia en la ribera,
de ta ausència divertit, amor fingia;

32 i així serà, si ton rigor no deixes,
injust lo sentiment, vanes les queixes.

Octaves.

B4 f. 118; BO p. 422-423; C p. 216-217; I2 f. 123; L4 p. 181-182; R p. 250-251; VG f. 43; V2 f. 157v-158.

B4: Tement vn Amant ser ell causa dela tristesa de sa Dama per haverli donát alguns recels li dona amorosas disculpas

BO: [sense rúbrica]

C: Tement vn Amant ser ell causa de la tristesa de sa Dama per hauerli donat alguns recels li dona amorosas disculpas

I2: Tement un amant ser ell causa de la tristesa de sa dama, per auerli donat alguns resels li dona amorosas disculpas. Octavas

L4: Tement vn amant ser ell causa dela tristesa de sa Dama per haverli donat alguns recels li dona amorosas disculpas. Octavas

R: Tement vn amant ser ell causa dela tristesa de sa Dama, per haverli donat alguns recels, li dona amorosas disculpas

V2: Tement vn amant ser causa de la tristesa de sa dama, per averli donat alguns resels, li dona amorosas disculpas. Octavas

Edicions anteriors: Miralles (2016: v. 17-32), Miró (1995: I, 223-224).

1 canora BO C I2 L4 VG V2] trompa sonora B4 R || 2 força] la força B4 C I2 L4 R V2, la forca BO || 3 ja B4 C I2 L4 R V2] y BO || 4 lo B4 C I2 L4 R V2] y lo BO || 8 tristesa] la tristesa B4 BO C I2 L4 R V2 || 12 apagades B4 BO I2 L4 R V2] à pagadas C || 13 umbrosa B4 BO I2 L4 R V2] vndosa C || 16 olvides B4 C I2 L4 R V2] oluidel BO || 19 percibir B4 C R] persabir BO, persebir I2 L4 V2 || 20 esta BO C I2 L4 V2] tanta B4 R || 21 fes a B4 BO C I2 L4 R V2] feta BO; explicar B4 BO C I2 L4 R] *om.* V2; tanta tristesa B4 C I2 L4 R V2] tot ab trista BO, || 23 mostra B4 C I2 L4 R V2] morta BO || 24 o el B4 C I2 L4 R V2] o lo BO || 25 perque B4 C I2 L4 R V2] per BO; amí BO I2 V2] a mi B4 L4 R; queixa B4 BO I2 L4 R V2] queixas C || 26 per B4] per a C I2 L4 R V2, pora BO || 27 injust BO] just B4 C I2 L4 R V2 || 28 puix B4 C I2 L4 R V2] pus BO; ton V2] son B4 BO C I2 L4 R || 29 en B4 C R V2] *om.* BO, a I2 L4 || 30 de B4 C I2 L4 R V2] *om.* BO || 32 injust B4 BO I2 L4 R V2] ingust C

Composició amb molts llocs corromputs. Baso l'edició en R, excepte quan la resta de testimonis (tret de B4, que hem de considerar vinculat a R) coincideixen en una lliçó alternativa (per exemple, als v. 1 i 20). He corregit també alguns errors evidents però, com veurem, hi ha passatges deteriorats, que no s'han pogut esmenar. Els problemes de la primera estrofa deriven de la lliçó errònia que compartien tots els testimonis al primer vers,

que és coix, i que aquí he hagut de respectar per manca d'alternatives i perquè hauria estat massa aventurat refer-lo. Tan sols R va optar per una correcció posterior, intercalant *trompa* (i canviant l'adjectiu *canora* per *sonora*, que es devia considerar més adient a una trompa) per mantenir la mètrica del decasíl·lab. L'esmena d'R, però, no acaba de fer sentit. B4 segueix R (o un manuscrit perdut amb l'esmena que veiem a R), de manera que es pot considerar un testimoni *descriptus*. Al vers 2, hiper mètric en tots els testimonis, elimino l'article inicial: aquesta reconstrucció *ope ingenii* es justifica perquè és l'única modificació que, sense alterar el sentit ni canviar cap mot, permet regularitzar la mètrica i l'accentuació del vers. També és hiper mètric el v. 8 a tots els testimonis, si bé V2 hi ratlla l'article *la* i el vers es torna mètric; he acceptat la correcció en aquesta edició. Al vers 20, la lliçó de R (i B4) *tanta finesa* és clarament equivocada i sembla una contaminació de l'adjectiu *tanta* del vers següent; segueixo, com he explicat, la lliçó unànime de la resta de manuscrits (excepte B4, com també he argumentat). Al vers 25, R coincideix amb L4 (i, naturalment, amb B4) en la forma *a mi*; es tracta d'un error fàcilment explicable, però que no fa sentit; és evident que la lliçó bona és *amí*, reportada per la resta de testimonis. A l'última estrofa, finalment, una transmissió defectuosa ha alterat la successió i el sentit dels versos 26-27 en tots els testimonis, excepte a BO: és evident, per la rima, que s'havia de recuperar l'ordre d'aquesta lliçó singular. El v. 26 és hiper mètric arreu (B4 depèn d'R, de manera que la lliçó *per* s'ha de veure com una correcció que busca fer regular el vers; la correcció de *pera* per *pora* que fa BO no resol cap problema, ni mètric ni de sentit), com també ho és, d'hiper mètric, el v. 30. En el primer cas, queda clar que l'antígraf ja incorporava la forma *per a* i la hipermetria que se'n deriva; sigui com sigui, penso que cal acceptar la correcció del copista de B4 com l'única possible per regularitzar les síl·labes del vers. Al v. 30, en canvi, qualsevol intent de reconstrucció hipotètica seria poc justificable. Al v. 27, la forma *just*, majoritària, contradia el sentit del vers 32: adopto, doncs, la lliçó única, *injust*, de BO. Al v. 28, encara, tot i que és evident que l'antígraf transmetia la forma *son*, el sentit obliga a acollir la correcció *ton* que introdueix el copista de V2. Tot plegat no fa sinó reforçar la idea que totes les versions del poema davallen d'un testimoni inicial corromput.

1: *trompa* intercalat damunt de *sonora*, corregit sobre *canora* R.

8: *la* ratllat V2.

21: *tanta tristesa* corregit sobre *tot ab tristas* I2.

22: *ta* corregit sobre *tanta* C.

23: *mostra* corregit sobre *morta* I2.

24: *ol'* corregit sobre *o, lo* I2.

26: *pora* corregit sobre *pera* BO.

26-27: canviats d'ordre en tots els testimonis, excepte a BO.

28: *ton* corregit sobre *son* V2.

El poeta s'adreça a una dama a qui anomena Amaril·lis per preguntar-li què l'afligeix. Han passat dos dies i ella no cessa de lamentar-se. És perquè el poeta en altre temps va estimar una altra dama, anomenada Elisa? Si és així, el poeta vol fer-li avinent que el retret és injust, perquè aquest era un amor fingit, originat per la seva absència. Cal fer notar la singularitat

d'aquesta confessió, inhabitual en el context de la sensibilitat de l'època. Les incorreccions mètriques i el sentit problemàtic en algun punt, em porta a pensar que, molt probablement, es tracti d'un poema que, tanmateix, va acabar entrant a la tradició com la resta de textos.

1-6 *ja ... ja ... ja*: anàfora. El contingut d'aquests sis versos forma una enumeració que descriu un *locus amoenus*: un rierol escampa el seu borbotlleig pels prats, Flora hi ha fet créixer les flors, es fa de dia i canta el rossinyol. | v. 1 Vers hipomètric. | *Líquido instrument*: un riu. Tenint present que la destinatària del text, Amaril·lis, és una dama rossellonesa, podria tractar-se de la Tet, que passa per Illa i Perpinyà, i desemboca a Canet de Rosselló) | *canora força dilata*: encavalcament; escampa amb remor la seva força. Aquests dos primers versos conformen un violent hipèrbaton, que es resoldria així: 'ja instrument líquido dilata [la seva] força canora en la companya amena'.

7 *tu*: Amaril·lis (vegeu v. 17).

6 *filomena*: el rossinyol. Filomena (o Filomela) és un personatge mitològic. Filla del rei d'Atenes, va ser violada per Tereu, el marit de la seva germana, el qual li va tallar la llengua perquè no pogués explicar a ningú la seva agressió. Els déus la van convertir en rossinyol i des de llavors amb el seu cant dona veu a les seves queixes.

7-8 *queixes...deixes*: notem que els dos versos finals de cada octava coincideixen, en singular o en plural, repetint les paraules clau *queixes* i *deixes* | *numeroses queixes*: les queixes o laments rítmics, amb nombre, de *filomena*.

9-14 Han passat dos dies i dues nits.

11 *Doris*: nimfa marina, filla d'Oceà i de Tetis. L'*esfera undosa* de Doris és el mar.

17 i 19 *causa*: exemple de rima idèntica, justificat pel sentit divers, com a substantiu i com a verb.

25 «Si [la] queixa severa [és] perquè Elisa amó».

30 *divertit*: distret, oblidat. Vers hiperbètric.

CARTA II

«Terinda bella, singular i hermosa»

Tenint un amant zeloses queixes de sa dama, desconfiat, li representa lo rendit de son amor per a obligar-la

Terinda bella, singular i hermosa,
que, ab voluntat segura,
mon cor servir procura
4 en la cadena de l'amor gustosa,
si al mig de la bonança
no atropellen mos zelos ma esperança.

Estimau lo dolor, mirau la pena
8 de què ha tant que sou causa;
donau alguna pausa
al veloç sentiment, que m'encadena;
mirau, Terinda ingrata,
12 lo dany que em postra, lo rigor que em mata.

Rendit mon cor, ma llibertat rendida
entre borrasques tantes
se posa a vostres plantes
16 perquè de mi siau dura homicida.
Oh, si tant meresquera
que ja morir a vostres mans poguera!

És possible, ai de mi!, que ma esperança,
20 en mon amor fundada,
se veja en vós burlada
quan de l'altre augmentau la confiança
perquè jo, en penes tantes,
24 muira desesperat en vostres plantes?

Quan comencí d'amar vostra bellesa
i mos danys advertireu,
la flama afavoríreu
28 que dins mon pit vàreu mirar encesa;
per què ab estes desditxes
creixeu mes penes i burlau mes ditxes?

Sextet-lira (AbbAcC)

B4 p. 207; C p. 217-218; I2 f. 123v-124; L4 p. 306-307; R p. 251-252; VG f. 44; V2 f. 158-158v.

B4: Tenint un Amant zelosas queixas de sa Dama, desconfiat li representa lo rendit de son amor pera obligarla

C: Tenint un Amant zelosas queixas de sa Dama desconfiat li representa lo rendit de son amor pera obligarla

I2: Tenint un amant zelosas queixas de sa dama desconfiat li representa lo rendit de son amor

L4: Tenint un Amant zelosas queixas de sa Dama desconfiat li representa lo rendit de son amor

R: Tenint un amant zelosas queixas de sa dama; desconfiat li representa lo rendit de son amor, pera obligarla

V2: Tenint un amant zelosas queixas de sa dama, desconfiat li representa lo rendit de son amor pera obligarla

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 240-241).

1 Terinda B4 C I2 L4 R V2] Tereza VG || 5 mig B4 I2 L4 R V2] mitig C || 5 mos B4 C I2 L4 R] los V2 || 13 ma C I2 L4 R V2] la B4; rendida V2] perduda B4 C I2 L4 R || 17 meresquera B4 C I2 R V2] meresquere L4 || 18 ja C I2 L4 R V2] jo B4 || 21 veja C I2 L4 V2] veja B4, veja R || 25 vostra bellesa B4] bella Terinda C I2 L4 R V2

Baso l'edició en el ms R. Corregeixo els errors evidents dels vers 13, 21 i 25.

13: comença a escriure *perduda* però corregeix per deixar-hi *rendida* V2. Aquesta lliçó és l'única que permet mantenir el patró de rima imposat a l'estrofa i, a més, fa més sentit que la que transmeten la resta de testimonis. És per tant, la que he optat per editar.

16: *dura* afegit en la interlínia superior, entre *siau* i *homisida* I2.

21: R dona aquí una lliçó (*veja* = *veia*) en un temps verbal (el pretèrit imperfet) que no concorda amb el que pertocaria pel sentit de l'oració (el present de subjuntiu). Per això la descarto i edito la de la resta de testimonis.

24: *desesperat*, després que la mateixa mà afegixi *es* en la interlínia superior, esmenant la lliçó primera (*desperat*) R.

25: inicialment transcriu *Bella Terinda* però després la mateixa mà ratlla la lliçó i afegix *vostre Bellesa* a la interlínia superior B4. Això significa que, o bé es tracta d'una lliçó *ope ingenii* del copista, o bé que el copista té accés a un altre testimoni avui no conegut. Sigui com sigui (és impossible de determinar), aquesta lliçó és l'única que permet mantenir el patró de rima imposat a l'estrofa i, a més, fa més sentit que la que transmeten la resta de testimonis. És per tant, la que he optat per editar; abans de *quant*, sí ratllat I2.

Després de presentar-se com un enamorat devot i submís a la voluntat de la dama, el poeta li demana que tingui present el seu patiment amorós, el qual sembla causat per l'interès de la dama per un altre pretendent. El poeta també retreu a la dama que alimentés, en un primer moment les seves esperances. El text, que no presenta cap conclusió clara, fa la impressió d'haver estat abandonat per l'autor després de la cinquena estrofa.

Rúbrica *zeloses*: geloses | *li representa*: li torna a presentar. | *per a obligar-la*: a correspondre el seu amor. En la concepció neoplatònica de l'amor, es considera que la persona estimada té l'obligació de correspondre la que l'estima.

4 Hipèrbaton: 'en la cadena gustosa de l'amor'.

7 *estimau*: estimeu (=considereu). | *mirau*: mireu.

8 *ha*: fa.

9 *donau*: doneu.

12 *dany*: el patiment amorós. | *rigor*: el desdeny de la dama.

16 *siau*: sigueu.

17 *meresquera*: meresqués.

18 *poguera*: pogués.

21 *se veja*: es vegi.

22 *de l'altre*: probablement es refereix a un altre pretendent de la dama. | *augmentau*: augmenteu.

24 *muira*: mori.

23 *perquè*: per tal que.

26 *mos danys*: els meus patiments amorosos.

27-28 Hipèrbaton: 'afavoríreu la flama que dins mon pit vàreu mirar encesa'.

30 *creixeu*: acreixeu, incrementeu. | *burlau*: burleu.

CARTA III

«Camaleó de les flames»

A petició d'algunes missenyores, feu Fontano una invectiva a certs pretesos galants baix los sis noms suposats

Calota

Camaleó de les flames
i salamandra dels vents
que, seguint un impossible,
4 espera més del que creu:
 si a la dura o pia mater
la temeritat ofèn,
pot cercar una calota
8 ab aforro de capell.

Albarda

Aquell que del desengany
veu lo llum i no el coneix,
ou la veu i no l'escolta,
12 insensible en lo que sent:
 gipó encotonat de palla
per gala brillant mereix,
i el que sobra, en albarda
16 serà sa lletra i sa veu.

Sant Aleix

Sens amuntonar muntanyes,
si és Tifeo modern,
per assaltar les esferes,
20 fabrica escales de vent;
 no fulminat del Tonant,
abrasat del Sol mateix,
baix l'escala poc ditxosa
24 mal imita sant Aleix.

Frare

Hipòcrita humilitat
d'aquell altiu pensament
que, ab desencerada ploma,
28 Ícaro sense ales és;
si dona al mar de l'amar
algun renom verdader,
32 escriga son epitafi
sobre l'eco de convent.

Llimac

Aquell que, arrastrant, arrastra
lo que pateix i apeteix,
36 Atlant que porta sa casa
provant a portar un Cel,
si té lo nom formidable,
l'agüero funest no té,
40 perquè son cap asseguren
la virtut i lo desdeny.

Violat

Aquell que en colors ostenta
lo jaspeat de la serp
ab un iris d'altiveses
44 i un pago de cascavells,
si ab lo violat viola
a l'amor mal encobert,
accident és del vestit
48 i del cap és accident.

Romanç.

L4 p. 869-870; R p. 258-260.

L4: A petició de vnas Misenoras, feu Fontano una inventiva [sic] a certs pretesos Galants baix estos sis noms suposats es a saber, Calota, Albarda, St Alex, frare, Llimach, Violat

R: A petició de algunas Missenyoras feu Fontano una invectiva á certs pretesos Galants baix los sis noms suposats

Edicions anteriors: Miró (1995: II, 234-235).

15 albarda R] alabarda L4 || 16 sa ... sa R] la ... la L4 || 18 és L4] lo R || 21 Tonant L4] tonent R || 24 imita sant R] imita a sant L4 || 25 humilitat R] humiliat L4 || 28 sense R] sens L4 || 29 si dona R] sino L4 || 32 sobre el R] sobel' L4 || 35 sa R] la L4 ||

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels v. 18 i 21.

18: entre *es* i *Típbeo*, *th* ratllat L4.

27: després de *que ab*, en blanc L4.

A partir de malnoms que deuen estar relacionats amb alguna característica dels diversos galants esmentats, el poeta fa una sàtira de cadascun d'ells. És versemblant pensar que les *missenyores* esmentades a la rúbrica siguin monges, ja que, deixant de banda un esment molt puntual a les participants en el certamen de Sant Tomàs per al qual Fontanella compongués el seu *Vexamen*, aquest és un apel·latiu que, dins el corpus poètic fontanellà només trobem a les cartes a les monges dels Àngels (vegeu *Ang.* VIII, IX, XIII i XIV). A més a més, la situació de galanteig de diferents galants a diferents dames, sembla situar-nos de ple en un context conventual. D'altra banda, és fàcil capir que el poema incorpora jocs conceptuals de connotacions obscenes, cosa molt habitual en la literatura satírica contra els devots de religioses. Tenint present que el poema és reportat únicament per R i L4, tot fa pensar que deu tractar-se d'una composició tardana, i que, malgrat la temàtica mongívola, no s'ha de relacionar amb el cicle dels Àngels.

1-2 La salamandra era l'animal que tradicionalment es considerava immune a les flames, de la mateixa manera que el camaleó s'alimentava del vent (cf. el poema de Quevedo «Dígote pretendiente y cortesano»); hi ha, doncs, en aquests versos un intercanvi d'atributs, que al v. 3 és qualificat d'*impossible*.

5 *dura mater* / *pia mater*: o duramàter i piàmàter són capes de les meninges cerebrals; aquí semblen valer per 'cervell'; d'aquí l'al·lusió al barret del v. 7. No podem descartar que al·ludeixi jocosament a la monja festejada pel galant (*mater* només s'aplica a la priora); si fos així, aleshores la *temeritat* del v. 6 seria la de festejar una monja.

7 *calota*: del francès *calotte*, 'barret semiesfèric' (DCVB, s.v. *calota*).

8 El sentit d'aquests primer grup de versos sembla ser que el galant en qüestió té aspiracions per damunt de les seves possibilitats, i el poeta bromeja amb el fet que si al cervell no li és possible assumir-ho, un capell por tapar, dissimular, el fracàs. No descartem tampoc a un possible sentit obscè, difícil de concretar, en les al·lusions a un tipus de capell (*calota*) i al seu folre. | *aforro*: revestiment, folre.

11 *ou*: oeix, sent.

12 *en lo que sent*: 'a allò que sent' (tant per la vista com per l'oïda). Noteu la formulació paradoxal del raonament: el galant no és sensible a allò que sent; potser el poeta vol dir que el galant s'autoenganya o que no vol acceptar la veritat; per això més tard el tractarà d'ase (v. 15).

13 *gipó*: peça de vestir a mode de gec entallat i curt, fins a la cintura.

13-14 Hipèrbaton: «mereix gipó encotonat de palla per [=com a] gala brillant»; degradació de connotacions paròdiques, perquè és evident que la palla no és un element d'un vestit de gala i que la seva lluentor és molt diferent de la d'aquest tipus de guarniments.

15 *el que sobra*: de la palla que encotona, farceix el seu gipó. | *albarda*: «Guarniment de les bèsties de càrrega que consisteix essencialment en un coixí ple de palla, de borra, etc., que s'adapta al llom de l'animal i sobre el qual es col·loquen les sàrries, els arganells, etc.» (DIEC). En definitiva: l'autor titlla aquest individu d'ase. I, si *el que sobra* és la palla del gipó, com hem dit, que l'acabi utilitzant de *lletra* i de *veu* pot voler dir que és un mal compositor de versos i un mal cantant, ja que *lletra* se sol aplicar a les composicions pensades per a cantar.

17-21 El gegant Tifeu té una alçada que li permet arribar a les estrelles i cossos celestes (*per assaltar les esferes*) i té la capacitat de generar huracans i terratrèmols; el v. 21 al·ludeix a la seva lluita amb Zeus, de la que va sortir derrotat; d'aquesta contesa, va restar sepultat sota diverses muntanyes i volcans sicilians, i tot i que va intentar alliberar-se del pes (v. 17) no ho va aconseguir (Ovidi, *Met.*, 346-361). | *amuntonar*: amuntegar. | v. 21: entenguí's 'no fulminat (pels llamps) del Tonant' (=Zeus (o Júpiter en la mitologia llatina)).

22 *del Sol*: pel Sol. L'escalfament dels devots és també un lloc comú en la literatura de monges; es tracta d'un escalfament figurat, sinònim de l'excitació sexual, però que, per a ridiculitzar-los, arriba a ser literal i es relaciona amb el fet que esperen l'atenció de la seva dama des de l'exterior del convent, a mercè de les inclemències meteorològiques i, eventualment, a ple sol. Sobre aquest tòpic, és cèlebre el passatge del capítol 22 d'*El buscón* en què s'explica: «En verano, es de ver cómo no sólo se calientan al sol [els devots de monges], sino se chamuscan; que es gran gusto verlas a ellas tan crudas y a ellos tan asados».

23-24 La iconografia tradicional d'Aleix de Roma el representa amb una escala, pel lloc on va dormir (sota l'escala) durant disset anys a casa dels seus pares sense ser reconegut. Probablement els versos al·ludeixen a algun devot que usava escales per assaltar els murs del convent; l'escala és *poc ditxosa* potser perquè no li permet accedir al lloc que pretén. És possible pensar que les *escales de vent* que fabrica el galant *Sant Aleix* al·ludeixen al fet que es construeix el seu propi engany en la possibilitat de poder arribar a ser estimat per una monja.

25-26 Noti's l'antítesi *humilitat* / *altiu*.

25-28 Hipèrbaton: '[La] hipòcrita humilitat d'aquell altiu pensament (=la dama) que és Ícaro sense ales ab desencerada ploma'. Al·ludeix sarcàsticament al mite d'Ícar, el qual duia unes ales que el seu pare, Dèdal, li havia construït enganxades amb cera, però va volar tan alt que el Sol la va fondre i va caure al mar. D'altra banda, les afirmacions són aparentment contradictòries: si no té ales, què importa que la ploma sigui desencerada? Tal vegada sigui una referència a la poca perícia del tal «Frare» per escriure versos? En tot cas, noti's el procés de ridiculització progressiu del personatge: primer li desencera les ales (fins aquí, seguint el mite) i després li treu les ales. Després en caure al mar (v. 29) hauria de donar-li un nom (Mar d'Icària) però l'únic que podrà fer és escriure un epitafi efímer que el

relaciona amb el món conventual (possiblement el galant mateix sigui un frare, és a dir, un membre del clergat regular).

29-30 Literalment: ‘si vol deixar veritable renom en l’àmbit de l’amor’; vegeu, però, el que s’ha dit sobre el Mar d’Icària a la nota als versos anteriors.

32 És a dir, sobre el vent, ressò de *con-vent*. Per tant, serà un epitafi gens digne de record, ja que el vent se l’endurà.

33-36 *Llimac*, segons Lacavalleria, *Gazophil.* (*apud* DCVB), val també per a ‘cargol’; és així que s’entenen les referències d’aquests versos. | *Pateix* perquè ha d’arrossegar la closca; *apeteix* podria fer referència al fet que el cargol era una menja atractiva als ulls del poeta, com ell mateix explica al poema «Altra vegada senyores» (*Ang.*, XIV, v. 17-32). | v. 35-36: Com si fos el tità Atles o Atlant, condemnat a dur damunt les espatlles la volta celeste, *Llimac* duu al damunt sa casa.

38 *agüero*: averany.

39-40 Hipèrbaton: ‘la virtut i lo desdeny assegurin (=fonamenten) son cap’.

42 *jaspeat*: jaspia, irisat, com la pell de la serp. La serp, l’iris i el paó són tres entitats de colors vius i irisades.

44 *pago*: paó. | L’al·lusió al *cascavell* potser està relacionada amb l’expressió *ésser un cascavell*, que evoca qui té poc seny.

45-48 Entenem que el *violat* és un individu exhibicionista i ostentós, que amb la seva aparatositat *viola* (=infringeix, amb connotacions sexuals també) la necessària discreció del galanteig d’una monja; *accident* equivaldria a ‘incident inesperat, conseqüència imprevista’. El sentit dels últims versos, doncs, podria ser: ‘si aquest imprudent descobreix el secret de la relació, això no solament serà atribuïble al seu vestit extravagant, que crida inevitablement l’atenció, sinó al seu mal cap (la seva inconsciència)’.

CARTA IV

«D'un desdeny tant prosseguit»

A un bitllet que envià un amant a la sua dama, havent-se'l ella posat en los pits

D'un desdeny tant prosseguit
senyals patents heu mostrat,
puix mon paper heu posat
4 entre el gel del vostre pit;
 i d'aquí al punt he inferit
que d'ell no vàreu fer cas,
puix quan ple d'amor anàs
8 (i és foc abrasant, l'amor),
en lo desdeny i blancor
és neu vostre pit, i glaç.

Però, en mon fogós ardor,
12 per favor gran ho tindré
i d'estar al pit trauré
que l'incendi de l'amor
 lo glaç fondrà del rigor
16 que m'ha dat sempre recel;
mes fora pena cruel
i favor fora molt poc,
que, sent la carta de foc,
20 torneu resposta de gel.

Si bé és va mon sentiment,
puix no us vaig demanar més
sinó que est amor tingués
24 en eix pit acolliment;
 si ja he alcançat mon intent,
de què es queixa ma ventura?
Però el temor no assegura,
28 que a cas no vullau donar,
entre el glaç de desdenyar,
a mos ardors sepultura.

Però és tant l'incendi meu
32 i tanta és la pena mia,

que apagar-la no podria
tot un Montgibell de neu;
 hassanya vana empreneu,
36 si pensau ab lo rigor
apagar tant gran ardor,
puix quan més desdeny m'encén,
és poc gel vostre desdeny
40 i molt volcà mon amor.

Però el paper venturós,
com ab sossiego ha estat
a on tot bé té cifrat
44 mon pensament amorós;
 com atreuit, com ditxós,
ha alcançat ab mos desvelos,
de mon penar, los consuelos;
48 mes mirau ja lo que intento,
que en ma ploma i mon aliento
sento enveja i fundo zelos.

D'un ocell se sol contar
52 que té en los peus tal fredor,
que d'un altre, ab lo calor,
se'ls ha en la nit d'escalfar;
 i quan sens fred ve a restar,
56 l'ocell deixa ab llibertat,
volent dir: «Ja estàs pagat
de ton temerós recel,
puix mon natural cruel
60 no et llança despedaçat».

Lo mateix vinc a trobar
de vostre pit al rigor,
puix de l'amor ab l'ardor
64 lo procurau escaldar;
 mes, quan sens fred deu estar,
ja del pit l'haveu llançat
donant-lo per prou pagat
68 del benefici fogós,
puix vostre impuls desdenyós
no el llança desesperat.

- 72 Han-me dit, pastora hermosa,
que el vent lo paper llançà
i que enmig de l'aigua acabà
tota sa ditxa amorosa
perquè l'aigua, d'envejosa
- 76 de que logràs mon treball,
inundà son grosser tall;
mes, entre est cristall posat,
no ha mudat, sols ha passat
- 80 d'un cristall a altre cristall.
- Ni tampoc novedat faç
que de vostre pit caigués,
que com lo gel se fongués
- 84 i l'aigua baix d'ell restàs;
a bé que no hi fou lo glaç,
humida la neu restà,
i en la humitat resbalà
- 88 l'amor donant-me recel,
que si el foc fongué lo gel
aigua d'ell al foc negà.
- Mes si voleu dirritir
- 92 del rigor vostre la neu,
feu-me hereu del favor seu,
puix ja vinc a succeir
l'ardor que vaig induir
- 96 i veuré un favor complit;
i, a bé que hajau advertit
alguna dificultat,
té poder l'amor, sobrat,
- 100 en lloc i temps de la nit.

Dècimes.

B1 f. 72v; C p. 196-197; I2 f. 111-111v; L4 p. 295-296; R p. 260-262; V2 f. 141-143v.

B1: A vn Bityllet q?. envia vn Amât â sa Dama havensel ella posat als pits. Desimas

C: A un Billet que invia un amant à la sua Dama haventsel ella posat en los Pits

I2: A un bitllet que enviá un amant a la sua Dama aventsel ella posant en los pits

L4: A un bitllet q envia un amant a la sua Dama, haventse'l posat ella en los pits. Decimas

R: A un Bitllet que envia un Amant á la sua Dama haventsel ella posat en los Pits

V2: A un bitllet que envia un amant a la dama aventsel ella posat als pits

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 229-232).

1 prosseguit B1 C R] proceit I2 V2, pro L4 || 4 del C R] de B1 I2 L4 V2 || 7 de B1 C I2 V2] om. R || 11 mon B1 C I2 V2] nom R || 20 de B1 C I2 V2] del R || 22 no us B1 C I2 V2] nos R || 29 de B1 C I2 R V2] del L4 || 31 tant B1 L4 R] tant gran C I2 V2 || 27 apagar B1 I2 L4 R V2] apar C || 38 desdeny m'encén C I2 R V2] sen mes desdeny B1, desdenys me encen L4 || 43 a on B1 C I2 R V2] ont L4 || 47 penar B1 C I2 R V2] pesar L4 || 51 ocell B1 C I2 R V2] aucell L4 || 56 ocell B1 C I2 R V2] aucell L4 || 60 llança B1 C I2 L4 R V2] llance R || 66 ja I2 L2 V2] i B1 C R || 70 desesperat B1 C R] despedecat I2 L4 V2 || 78 entre B1 C I2 R V2] en L4 || 84 d'ell B1 C I2 L4 R V2] à R || 87 humitat C I2 L4 R V2] humidat B1 || 89 si el C I2 L4 R V2] si lo B1

Baso l'edició en el ms. R. Corregeixo els errors dels v. 7, 11, 20, 22, 31, 60, 66 i 84.

6-27: versos omesos L4.

30: a la interlínia inferior, una línia de ratlles discontinües R; a la interlínia inferior, un espai amb dos punts, que semblen voler indicar que hi manquen dos versos L4.

31-34: al final de cada un d'aquest quatre versos, un guionet R.

43: *abont tot be te cifrat*, corregit probablement per la mateixa mà però amb una altra tinta, sobre l'original *hon ha trobat decifrat* I2.

46: a la interlínia inferior, un guionet R.

47-48 transcriu de nou els v. 24-46 R; a la interlínia inferior de la repetició del v. 25, al marge esquerre de la columna de text, un 6 i un guionet R.

81: malgrat que tots els testimonis transcriuen *fas*, edito *faç* perquè aquesta és, segons el DCVB (s.v. *fas*) la grafia correcta per a la forma arcaica de la primera persona del present d'indicatiu, i, també, per evitar la confusió amb la segona persona del present d'indicatiu.

84: *baix de ell*, després de ratllar la primera *de de de baix de ell* V2.

87: malgrat que tots els testimonis transcriuen *resvalar*, edito *resbalar* perquè, essent un castellanisme, m'ha semblat més adequat traslladar-lo al català mantenint la grafia que aquesta paraula té en el castellà actual.

El poeta comença queixant-se del fet que la dama ha guardat entre els seus pits el bitllet que ell li havia enviat. El poema es construeix sobre l'ambigüitat d'aquest gest que, si bé, d'una banda, podria demostrar la indiferència de la dama respecte la passió amorosa del poeta, de l'altra, implica situar el poeta (=el seu text) en una part molt íntima (i desitjada) del seu cos. Partint d'aquesta premissa, el text construeix un seguit de consideracions, de vegades no exemptes de jocositat, sobre el desig del poeta i l'aparent falta de correspondència de la dama, que resulta no ser tal (v. 95). El poeta culmina amb el que sembla ser una invitació a una trobada nocturna entre els dos.

Rúbrica *bitllet*: text breu enviat a mode de carta.

1 *prosseguir*: continuat.

5 *al punt*: tot seguit.

6 *d'ell*: del paper

7-10 *anàs*: anés. | Malgrat que el bitllet anés *ple d'amor* i que l'amor és *foc abrasant*, el pit de la dama (és a dir, els seus sentiments), és blanc com la neu i desdenyós (fred) com el glaç. | Hipèrbaton: 'vostre pit és neu en blancors i glaç en lo desdeny'.

11 *fogós ardor*: el produït per l'enamorament.

12 *favor gran*: que la dama s'hagi posat el bitllet entre els pits.

13 *trauré*: n'extrauré, en deduiré.

14 *de l'amor*: del poeta.

15 *rigor*: el desdeny de la dama.

21-24 *si bé és va*: noteu el joc fonètic b/v. | Noteu l'evident ironia del passatge, construïda entorn del la dilogia del terme *pit*, que, en sentit literal, designa la part superior davantera del tronc, i sentit figurat, l'espai íntim dels sentiments.

25 Només ha assolit el seu *intent* (=objectiu) en un sentit literal, atès que els seus mots (escrits) es troben ja al pit de la dama, tot i que no semblen haver modificat els seus sentiments. Noteu, per tant, la intenció irònica del passatge.

28 *vullax*: vulgheu.

31 *incendi meu*: el desig sexual.

34 *Montgibell*: el volcà Etna.

35-40 *pensau*: penseu. | Vol donar a entendre a la dama que els seus desdenys són *hasssanya vana* si el que pretenen és acabar amb la seva devoció amorosa. Ans al contrari: sembla que el desdeny de la dama no fa més que estimular el desig del jo poètic.

41 *paper venturós*: el bitllet. El poeta el considera *venturós* (=afortunat) per haver acabat entre els pits de la dama.

43-44 És a dir, al pit de la dama. Aquest és el lloc que, metafòricament, *tot bé té cifrat* el *pensament amorós* del poeta.

48 *mirau*: mireu.

50 *fundo*: formo. Aquests *zelos* són motivats pel fet que la ploma i l'àlè del poeta, en la forma del bitllet enviat, a diferència del poeta mateix, han pogut arribar físicament fins al pit de la dama.

53-54 Hipèrbaton: 'que, en la nit, ab lo calor d'un altre [ocell], se'ls ha d'escalfar'.

61-70 El poeta compara l'actitud de la dama amb la de l'ocell que escalfa els peus a un altre ocell: considera que, després d'haver promogut en el poeta el *benefici fogós* (és a dir, l'enamorament), l'ha rebutjat. Aquesta actitud queda representada en el tracte que el poeta suposa que la dama ha donat al seu bitllet, el qual ha escalfat primer, posant-se'l entre els pits, per acabar llençant-lo més tard. | Hipèrbaton: 'al rigor de vostre pit'. | Hipèrbaton: 'puix ab l'ardor de l'amor'. | *lo procurau*: el procureu. Es refereix al bitllet.

76 *logràs*: aconseguís.

77 *son grosser talk*: el del full de paper del bitllet enviat.

78 *est cristall*: l'aigua on ha anat a parar el bitllet.

- 79 Malgrat veure's obligat a abandonar el pit de la dama, el bitllet *no ha mudat*, perquè el propòsit i el sentiment del poeta romanen constants.
- 80 Del cristall del pit de la dama al cristall de l'aigua.
- 81 *faç*: faig.
- 83 *se fongués*: el bitllet.
- 84 *restàs*: restés.
- 85 *a bé que*: si bé.
- 87 *resbalà*: relliscà.
- 91 *dirritir*: desfer.
- 92 Hipèrbaton: 'la neu del vostre rigor'.
- 93 *favor seu*: del bitllet. Considera que ha estat objecte del favor de la dama pel fet que ella se l'ha posat als pits. El poeta voldria ocupar ara el lloc que ha deixat.
- 94-95 El poeta es mostra disposat a rellevar el seu bitllet, en el pit de la dama, una afirmació que té un doble sentit, sentimental i eròtic. El v. 95 sembla afirmar que el bitllet no deixà indiferent la dama, ja que, posat entre els pits, li va *induir ardor*.
- 96 *compit*: acomplert.
- 97 *a bé que*: malgrat que. | *bajau*: hagueu.
- 99 Hipèrbaton: 'té poder sobrat, l'amor'.
- 97-100 El poeta sembla suggerir a la dama la possibilitat d'un encontre nocturn, encara que això suposi haver de salvar alguns obstacles (*alguna dificultat*), que, tanmateix, no s'especifica quins són.

CARTA V

«En estes dos flors, senyora»

Bitllet que envià un amant a la sua dama acompanyat ab dues flors

En estes dos flors, senyora,
que us consagra humil mon cor,
ne traureu, de mon amor,
4 l'afecte perquè us adora;
si vostre rigor ignora
mon dolor i ma firmesa,
8 en estes flors, ab certesa,
vos mostra ma voluntat
en lo blau i lleonat
mos zelos i ma firmesa.

La font que a l'eixir del dia,
12 ab son sonorós cristall
de la campanya és mirall
i de l'abril bisarria,
les flors ab ses perles cria
16 que després l'aurora dora;
i així jo, hermosa senyora,
a més llustrós horizont
flors consagro com a font
20 que il·lustrau vós com aurora.

A Narciso en flor hermosa
una font va convertir
puix quan, amant, va morir,
24 renasqué flor olorosa;
però enveja tan penosa
a estes flors té mon amor,
que ja a matar-me ab rigor
28 gustós de ser font deixara
i el ser Narcís acceptara
per poder tornar-me en flor.

Ja entre lo pesar fogós
32 que ab zelos tant me causau,

- 36 demostra lo color blau
 aquest sentiment zelós;
 i ab aqueix color penós
 ostenten mos desconsuelos
 ab que ja, de mos desvelos,
 ab raó me puc queixar,
 puix me voleu fer penar
 ab lo turment de los zelos.
- 40 Però entre la flama encesa,
 de tan recelós pesar,
 ja lleonat va mostrar
- 44 de mon amor la firmesa;
 estimau, doncs, la finesa,
 no mostrant-vos rigorosa,
 tornau resposta amorosa
- 48 perquè, animant ma vida,
 vos ador per agraïda
 qui us ama ja per hermosa.

Dècimes.

BO p. 427-429; C p. 200; I2 f. 126-126v; L4 p. 307-308; R p. 264-265; VG f. 98; V2 f. 159v-160v.

BO: Dezimas

C: Billet que invia un amant a la sua dama acompanyat ab duas flors

I2: Bitllet que envia un amant a la sua Dama acompanyat ab duas flors

L4: Bitllet que envià un Amant a la sua Dama acompanyat ab duas flors. Decimas

R: Billet que envià un amant a la sua Dama acompanyat ab duas flors

V2: Billet que envia sert Galant a la sua dama junt ab duas flors

Edicions anteriors: Miró (1995: I, 233-235).

5 i C I2 R V2] *om.* BO L4 || 6 firmesa BO C I2 R V2] tristes L4 || 9 i C I2 L4 R V2] y lo BO || 16 dora L4 R V2] adora BO C I2 || 23 puix BO C L4 R] pus I2 V2 || 24 flor BO C I2 L4 V2] for R || 26 a I2 L4 R V2] si BO C || 27 matarme ab BO C I2 R V2] matarme'l L4 || 28 gustós BO I2 L4 R V2] justos C || 29 Narcís BO C I2 V2] Narciso L4 || 30 poder tornarme BO C I2 R V2] poderme tornar L4 || 33 demostra I2 L4 V2] de mostrar BO C R || 37 ja V2] yo BO || 38 ab raho me puch queixar BO] aguarden los temors varis V2 || 39 puix me voleu fer penar BO] ab que ya de mos desvaris V2 || 40 ab

lo turment de los zelos BO] lo que me atormentan zelos V2 || 41 la flama BO I2 L4 V2] las flammis C || 42 recelós pesar BO C R] rezelo pesat I2 L4 V2 || 43 ja C I2 L4 R V2] ja lo BO; llaonat va mostrar BO] demostra lo lleonat I2 L4 V2, demostra lleonat C R

Baso l'edició en el manuscrit R. Corregeixo els errors evidents dels versos 24 i 43 i supleixo els versos que el manuscrit no conté (v. 37-40) amb els de V2 i BO, de la manera que descriu *infra*.

Rúbrica: B1 transcriu: *A vn Bityllet q?*. Com que aquest signe d'interrogació apareix tant aquí com a la carta anterior en un context idèntic, l'he considerat part de *l'usus scribendi* del copista per indicar l'abreviatur. L'he suprimit i he desenvolupat l'abreviatura; *junt ab* va precedir per *ab*, ratllat per la mateixa mà V2.

3: *ne traureu* corregit a llapis, probablement per la mateixa mà, sobre *me traen*, ratllat L4.

16: *dora*, transcriu *adora*, amb una *a* afegida posteriorment, en la interlínia superior, probablement per la mateixa mà I2.

23: *va* és afegit per una segona mà, a llapis L4.

26: *amor*, corregit per la mateixa mà sobre *pesar*, ratllat L4.

37-40: versos omesos C I2 L4 R; C i R deixen un espai en blanc, mentre que I2 i L4 marquen amb sengles punts els quatre versos que manquen; al costat de l'espai en blanc, en perpendicular a la columna de text, hi afegix *falta* L4; transcriu els versos i, a les interlínies inferiors dels v. 37 i 39, al marge de la columna de text, transcriu uns símbols en forma de *v*, el significat dels quals no he sabut interpretar V2.

41: vers omès R; *entre*, corregit dessorre *en va*, ratllat I2.

43: el vers transmes per C i R no manté la rima i el d'I2, L4 i V2, tampoc, i a més, obliguen a una sinèresi molt forçada entre la e i la o de *lleonat*. També ho és el de BO, tot i que aquest testimoni, si més no, manté la rima. Opto per prendre la primera lliçó dels manuscrits que no són BO (*ja*) i la segona de BO (*llaonat va mostrar*) perquè em sembla la menys dolenta de les solucions. És evident, tanmateix, que el vers reconstruït tampoc no acaba de fer sentit però seria massa agosarat de proposar una alternativa, atès que cap dels testimonis ens proporciona informació suficient per a fer-ho.

50: Aquí C i R copien, sense variants, la dècima «Però en va l'agraïment», que no copien els altres testimonis i que transcriu a continuació:

Pero en va lo agrahiment
dedica la ploma humil,
si vostra vista gentil
li dona inutil augment,
creixerá doncs solament
per amar, per celebrar
vostra gracia singular
del amor unica flama;
mes al que celebra y ama

ni la ploma pot tocar.

Aquesta dècima apareix, també, a «Apesarat que vostre cèlebre favor» (*Ang.*, X), on sembla encaixar molt millor que aquí amb el propòsit del text que el precedeix. Dins el present poema, l'únic nexa amb la dècima anterior ve per la banda de l'agraïment i no manté cap altra continuïtat amb el text precedent -o jo no l'hi sé veure. He considerat, per tant, que la seva addició era fruit d'una deturpació i que no podia ésser deguda a l'autor i per aquesta raó no l'he editat aquí.

Enviament de dues flors a una dama. La primera dècima centra el tema: les flors són de color blau i lleonat perquè representen, respectivament, la gelosia del jo poètic i la fermesa del seu amor. La segona, per mitjà de l'al·legoria de la font i les flors, és una al·lusió velada al nom i a la condició de poeta de l'autor, la qual cosa podria indicar que l'enviament del bitllet s'ha fet de forma anònima. La tercera és una dècima galant, en la qual, a través del mite de Narcís i del joc amb les flors, el poeta manifesta el seu desig d'oferir-se a la dama. A la quarta dècima, la veu poètica retreu a la dama el patiment que li causa pel fer-lo sentir gelós però, malgrat això, a la cinquena, li reitera la fermesa del seu amor.

9 *lleonat*: color groc rogenc, semblant al del pèl del lleó.

10 El color blau representa la gelosia i el lleonat la fermesa dels sentiments del poeta. Cal entendre que aquests són els colors de les *dues flors* esmentades a la rúbrica. L'ús del color blau per a representar la gelosia és present en una altra composició epistolar de Fontanella: «Lo color d'una esperança» (*Rams I*, XVI).

11 *a l'eixir del dia*: a trenc d'alba.

12 *sonorós cristall*: el so de l'aigua rajant de la font. La imatge de la font sonora és recurrent en la poesia de Fontanella (veg. per exemple, *Münst.* III, 128-130).

13 *campanya*: els camps, els conreus.

14 *bisarria*: «Força o grandesa d'esperit manifestada agradablement» (DCVB).

15 Hipèrbaton: 'Cria les flors ab ses perles'. Les perles són les gotes d'aigua dels esquitxos de la font esmentada al v. 11.

16 *dora*: daura.

18 *lustrós horitzont*: lluminós horitzó.

19-20 *il·lustrau*: il·lumineu. | L'autorepresentació a través de la imatge de la font -aprofitant la proximitat del terme amb el propi cognom- és un recurs habitual en l'obra de Fontanella. També és habitual, a l'època, el fet de referir-se a les poesies com a *flors*. En aquesta dècima, el poeta es compara amb una font que fa créixer flors i que és il·luminada per la llum de l'alba, que representa la dama. Metafòricament, podem entendre que les flors són els poemes que li dedica i que la dama els il·lumina dedicant-los la seva mirada (és a dir, llegint-los).

21 *Narciso* (Narcís): personatge de la mitologia grega que, indiferent a l'amor de dones i nimfes, s'enamorà de si mateix en veure reflectida la pròpia imatge en una font. Intentant

aconseguir aquella visió caigué a l'aigua i morí ofegat, donant lloc a la flor que porta el seu nom.

25-26 Hipèrbaton: 'però mon amor té enveja tan penosa a estes flors'. | *estes flors*: les que acompanyen aquest bitllet.

28 *deixara*: l'amor del poeta.

29 *acceptara*: acceptaria.

30 El poeta manifesta la seva disposició a morir d'amor, com Narcís, perquè això li permetria convertir-se en flor i, sota aquesta aparença, poder ser ofert a la dama.

32 *causar*: causeu.

35 *color penós*: el blau.

36 *ostenten. mos desconsuelos*.

37 *mos desvelos*: literalment, 'els meus desvetllaments'. Cal entendre que es refereix als que li produeix el penar amorós.

41 *recelós*: gelós.

44 *la finesa*: dels sentiments expressats pel poeta, que es capaç de vèncer la seva gelosia i mantenir fermes els seus sentiments per la dama.

45 *estimau*: considereu.

47 *tornau*: torneu.

49 *vos ador*: us adori.

50 El poeta.

**ALTRES CARTES (II):
GILETES**

GILETA I (74)

«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 puguen 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,
puguen sobre los terrats
20 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), Castaño (2017: 442-443).

11 la R] una B4

Baso l'edició en el ms. R.

Gileta ha pres una purga i Gilet li envia un ram de flors i fa broma sobre els efectes d'aquest remei. La composició s'articula a partir de la dicotomia entre dos tipus de flors: d'una banda, les que el poeta envia a la dama, que són (o pretenen ser), en un sentit literal, les flors reals del ram, i en un de figurat, els seus versos; i, d'altra banda, les que, per efecte de la purga produeix la dama i que són, de fet, una forma eufemística de referir-se als seus excrements.

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. Probablement són una al·lusió, al mateix temps, als versos del poeta. La comparació entre poesia i efectes de la purga és un recurs habitual en la poesia satírica de l'època i el mateix Fontanella l'utilitza sovint dins les *Cartes a les monges dels Àngels*. | *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.

11-12 *lluna...sol*: per la forma rodona i també pel color blanc de la pell podria tractar-se d'una forma eufemística de referir-se al cul de la dama. La lluna seria, així, la porta que condueix a l'*envernissada presó* (=la comuna).

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 Hipèrbaton: '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 produït en evacuar les ventositats. El passatge recorda els jocs semàntics entorn de l'expressió *ploure i tronar* que trobem a *Rams II*, III, 14 i *Rams II*, VII, 10.

17 *altres flors*: les de les plantes, que són com les del ram de Gilet.

18-20 *disculpada ambició*: perquè aspiren a veure la dama. Les flors es tornen gira-sols, no pas en un sentit literal, sinó en el sentit que segueixen la llum del sol, igual com fa l'enamorat, que contempla la llum de la seva estimada. És probable que aquí s'estableixi algun tipus de joc entorn del terme *terrats* similar al que trobem al *Cicle dels rams*. Un joc, però, que, com ja he explicat en l'edició d'aquell cicle, té probablement un component privat que se m'escapa.

GILETA II (75)

«Dono, petita Giletà»

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 dona l'amor
8 perles i flors venturoses,
 perquè sou perla entre roses
 i entre les perles la flor.

Dècima.

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
Dècima

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) i Castaño (2017: 444).

6 la còpia: el ramet.

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

Baso l'edició en el ms. R.

Dècima galant en què Gilet compara Gileta amb una flor i una perla. Per la proximitat amb la composició anterior, l'enviament de flors podria respondre, de nou, a la situació de purga de la dama, tot i que, en aquest cas, és menys segur, atès que el poema no fa cap referència a aquest tema.

GILETA III (76)

«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,
que és àspid per mon ardor,
8 vola a vostre cor, abella,
quan una flor, la més bella,
és fletxa contra mon cor.

Dècima.

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) i Castaño (2017: 445).

Referències: Coll (2016).

Dècima galant en què Gilet representa el seu patiment amorós però conclou que serà un penar dolç si aconseguix la correspondència de Gileta. Per la proximitat amb les composicions anteriors, l'enviament de flors podria respondre, de nou, a la situació de purga de la dama, tot i que, en aquest cas, és menys segur, ja que el poema no conté cap al·lusió a aquest tema.

2 Al·lusió al cor ferit del ram.

3 *equivoca*: confon. | *al sentiment*: el de Gilet.

4 *corona* / *cadena*: si és un premi o és un càstig.

7 *àspid*: la representació de l'amor com un àspid entre les flors és un tòpic de llarga tradició; prové de la tercera de les *Bucòliques* de Virgili («latet anguis in herba») i és utilitzada, entre

d'altres, per Petrarca, Garcilaso, Lope o Góngora. Aquesta és una de les dues ocasions en què la trobem a les cartes de Fontanella (l'altra és a *Fil.* XXII, 3-4).

8 Zeugma. Literalment: 'Amor *vola cap a vostre cor* com si fos una *abella*'.

9 És a dir, Gileta.

10 El moviment d'anada i tornada representa el desig de correspondència amorosa per part de la dama. Podem llegir una operació semblant a *Rams II XII*, 21-24.

8. CONCLUSIONS

8.1. Sobre l'estudi crític

La present tesi doctoral és el primer treball dedicat de forma monogràfica a les cartes poètiques de Francesc Fontanella i, tal com el seu títol indica, ha servit per dur a terme l'estudi i l'edició crítica d'aquests textos.

Pel que fa a l'estudi, s'ha organitzat a partir de quatre grans eixos: 1) la presentació biogràfica de Fontanella; 2) la posada en relació de les cartes amb el seu context històric i literari; 3) la identificació de totes les composicions epistolars presents dins el corpus poètic de l'autor; i 4) l'elaboració d'una proposta interpretativa que permetés explicar les diferents composicions, tant per separat, com en els conjunts que la major part d'elles conformen.

La presentació biogràfica de l'autor (capítol 2) s'ha realitzat, fonamentalment, en base a la bibliografia existent i s'ha beneficiat dels avenços realitzats en aquest matèria durant els darrers anys, que han estat rellevants i nombrosos. Per això es pot considerar que, a dia d'avui, és la biografia més completa i actualitzada de Fontanella de què disposem.

L'esforç de recopilació de dades biogràfiques, però, no té un afany biografista, com potser podria semblar d'entrada, ans ben al contrari: tal com he explicat a 2.1, respon a la constatació que molts autors barrocs plantegen, en les seves obres, un joc literari que aspira a posar en dubte els límits que separen la realitat de la ficció, i que solen utilitzar la seva pròpia identitat en aquest joc. Essent així, el coneixement de determinats fets del seu context històric i biogràfic resulta pràcticament una exigència metodològica de cara a l'estudi de la seva obra. O, com a mínim, s'ha de considerar tan important com qualsevol altra font cultural o literària que l'autor té present i utilitza deliberadament en la construcció de la seva obra, i que, per tant, el crític que aspira a fer una anàlisi rigorosa i objectiva del text literari s'ha d'imposar de conèixer.

La projecció de la pròpia identitat dins l'obra literària és un fenomen que ha estat a bastament estudiat per a l'obra d'autors hispànics d'època moderna, i resulta així mateix molt evident en l'obra de Fontanella. És per aquest motiu que en la meua síntesi biogràfica m'he esforçat a remarcar els punts de contacte existents entre vida i obra, i he pogut constatar que són especialment importants dins la part profana del corpus poètic fontanellà. Més encara: les circumstàncies biogràfiques semblen ser un element clau per a poder datar i entendre les cartes poètiques de Fontanella, ja que, en la seva majoria, són composicions pensades per a moments i entorns socials molt determinats. Dins aquest capítol he apuntat ja quins podrien ser aquests moments i entorns, apunts, però, que he desenvolupat posteriorment i amb més detalls en el capítol cinquè.

Un cop feta una primera aproximació a la vida de l'autor i a la datació de les seves cartes, un dels primer objectius de la tesi ha estat intentar establir una línia de filiació que permetés

comprendre la relació de les cartes fontanellanes amb la literatura epistolar d'àmbit hispànic del segle XVII. El capítol 3 està íntegrament dedicat a aquesta qüestió.

Per començar, he volgut aclarir el paper que té la carta com a mitjà de comunicació des del principi de l'edat moderna, un paper que no té precedents en els segles anteriors i que es veurà estimulat per l'avenç de l'alfabetització d'estrats cada vegada més amplis de la població, els moviments massius de separació de persones (guerres, colonització, segrestos, empresonament, enclaustraments, etc.), la millora dels sistemes postals i, en fi, la fixació de la carta com a mitjà de comunicació de moda dins l'imaginari col·lectiu a través de les ficcions del teatre i la novel·la (3.1).

A continuació m'ha semblat necessari d'aclarir els dubtes que genera la terminologia epistolar. En aquest sentit, resultava clau d'entendre que *epístola* i *carta*, almenys en el context dels segles moderns –i malgrat que ja en aquest mateix context, sovint es produeixen confusions– no designen realitats equivalents; *carta* és un terme més genèric, que pot actuar com a hiperònim; *epístola* designa un tipus de composició literària molt concret, que parteix de la imitació del gènere clàssic del mateix nom, que té en Horaci i Ovidi els seus representants més conspicus; *billet* és un terme que serveix per fer al·lusió a una carta d'extensió breu; i *lletra*, tant pot actuar com a sinònim de *carta*, com designar una composició en vers o un text per cantar.

Fets aquests aclariments, he procedit a explicar quin és el panorama del gènere epistolar a durant el segle XVI, és a dir, a l'inici de l'època moderna. En aquest exercici m'ha resultat d'una gran utilitat l'esquema proposat per Guillén (2008 [1986]), que identifica set grans corrents dins aquest gènere (3.3.1). En aquest punt, m'ha calgut advertir que no he pogut localitzar, per ara, dins la literatura en llengua castellana (tampoc dins la catalana), cap corpus epistolar de característiques homologables a les de les cartes fontanellanes i que aquestes no poden adscriure's de forma precisa a cap d'aquests corrents. Tot amb tot, considero que presenten certs punts de contacte amb el setè dels corrents proposats per Guillén, el de les cartes que apareixen inserides en novel·les i obres de teatre, especialment, les de temàtica amorosa, sovint anomenades, simplement, *cartes d'amors* (3.3.2).

Aquest tipus de missives tenen un origen en vers que les emparenta amb la tradició de la lírica trobadoresca, i són freqüents en la novel·la de cavalleries anterior al segle XVI, si bé en la d'aquest segle tendeixen a cedir terreny davant la carta d'amors en prosa. No obstant això, la carta d'amor en vers, mantindrà una pervivència al marge dels gèneres majors (la novel·la i el teatre) principalment dins l'àmbit de la poesia cançonil.

D'altra banda, la idea de la «inserció» que proposa Guillén emmascara el fet que les cartes d'amors tingueren també una circulació autònoma, més o menys al marge de la novel·la. D'una banda, els índexs de cartes de les mateixes novel·les –que permetien al lector accedir directament als textos epistolars–, donen fe de la popularitat de les cartes; però, al mateix temps, assistim a la proliferació d'un subgènere que parteix de la carta d'amors com a

material literari bàsic, el dels anomenats *procesos de cartas*. Aquest subgènere desemboca, d'una banda, en la gestació de la novel·la epistolar, amb el *Procesos de cartas de amor*, de Juan de Segura (1548), com a primera gran fita, i, de l'altra, en la proliferació de petits epistolaris de ficció, difosos principalment a través de plec solts, i que tenien la funció de servir com a models per a la composició de cartes d'amor. Les anònimes *Cartas y coblas para requerir nuevos amores* (1535) són una de les obres més paradigmàtiques, en aquest sentit.

Si m'ha interessat de comentar les dues vies evolutives d'aquest tipus de missives, que presenten molts punts de contacte amb les que trobem inserides en la novel·la i el teatre, és perquè, a part de demostrar l'existència d'una tradició en paral·lel a la dels dos grans gèneres esmentats, tenen una característica que les cartes inserides no presenten: la recuperació del vers dins la missiva, sovint, en conjunció amb la prosa. El format resulta especialment interessant de tenir present, perquè el que trobarem sovint a les cartes de Fontanella.

L'arribada del segle XVII (3.3.3), d'una banda, suposa l'auge del fenomen de la carta inserida, que arriba al seu punt àlgid en les novel·les de Cervantes, Lope, Castillo Solózano, María de Zayas, i en el teatre de Lope; de l'altra, comporta dos grans canvis dins l'àmbit de la poesia que contribuiran a afaïçonar l'epistolaritat poètica barroca. El primer és l'adopció del romanç com a estrofa reina, apta per a tot ús i també, esclar, per a l'epistolar. El segon, la utilització de la dècima simple –probablement per influència de Gòngora– per a la confecció de bitllets galants destinats a acompanyar l'enviament de presents, un costum que comença a posar-se de moda entre les classes benestants a partir de les darreries del segle XVII. La carta poètica del barroc, doncs, incorporarà el romanç i la dècima com a elements característics.

És evident que, tot i que sovint presenten notables connexions i concomitàncies entre ells, tots els materials epistolars analitzats a 3.3.1, 3.3.2 i 3.3.3, no conformen una tradició totalment coherent ni unitària, ans més aviat tot el contrari. Però sí que configuren un espai de l'epistolaritat literària que era necessari de poder arribar a identificar, encara que fos tot just en una primera aproximació perquè, segons el meu parer, no queda ben explicat en la proposta de Guillén, ni en cap altra de les fonts bibliogràfiques consultades. D'altra banda, també era necessari comprendre'l perquè és dins aquest espai heterogeni i divers, encreuament de codis, formats i tradicions diverses, que, partir de la dècada de 1640 se situaran les cartes poètiques de Fontanella.

Un cop definit l'espai epistolar dins el qual s'incardina l'objecte d'estudi de la tesi, ha estat l'hora de procedir a delimitar, de forma detallada i argumentada, l'objecte concret d'estudi, és a dir, totes les composicions del corpus poètic fontanellà que poden ser llegides com a cartes (capítol 4).

Després de fer un repàs a la bibliografia precedent i constatar que cap altra font havia dut a terme aquesta identificació d'una manera sistemàtica i raonada (4.1.), he definit un seguit de

criteris formals, textuais i contextuais que em permetessin descompartir els poemes epistolars dels que no se n'haurien de considerar (4.2.). Tot seguit he aplicat aquests criteris a la lectura de la poesia completa de Fontanella seguint l'ordenació que dona d'aquest corpus el manuscrit més important dels que han conservat la seva obra fins avui en dia: el 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll (4.3).

Els resultat d'aquesta operació ha d'ésser tingut com una de les principals aportacions de la present tesi i es pot resumir de la següent manera: el corpus poètic de Fontanella consta d'un total de 78 cartes, una quantitat molt important, sobretot perquè, si tenim en compte que s'estima que el corpus poètic del poeta barceloní està format per 320 composicions, les cartes constitueixen exactament la quarta part d'aquest corpus. Més encara: si descomptem les 108 poesies religioses, les cartes constitueixen prop del 40% de la poesia profana de Fontanella.

El pes quantitatiu de les missives poètiques fontanellanes és igualment important si el considerem en termes de l'espai que ocupen dins el manuscrit de Ripoll: són un total de 81 pàgines, que en fan la part més extensa de la poesia de l'autor, per davant, fins i tot, de la poesia religiosa i les giletetes, que ocupen, respectivament, 74 pàgines (108 composicions) i 45 (77 composicions).

D'altra banda, la identificació de les cartes dins el manuscrit de Ripoll m'ha permès constatar que la major part de les composicions s'agrupen donant lloc a diferents cicles epistolars. Una altra de les principals aportacions d'aquesta tesi ha estat identificar i delimitar de forma detallada i raonada cada un d'aquests cicles. Aquesta delimitació és esbossada dins aquest quart capítol (4.3) i s'acaba de perfilar en el cinquè, dins els apartats específicament dedicats a cada un dels cicles.

La delimitació d'aquests cicles m'ha dut a concloure que en són un total de quatre, per als quals he proposat les denominacions de *Cartes a les monges dels Àngels i Jerusalem*, *Cicle dels rams*, *Cicle de Müntser* i *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*. També he pogut constatar l'existència, dins el manuscrit de Ripoll, d'algunes cartes que no conformen cicles epistolars: d'una banda, hi ha cas cinc cartes isolades, que he agrupat sota l'epígraf de *Cartes esparses*, i de l'altra, tres de les composicions d'un dels cicles amorosos de Fontanella, el dedicat a Gileta. Cal remarcar que aquests cicles no només no havien estat ben delimitats per Miró, sinó que, en alguns casos (com el *Cicle dels rams* o les cartes a les pastores), l'editora osonenca no arribà ni tan sols a proposar un títol per anomenar-los (segurament, perquè tampoc n'arribà a copsar del tot el sentit unitari).

El cinquè capítol està dedicat a l'estudi de cadascun del cinc cicles epistolars (compto com a tal el que conformen les *Cartes esparses* i les giletetes). En tots els casos he organitzat l'estudi dels cicles en els següents apartats:

1. Presentació

Es tracta d'un apartat generalment breu i pensat per presentar les característiques fonamentals del cicle i situar-lo dins les circumstàncies històriques i literàries que, d'acord amb les evidències textuais i documentals, semblen haver motivat la seva redacció.

2. Estudi de la transmissió del cicle

Partint de la localització de totes les composicions dins tots els testimonis, l'examen de les seves distribucions m'ha servit, d'una banda, per acabar d'apuntalar les propostes de delimitació dels cicles i, de l'altra, per observar l'existència de regularitats i coincidències en la transmissió de poemes o de seqüències de poemes. Aquestes dades, ja al capítol 6, m'han servit en la *recensio* per abordar la qüestió de la filiació dels testimonis.

3. Delimitació, estructura i nom del cicle

Aquest apartat m'ha permès acabar de resoldre alguns aspectes que no havia explicat amb prou detall en el capítol anterior i que, segons com, podien resultar problemàtics. En aquest sentit, cal dir que ha calgut justificar, de vegades amb molt de detall, els motius pels quals determinades composicions formaven part d'un cicle, i d'altres, en canvi, no.

Des del punt de vista extern, els límits més difícils de traçar han estat els del final del la primera part del *Cicle dels rams* i les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*, els quals, curiosament, tenen el seu punt dubtós en la inclusió o no del que semblen ser dues versions d'una mateixa composició, que en un cas té per primer vers «Cor i flor presenta amor» i, en l'altre «Ni la ciutat populosa». En ambdós casos he considerat que es tractava de textos que no encaixen amb el to i la dinàmica de les composicions que els precedeixen, i que, a més, no s'ajusten als criteris establerts a 4.2 per a identificar les composicions epistolars. És per això que he situat els límits dels dos cicles just en aquesta/es composició/ns, les quals, per tant, han quedat fora de la present edició.

Encara des del punt de vista de l'estructura externa, constato, amb estranyesa, la distribució del *Cicle dels rams* en dos blocs de textos físicament separats dins el manuscrit R. No puc explicar els motius d'aquesta separació però les evidents coincidències temàtiques i argumentals entre les composicions d'ambdues seqüències de textos m'han portat a concloure que calia considerar-los part d'una mateixa unitat poètica, a desgrat d'aquesta separació. Els he editat com a tal, bo i indicant la seva divisió interna en dues parts. La resta de cicles no han presentat cap problema de delimitació externa.

Des del punt de vista intern, de vegades ha calgut justificar l'adscripció al cicle de composicions que no són pròpiament epistolars. Aquest ha estat el cas de les composicions VI i VII del cicle dels Àngels (5.1.3.2), i de diverses de les composicions que formen part de les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* (5.4.3.2). Tant en un cas com en l'altre, m'he

plantejat si calia deixar fora de l'edició unes composicions que estaven temàticament i argumentalment relacionades amb aquelles que les precedien i/o les continuaven, però que, en canvi, no complien els requisits que jo mateix havia establert en l'apartat 4.2 per a la identificació de les composicions epistolars.

Davant d'aquestes situacions, he optat sempre per estudiar i editar els cicles complets, perquè m'ha semblat que extreure'n les composicions que no eren estrictament cartes, significava deturpar greument el conjunt que clarament aquelles composicions conformaven, i que, en fi, procedir d'una forma rígida en aquest punt no beneficiava l'objectiu del meu treball, que no era altre que el de presentar una conjunts que són majoritàriament epistolars, fins i tot si puntualment inclouen alguna composició que pròpiament no n'és. L'únic cas en què no he procedit d'aquesta manera ja estat el de les *giletas*; el motiu és que, a diferència de la resta de cicles editats aquí, considero que es tracta d'un cicle no epistolar, que conté tres cartes. Però, atès que es tracta d'una minoria dels textos del cicle (3 sobre un total de 77), no tenia sentit, en aquest cas, editar el cicle sencer, i menys encara si tenim present que aquest cicle ha estat recentment editat íntegrament per Marta Castaño.

4. Estudi dels aspectes estròfics i mètrics

Aquest apartat m'ha permès arribar a dues conclusions fonamentals, una de caràcter quantitatiu i una altre de qualitatiu. Pel que fa a la primera, l'estudi revela que les cartes suposen un total de 2883 versos i 230 línies de prosa. Pel que fa a la segona, puc afirmar que l'estrofa preferida és, amb molta diferència, el romanç heptasil·làbic, tot i que trobem també un bon nombre de composicions escrites en dècimes simples. També cal destacar el fet que les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem* i les del *Cicle dels rams* inclouen composicions en les quals s'alternen la prosa i el vers, i que són una de les escasses mostres de prosa culta de ficció que coneixen en la literatura catalana del barroc.

5. Proposta interpretativa

Sens dubte, una de les principals aportacions de la present tesi, juntament amb la delimitació del corpus epistolar fontanellà, ha estat l'esforç per elaborar una proposta interpretativa que permetés entendre cada un dels textos, individualment, però també en el marc dels diferents cicles poètics dels quals formen part.

Pel que fa a les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*, es tracta d'un cicle que consta de 15 composicions, que s'organitzen en dos subcicles: el de Belinda (cartes I-VII) i el del frare blanc (cartes VIII-XV). El primer explica el galanteig de Fontano a una dama a la qual anomena Belinda, i que sembla ser monja al convent dels Àngels; el segon explica una anècdota faceciosa en la qual el poeta i les monges bromegen sobre la possibilitat que les religioses d'aquesta comunitat i les del convent de Jerusalem mantinguin una relació luxuriosa amb un frare blanc, probablement, el confessor d'alguna de les dues comunitats.

El conjunt es un petit epistolari jocós, esquitxat de referències eròtiques i escatològiques, que s'emmarca, en part, dins la paròdia cavalleresca (cartes I-III i V), en part dins la lírica amorosa d'inspiració vagament trobadoresca (cartes VI i VII) i en bona part, dins el gènere de la poesia satíricoburlesca, que gira a l'entorn del tòpic –molt del gust del segle XVII– dels galants de monges (cartes IV i VIII-XV).

Cal destacar el fet que tot el conjunt sembla conformar una breu narració epistolar, molt fraccionària i plena d'omissions i de sobreentesos, però que permet, al capdavant, reconstruir una situació habitual en la novel·la sentimental, en la qual els enamorats estan a punt de separar-se per causa d'un malentès. Aquí, però, el malentès –la suposada relació de les monges, i, per extensió, de Belinda, amb el frare–, no és producte de l'atzar, sinó que sembla ser deliberadament provocat per l'*animus jocandi* de la noia. No és gens segur –de fet és força dubtós– que el poeta es cregui tota la situació plantejada, però sembla entendre'n el potencial jocós i planteja l'intercanvi epistolar com una estratègia per divertir les dames, en un context probablement carnavalesc i vinculat a les celebracions que tingueren lloc a Barcelona amb motiu de la celebració del fill del virrei Harcourt, a les darreries del mes de febrer de 1647.

Encara sobre el mateix cicle, i probablement com una conseqüència directa de les circumstàncies històriques i socials a què m'acabo de referir, cal destacar que les cartes dels Àngels són, de tot el corpus epistolar fontanellà, i juntament amb alguna de les composicions de Münster, la part en la qual trobem un major nombre d'al·lusions, directes o velades, a persones de l'entorn de l'autor, per a les quals he presentat una proposta exhaustiva d'identificació dins l'apartat 5.1.6.2.

Per la banda de les monges, he identificat la priora dels Àngels, que és esmentada per Belinda dessota el criptònim jocós de «duenya Bendàcia». També he proposat que la dama festejada per Fontano podria ser sor Isabel-Jerònima Balet, una donzella d'edat molt similar a la de Francesc i pertanyent a una família propera als Fontanella, ja que el pare d'Isabel, Guillem, fou un reputat jurista, que apareix sovint al costat de Joan Pere Fontanella dins el cos de juriconsults que representen els interessos de les institucions catalanes en els seus conflictes amb la corona. La identificació és versemblant, però no és segura; al capdavant, la monja podria ésser, també, la primera o la segona de les esposes de Fontanella (és a dir, Helena Serra o Estàsia d'Ardena), o, més simplement, alguna religiosa que no tenim identificada.

Quant als cavallers, molt més nombrosos, els noms recollits a les cartes semblen dibuixar un cercle conformat per metges, membres de la petita noblesa catalana i ciutadans honrats de Barcelona, així com alguns militars francesos, enviats per a participar en la defensa del Principat.

Tots plegats –també les monges– semblen conformar el principal cercle de lectors per al qual està pensat el cicle; ignoro si podria ser un cercle circumstancial o habitual de lectors

de Fontanella durant la seva etapa barcelonina, però potser el més versemblant és que alguns dels personatges esmentats, com Emmanuel Guiamet –de qui sabem que fou una persona molt propera a Francesc–, fossin lectors habituals de la seva obra, i d’altres, com els cavallers francesos, possiblement, en fossin un públic més circumstancial. Tot amb tot, i malgrat que és possible que els textos fossin pensats per a aquests lectors i que, fins i tot, algunes de les ocurrencies jocosos que a nosaltres se’ns escapen només poguessin ser compreses per ells, no penso que puguem parlar ben bé d’una literatura de vocació privada; si més no, la fortuna que tingueren diverses de les composicions (especialment les més declarament eròtiques o escatològiques, reportades, en alguns casos, per més de 10 manuscrits) evidencia que desbordaren sobradament aquest cercle primer de lectors.

Pel que fa al segon dels cicles de cartes, aquell que he anomenat *Cicle dels rams* (5.2), és un conjunt de vint-i-nou textos de caràcter netament epistolar dividit en dues parts: la primera consta de setze composicions, en les quals es combina el vers i la prosa; la segona són tretze composicions breus, la major part d’entre deu i vint versos i que, per això, bé poden ser considerats pròpiament bitllets galants.

Pràcticament totes les composicions tenen quatre aspectes en comú: 1) acompanyen l’enviament d’un petit obsequi –habitualment, una flor o un ram de flors– a una dama; 2) el motiu de l’enviament és que la dama s’ha sotmès a una purga; 3) són composicions galants, de temàtica amorosa i de to jocós (però no burlesc); i 4) moltes d’elles plantegen petits enigmes i jocs d’enginy, i semblen haver estat concebudes com a entreteniment per a una dama convalescent de diversos episodis de purga. A diferència del cicle dels Àngels, en aquest no trobem cap resposta femenina.

Les composicions simulen una comunicació entre un autor i una dama que van canviant de nom i de trets (ell és «un galant», «un devot», «Fontano» o «el pare Terrats»; i ella «Talestris»; «Janeta», «una dama que es deia Ham», «una dama que es nomenava cavaller», «reina de les flors», etc.), però que, en realitat són sempre els mateixos. De fet, ella és una «dama que es deia Ham», la qual cosa assegura que es tracta de la rossellonesa Maria Teresa Ham, dama que sabem, amb certesa, que va inspirar també les gilettes i la major part de la poesia amorosa de Fontanella.

Dins el ball de màscares dels dos personatges, destaca l’ús, per part del poeta, de la d’Oronte/Orítia, i l’atribució a la dama de la de Talestris, cèlebre reina de les amazones que Alexandre trobà de camí cap a l’Àsia. L’esment d’aquests dos personatges sembla tenir la seva raó de ser en la *Cassandre* de La Calprenede, un *roman a clé* escrit durant la dècada de 1640 i que feu força fortuna dins els cercles cortesans francesos, però del qual, que sapiquem, no consta la recepció dins l’àmbit peninsular abans d’aquests textos de Fontanella, observació que constitueix una altra de les aportacions rellevants fetes en aquestes pàgines, ja que el fet no havia estat advertit per la bibliografia precedent.

Aquest cicle inclou les que han de ser considerades, amb justícia, com algunes de les composicions més opaques de tota l'obra poètica de Fontanella, que, en bona mesura, sí ho són, és perquè pivoten sobre un sistema de referents coneguts per l'autor i la destinatària dels textos, i tal vegada pel seu entorn més immediat, però que, en diversos punts, que resulten irrecuperables per a un lector extern i, encara més, per a un lector actual.

Contribueix, també, a l'opacitat dels textos, l'evident propòsit enigmàtic de molts d'ells, i és que el mateix autor s'hi refereix obertament com a «enigmes» en més d'una ocasió (*Rams* II: XII, XIII). Alguns d'aquests enigmes poden ser resolts amb les dades que proporciona el mateix text, però, per a d'altres, o bé l'enginy de qui escriu aquestes línies no basta per a treure'n l'entrellat o bé, de nou, acusen la limitació del joc privat. Sigui com sigui, aquest vocació enigmàtica, sembla respondre a la voluntat d'entretenir la dama i, per això, aquest cicle s'ha d'entendre més des d'aquest propòsit lúdic, ja el que el seu component narratiu, tot i no ser inexistent, és, en realitat, molt mínim.

El tercer conjunt epistolar, el *Cicle de Münster* (5.3), és el més breu de tots, ja que consta únicament de tres romanços epistolars, enviats pel poeta a uns amics barcelonins durant el viatge per Europa que el portà fins a aquesta ciutat alemanya entre 1643 i 1644. Val a dir que, de tots els cicles epistolars, aquest era el més conegut fins ara, ja que, a causa de les seves implicacions històriques –els germans Fontanella viatjaren l'any 1643 a Münster per tal que Josep, el germà gran de Francesc, exercís de representant de les institucions catalanes en les negociacions de pau– ha estat estudiat i fins i tot editat en més d'una ocasió. És per això que la proposta interpretativa que aquí se'n presenta no ofereix elements desconeguts fins ara.

Amb tot, cal destacar que s'apunta que la «sempre vencedora / napea del Llobregat» a la qual al·ludeix el poeta en la segona de les missives, deu ser una dama barcelonina de qui el poeta estava enamorat a les primeries de la dècada de 1640, al mateix temps que també festejava (almenys poèticament) la rossellonesa Maria Teresa Ham amb les gilettes.

També em cal destacar el sorprenent resultat obtingut en la col·lació dels testimonis que reporten els textos, i que m'ha dut a observar que el manuscrit B8 presenta diversos passatges alternatius per a la segona de les missives, els quals semblen revelar que el copista que transcriu aquest testimoni deu ser (o haver estat poc abans) un estudiant, probablement del cerce de l'Estudi General de Barcelona, i, o bé coneixia directament Fontanella, o bé estava molt familiaritzat amb la seva vida, perquè introdueix modificacions en el text que ho demostren. Això permet afirmar amb certa seguretat, en tot cas, és que aquest manuscrit devia ser copiat durant la dècada de 1640, probablement poc després de la composició del text (6.5.1).

Per la seva part, les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores* són un extens cicle de 23 romanços epistolars, bona part dels quals d'ambientació pastoril, de temàtica estrictament amorosa, to seriós i plantejament netament neoplatònic. El seu estudi (5.4) m'ha dut a

observar que el cicle se subdivideix en tres parts ben diferenciades. La primera comprèn les cartes I-XIV i reflecteix els vaivens amorosos de la relació del poeta amb dues dames, Fil·lis i Amaril·lis. A aquesta última estan dedicades les composicions VIII-XIV, les quals conformen una petita seqüència narrativa. Es tracta d'uns poemes d'absència, escrits probablement des de Barcelona i dedicats a una dama que, probablement, deu ser, un cop més, la rossellonesa Maria Teresa Ham. De la seva banda, els poemes a Fil·lis semblen conformar una altra història, marcada per la gelosia. S'alternen amb els poemes a Amaril·lis i no arriben a conformar seqüències tan extenses.

La segona part del cicle (cartes XV-XIX) comprèn cartes a distintes dames, algunes sense nom. Aquestes composicions no presenten lligams argumentals entre elles ni semblen presentar-ne amb les precedents. Es poden proposar algunes hipòtesis, en aquest sentit (com ara, la de relacionar el poema XIX, que lamenta l'entrada en religió d'una monja, amb el XII, que explica que Amaril·lis és monja), però no deixen de ser hipòtesis interpretatives amb una base feble, perquè els textos no donen indicis prou fermes com per anar més enllà.

Finalment, la tercera part del cicle (cartes XIX-XXIII) és una seqüència de poemes que només apareixen en l'ordre que aquí s'edita en el manuscrit de Ripoll. Podem considerar-los, com els del segon bloc, poemes esparços, en el sentit que no semblen continuar altres seqüències narratives, però n'hi ha un de dedicat a Fil·lis i un a Amaril·lis. Les composicions XXI i XXXIII són poemes amorosos que no poden ser llegits com a cartes. Del XXII, que sí que ho pot ser, cal destacar que el present treball ha demostrat que es tracta d'una reelaboració d'una gileta. Per les seves característiques —és un text que acompanya l'enviament d'un ram de flors— podria ser força posterior a l'etapa barcelonina i escrit potser poc temps abans o després del *Cicle dels rams*.

Finalment, pel que fa a les *Altres cartes* (5.5), recordar que les he dividit en dos subgrups: les *Cartes esparces* (5.5.1) i les giletetes (5.5.2). D'entre les primeres, és interessant constatar que en trobem una, «Líquido ja instrument canora» (carta I), que ens permet assegurar que Elisa i Amaril·lis són dues dames diferents, perquè en la composició el poeta es disculpa davant la segona per haver estimat la primera. Hi trobem, també, una composició («Camaleó de les flames») que torna a fer referència al tòpic dels galants de monges, però que no sembla que puguem relacionar amb el cicle dels Àngels, perquè els manuscrits que el reporten revelen que deu ser un text força més tardà. El poema ve a refermar la hipòtesi que la dama rossellonesa a qui el poeta envia les seves cartes del *Cicle dels rams*, deu ser, amb molta seguretat, una monja.

De les *Cartes esparces* (5.5.1) m'interessa destacar, també, el cas de la composició «D'un desdeny tant prosseguit», per al qual he trobat nombrosos paral·lelismes amb una composició del poeta andalús Pedro de Padilla, que té per primer vers «Si de tu poder llegases». Ambdós textos poetitzen una mateixa situació: el poeta ha enviat un bitllet amorós a la dama i ella se l'ha col·locat entre els pits, la qual cosa porta el jo poètic a

realitzar tota una sèrie de cavil·lacions –en el cas de Fontanella, de caràcter més directament eròtiques– sobre el significat d'aquest gest. No puc assegurar que el text de Padilla fos conegut per Fontanella ni, menys encara, que sigui l'hipotext de la seva missiva fontanellana, però sembla una opció prou versemblant. Fos com fos, els paral·lelismes entre els dos textos no havien estat remarcats mai abans.

Finalment, pel que toca a les giletetes (5.5.2), constato que les tres úniques composicions epistolars d'aquest cicle poètic són, justament, les que tanquen el cicle. A més, em sembla detectar en aquests poemes diversos indicis que els relacionen amb les cartes del *Cicle dels rams*, la qual cosa em fa pensar que podrien haver estat escrites en un moment proper al de la composició d'aquest cicle. Els indicis a què em refereixo són: 1) que, almenys en un dels casos («Tots donam flors ben purgades»), hi comparteixen la temàtica purgativa; 2) són composicions que acompanyen l'enviament de rams de flors i, de fet, juntament amb les composicions del *Cicle dels rams*, aquests tres textos són els únics que Fontanella escriu amb el propòsit explícit de servir per acompanyar enviaments de flors; 3) contenen diverses metàfores i referents poètics que només trobem al *Cicle dels rams*, principalment, el joc amb els terrats i els gira-sols, i la metàfora dels «llamps i trons» per fer al·lusió velada als efectes de la purga; i 4) comparteixen (parcialment) les formes estròfiques breus, habituals al *Cicle dels rams*, principalment, el romanç breu i la dècima. De fet, dues d'aquestes giletetes epistolars són dècimes i són les úniques dècimes que trobem dins aquest cicle. Cal recordar que la dècima simple no només és una de les estrofes més habituals dins la segona part del *Cicle dels rams* (on en comptem sis, sobre el total de tretze composicions d'aquesta part del cicle: les composicions V-IX i XII), sinó que, com ja s'ha dit *supra*, va ser una les formes preferides durant el segle XVII per a l'enviament de bitllets galants, segurament, per influència de Góngora, que sembla haver-ne establert el model.

6. Base històrica i datació dels textos

En aquest apartat, a més de proporcionar dades sobre el context històric dins el qual s'insereix cada cicle, he presentat arguments per a datar cada un dels conjunts epistolars. Sempre que ha estat possible, he construït aquests arguments en base a evidències documentals (aquest és el cas, sobretot, del cicle dels Àngels i del de Münster). Però quan no he pogut disposar d'evidències documentals que recolzessin les hipòtesis de datació, he construït aquestes hipòtesis sobre els indicis que el mateixos textos ens proporcionen. Els principals resultats obtinguts en aquest apartat es poden resumir de la forma que segueix.

Tot sembla apuntar que les primeres missives que Fontanella devia escriure són algunes de les que conformen les *Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*, probablement començades poc abans que Fontanella emprengués el seu viatge a Münster, l'any 1643. Són, principalment, les cartes a Fil·lis i Amaril·lis, que semblen escrites de Barcelona estant i dedicades –almenys les d'Amaril·lis– a la rossellonesa Maria Teresa Ham, amor de joventut del poeta i inspiradora, en aquells mateixos anys de les poesies anomenades giletetes (5.4.6).

El viatge a Münster que Francesc emprèn l'estiu de 1643 seria un nou estímul per a la creació epistolar, ja que tot fou de camí cap a la ciutat alemanya, durant la tardor de 1643, que compongué els tres romanços epistolars que integren l'anomenat *Cicle de Münster*. En aquest cas, com que el viatge ja havia estat àmpliament documentat abans de la present tesi, la datació ha estat més fàcil d'acotar, i s'ha de situar la composició dels textos entre la data de partença de Barcelona (20 d'agost de 1643) i la de l'arribada a Münster (17 de març de 1644) (5.3.5).

És probable que un cop retornat a Barcelona, Fontanella escrigués la resta de poemes que integren el cicle de les cartes a les pastores, però no m'ha estat possible datar amb precisió aquests poemes (5.4.6). És segur que la major part van ser escrits durant l'etapa barcelonina, és a dir, abans de 1652 i, de fet, m'inclino a pensar que totes les cartes de la segona part del cicle (XV-XXII) foren escrites entre el 1645 i el 1651, ja que res fa pensar que cap d'elles dati dels mesos del setge (1651-1652). És més: tenint en compte que cap de les missives sembla adreçada a Elisa, i que Fontano afirma haver conegut aquesta dama el 1647, el més versemblant és que les set cartes d'aquesta setmana part del cicle siguin fins i tot anteriors a 1647. Tot plegat, però, no pot ser considerat més que una especulació basada en indicis textuais; no dispo de cap prova documental que em permeti certificar la datació proposada.

D'altra banda, d'entre les composicions que formen el tercer bloc d'aquest cicle (cartes XIX-XXIII), almenys les tres últimes semblen escrites en una etapa posterior, perquè només ens han pervingut a través dels manuscrit R i L4. Pel fet que, com he explicat *supra* un d'elles, la XXII, sigui, probablement, una reelaboració d'una gileta escrita en una època propera a la de la composició del *Cicle dels rams*, m'inclino a pensar que totes tres han de ser d'una època similar, de la qual només puc dir que, igual que aquest darrer cicle, han de ser posteriors a 1657.

Més clara sembla, en canvi, la datació de les *Cartes a les monges dels Àngels i de Jerusalem*, molt probablement vinculades a les celebracions carnavalesques que tingueren lloc a Barcelona el març de 1647, per a les quals, mercès a la combinació d'un seguit de proves documentals i a la interpretació de diversos indicis textuais, he pogut arribar a acotar una finestra temporal que en situaria la composició entre el 24 de febrer i el 20 de març de 1647 (5.1.6.3).

En canvi, ha de ser força més tardà el darrer dels seus cicles epistolars, les cartes del *Cicle dels rams*, que Fontanella degué escriure en la seva etapa de maduresa, després de l'ingrés en la vida religiosa dins l'orde dels dominics, el 1657; m'ho fan pensar, almenys, les diverses al·lusions al pas del temps que contenen alguns dels poemes, la presència de certs referents culturals i lingüístics francesos, que farien versemblant situar la composició dels textos en l'etapa rossellonesa de Fontanella; però, sobretot, m'ho fa pensar l'adopció, per part de l'autor d'una màscara poètica que implica la concidició de frare: la del *Pare Terrats* (5.2.6).

El capítol cinquè és el darrer de l'estudi; el que segueix és ja, pròpiament, la part de la tesi dedicada a l'edició crítica dels textos, que ocupa els capítols 6 i 7. En el primer d'aquests capítols s'explica com s'ha dut a terme l'edició, mentre que el segon presenta els resultats obtinguts –és a dir, el 78 textos editats. La tesi no aporta cap novetat pel que fa a la descripció dels testimonis utilitzats en la col·lació, ja que tots ells eren ja coneguts (6.1-6.3).

Per a l'elecció del testimoni base, m'he regit per tres criteris: 1) la completesa (és a dir, el nombre de composicions que contés cada manuscrit); 2) l'antiguitat; i 3) el nombre de lliçons presumiblement fiables (i la relació que tenen amb els llocs crítics identificats en la *collatio*). L'aplicació d'aquests criteris als 22 manuscrits que transmeten les cartes m'ha portat a concloure que el manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll era el millor dels que tenim avui a la nostra disposició i és per aquesta raó que l'he utilitzat com a testimoni base en l'edició de tots els textos, esmentant-lo, esclar, en tots els llocs crítics on ha calgut i justificant convenientment les esmenes practicades.

La realització de la *recensio* (6.5) no ha aportat grans novetats a allò que ja era generalment conegut sobre les relacions entre els manuscrits fontanellans d'ençà de la publicació de l'article de Pep Valsalobre sobre la transmissió d'aquests textos (Valsalobre 2015c): es confirma l'existència de tres grans branques, integrades pels manuscrits BO, C, I2 i V2, d'una banda, els manuscrits A, B5, B12, B13 i MA, de l'altra, i B1, B4 i R, de l'altra. Podem dir, però, que la tesi realitza algunes aportacions relatives a la filiació dels manuscrits que caldrà tenir presents de cara a la futura elaboració de l'*stemma codicum* dels manuscrits fontanellans: d'una banda, la *recensio* aporta proves ecdòtiques sòlides per explicar les relacions existents entre els manuscrits d'una mateixa rama, per a cada una de les tres rames esmentades adés; de l'altra, sembla dibuixar-se una nova rama que fins ara no havia estat detectada. Es tracta d'un petit grup de manuscrits miscel·lanis, que transmeten poques composicions, però que semblen fortament emparentats entre ells, i que inclouen B6, J, S, VG, V1 i l'imprès Ga.

Tot amb tot, la *recensio* no ha permès obtenir prou dades per aclarir les relacions existents en un nivell més elevat entre les diferents rames, per la qual cosa, al capdavall, la confecció de l'*stemma codicum* no ha resultat possible. Amb tot, cal esperar que les dades aportades puguin servir en la confecció del dit *stemma*, quan puguin ser posades en relació amb les dades obtingudes en l'edició de la resta de l'obra poètica de Fontanella.

Fetes totes aquestes consideracions, cal acabar retornant a una consideració elemental: Fontanella no va aplegar mai totes les seves cartes amb l'ambició que configuressin un corpus unitari, destinat a ser objecte d'una lectura conjunta, com sí que va fer, per exemple, amb les gilettes. Des d'aquest punt de vista, no es pot negar que l'aproximació que proposa la present tesi té un punt d'artificial. No obstant això, em sembla que el treball aporta proves molt sòlides de l'existència d'uns cicles epistolars que sí que resulten ser coherents i unitaris; si Fontanella mai els va disposar conjuntament per a una lectura seqüencial,

probablement fou perquè entenia el format –epistolar– com un criteri menys important que el temàtic.

Fos com fos, l'enfocament proposat aquí ha resultat productiu per a explicar una parcel·la important, tant des del punt de vista quantitatiu com qualitatiu, del corpus poètic de l'autor barceloní. L'estudi permet visualitzar que, dins l'obra fontanellana, el format epistolar és un marc de creació en el qual conflueixen els principals corrents de la poesia del barroc, des de la poesia satírica que impregna les cartes dedicades a les monges, fins a la poesia amorosa i galant, intensament conceptista –i, a voltes, enigmàtica– del *Cicle dels rams* i la que conjuga l'estètica pastoril amb la teoria neoplatònica (*Cartes a Fil·lis, Amaril·lis i altres pastores*). Comptat i debatut, doncs, resulta molt interessant de constatar que els diferents cicles epistolars fontanellans constitueixen una veritable paleta de colors poètics, amb elements que els diferencien clarament i els adscriuen a codis poètics diversos, que de vegades es presenten combinats i d'altres, separats, però que, en tot cas, fan evident, d'una banda, la gran diversitat de recursos literaris de l'autor, la seva familiaritat amb els codis poètics del seu temps i la seva capacitat per a elaborar una proposta poètica molt deliberadament personal.

Totes aquestes consideracions em porten a concloure que les cartes són una mostra palmària de vàlua literària de l'obra de Fontanella, una vàlua que, fins ben recentment, no havia estat prou tinguda en compte, potser, en part, pel fet que el gènere epistolar no comptava, per ara, amb aportacions de tipus monogràfic que permetessin copsar-ne les característiques i les especificitats genèriques. Confio que les dades aportades en aquest treball deuran contribuir, en endavant, a una percepció distinta, més àmplia i matisada, d'aquesta part del corpus fontanellà i que permetran entendre que les cartes no només són la mostra de literatura epistolar de ficció més important, en extensió i en ambició literària, que coneixem avui en dia en la literatura catalana de tota l'edat moderna, sinó també haurien de ser considerades una de les màximes fites de la història del gènere en llengua catalana.

8.2. Línies de recerca futures

La recerca que ha donat lloc a aquesta tesi doctoral ha produït resultats que, o bé perquè els he considerat tangencials als interessos centrals de la tesi, o bé perquè en el moment de cloure el present treball no havia pogut desenvolupar suficientment, resten encara per a ser estudiats i poden donar lloc a tres grans línies de recerca futures.

1. La literatura epistolar catalana d'època moderna

Un dels factors que m'ha dut a constatar la singularitat de les cartes de Fontanella ha estat la relativa escassetat de mostres de literatura d'aquest gènere que trobem en la literatura catalana d'època moderna. He detectat composicions aïllades en l'obra de poetes com Joan Salom, Pere Serafi o Joan Pujol, entre d'altres. També en autors posteriors, però encara d'època moderna, com Joan de Gualbes o Pau Puig. A això cal afegir que una consulta ràpida al repertori del MCEM revela, també, l'existència d'una certa quantitat de composicions epistolares, moltes d'elles anònimes, l'abast i l'interès dels quals resta encara per escatir. Fora interessant de poder arribar a realitzar un inventari de tot aquest corpus de composicions, enteses, però, en un sentit ampli, que compregui tots els textos epistolares de ficció, siguin cartes poètiques a la manera de les de Fontanella, bitllets o epístoles. De fet, cal tenir en compte que la bibliografia sobre la literatura epistolar en llengua catalana és, en general, força migrada, i no només per a l'època moderna, on, fins ara era pràcticament inexistent, sinó també en la medieval i la contemporània; en cap d'aquests dos períodes disposem, tampoc, de cap treball que ens proporcioni una visió panoràmica del gènere. Essent així, l'estudi de la literatura epistolar d'època moderna podria ser una bona via per a iniciar un estudi més ampli, que, eventualment, permetés construir una visió panoràmica del gènere en la nostra literatura, que posés de manifest la seva evolució al llarg dels diferents períodes històrics i la seva rellevància.

2. Identificació de fonts

Un element clau per poder valorar correctament el mèrit d'una obra literària és comprendre amb quines fonts treballa l'autor i de quina forma hi dialoga i les manipula per arribar a produir la pròpia obra. En la present tesi he presentat algunes notes esparses sobre aquesta qüestió, que revelen, sobretot, la influència de Lope, però també apunten la possibilitat que Fontanella rebés l'influx d'altres autors, potser avui menys coneguts, però igualment interessants; penso, per exemple, en el cas de Pedro de Padilla, de qui he comentat els paral·lelismes d'una de les composicions amb una de les *Cartes esparses*. Però també, penso en autors hispànics més o menys coetanis de Fontanella, com Ramírez de Guzmán o Antonio de Solís, amb els quals, en un treball presentat poc abans de la compleció d'aquesta tesi he trobat coincidències en una de les composicions del *Cicle dels rams*.

D'altra banda, alguns indicis no presentats en aquest treball però recollits al llarg de la recerca em porten a pensar també que podria resultar productiu realitzar una aproximació

que partís de la comparació amb les obres que la bibliografia sobre el tema –principalment, estudis com els de Llanas (2002) i Espino (2006)– indica que circulaven per la Barcelona de finals dels anys 1630. Caldria parar especial atenció a la literatura de plec solt i, especialment, a la poesia en romanç difosa en aquest suport.

Un treball, en fi, que suposés una aproximació monogràfica i exhaustiva a les fonts de les cartes –o d’alguns dels cicles en particular– podria resultar molt productiu.

3. La literatura de devots de monges

El tòpic del devot de monges o dels amors mongívols és un dels més recurrents en la literatura satírica del barroc hispànic. Ha estat ja ben estudiat en llengua castellana, però en l’àmbit català, ens trobem encara a les beceroles. I, tanmateix, a més de l’obra de Fontanella, una ullada ràpida a les antologies de poesia d’aquesta època de Rossich (1985) i Rossich & Valsalobre (2006) evidencia que en trobaríem mostres, tant en autors coneguts (Garcia, Blanch, etc.), com en anònims. Fora bo de disposar d’un inventari complet d’aquest tipus de composicions per poder dibuixar un panorama de la fortuna que tingué aquest important corrent de la literatura satírica dins les nostres lletres.

Barcelona, Girona i Palautordera, setembre de 2013 – octubre de 2018

9. BIBLIOGRAFIA

- AHUMADA, DE 2001: Eulàlia de Ahumada, «La carta privada a l'època moderna: un epistolari conventual femení inèdit», *Manuscrits*, 29, 2011 51-64.
- AHUMADA, DE 2007: Eulàlia de Ahumada, «Les dones Requesens a través del seu epistolari. Des d'Estefania “glòria i honor de les dones”, fins a Mencía “suprema Dama Catalana”», dins Eulàlia Miralles i Josep Solervicens, amb la col·laboració d'Antoni-Lluís Moll, Maria Todrà i Anna M. Villalonga (eds.), *El (Re)descobrimient de l'edat moderna : estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, 2007, 61-80.
- AMEZÚA 1989: Agustín González de Amezua, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid: Real Academia Española, 1989.
- BORRACHERO & MCLAUGHLIN 2010: Aránzazu Borrachero Mendíbil i Karl McLaughlin, *Catalina Clara Ramírez de Guzmán. Obra poètica*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.
- BADA 1993: Joan Bada, *Monasterio de Santa María de Jerusalén: 1494-1994*, Barcelona: MonjasClaristas, DL, 1993.
- BALAGUER 1863: Víctor Balaguer, *Historia de Catalunya y de la Corona de Aragón*, vol. IV. Barcelona: Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, 1863.
- BALAGUER 1866: Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona*. Barcelona: Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, 1866.
- BARRA 1642: Francesc Barra, *Breu tractat de artilleria*, Barcelona: Jaume Mathevat, 1642.
- BASTONS 1996: Carlos Bastons Vivancos, «Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, X, 1996, 233-238.
- BLANCH 1873 [2007]: Josep Blanch, *Matalàs de tota llana*, . Barcelona, Estampa religiosa y científica del hereu d'en Pau Riera, 1873 [Edició facsímil disponible en línia: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/matalas-de-tota-llana-poesias--0/>>]. Darrera consulta: 28/08/2018].
- BENARDO 2001: Margot L. Benardo, *Crisol de amants. El billete amoroso en el Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- BERNAD 1899: Josep Bernad i Duran, *Obras poètiques del «fénix català» Francisco Fontanella*, Barcelona: Imprempta «L'Atlàntida», 1899.
- BLECUA 1983: Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, DL, 1983.

- BOADAS 2012: Sònia Boadas, «Grandes diplomáticos en el Congreso de Münster: Diego de Saavedra y Josep Fontanella», dins Sònia Boadas (ed.), *Literatura en la Guerra de Treina Años*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, 151-168.
- BONAVENTURA 2006: Montserrat Bonaventura, «Imatges i paraules: el llenguatge mixt de la literatura emblemàtica en Francesc Fontanella. Un recorregut per la guerra, la pietat i la mort», dins Valsalobre, Pep; Sansano, Gabriel (coord.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, 197-223.
- BOUZA 2001: Fernando Jesús Bouza, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BROWN 1985: Kenneth Brown, «Un cançoner de poesies catalanes del segle XVII inèdit i oblidat: el ms. D. 47 de la Boston Public Library (EUA)», dins N. B. Smith, J. M. Solà-Solé, M. Vidal Tibbits i J. Massot (ed.), *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, [=Estudis en honor d'A. M. Badia i Margarit]*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, 183-219.
- BROWN 1987: Kenneth Brown, «Context i text del vexamen d'acadèmia de Francesc Fontanella», *Llengua i literatura*, 2, 1987, 173-252.
- BROWN 1988: Kenneth Brown, «Textos poètics inèdits del barroc català exhumats en biblioteques nord-americanes», dins P.D. Rasico i C.J. Wittlin (ed.), *Actes del Cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Tampa - St. Augustine, 1987)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, 163-200.
- BROWN 1989: Kenneth Brown, «Encara més sobre Pere Serra Postius», dins *Actes del VIII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Tolosa de Llenguadoc, 1988), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, 513-530.
- BROWN & MELCHOR 1995: Kennet Brown (ed.) i Vicent de Melchor (ed.), *Vida i obra de Joan de Gualbes i Copons*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 45), 1995.
- CALPE 2001: Àngel Vicent Calpe, «La medecina en els sainets d'Eduard Escalante», tesi doctoral dirigida per José Luis Fresquet i Joan Micó Navarro, València: Universitat de València. Departament d'Història de la Ciència i Documentació, 2001. [Consultada en línia: https://www.avcalpe.net/va/publicacions/docs/ACalpe-Sainets_Escalante-01-Intro_epoca_autor_obra_v1.1.pdf. Darrera consulta: 08/07/2018].
- CANDAU 1993: María Luisa Candau, «Devociones y galanteos de monjas en la Sevilla de fines del Antiguo Régimen», dins María Isabel Viforcós Marinas, Jesús Paniagua Pérez (coord.), *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y America, 1492-1992*, 2 vol., 1993, 551-568.

- CANAL 1987: Jordi Canal, *Una vila catalana davant la mort. La pesta de 1650 a Olot*, Olot: Editora de Batet, 1987.
- CAPDEFERRO 2009: Josep Capdeferro, «*Aggiornamento* biogràfic de Joan Pere Fontanella (1575-1649)», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009, 125 -162.
- CAPDEFERRO 2010: Josep Capdeferro, *Joan Pere Fontanella (1575-1649), un advocat de luxe per a la ciutat de Girona*, tesi doctoral dirigida per Tomàs de Montagut Estragués, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Dret, 2010. [Consultada en línia: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/7324>>. Darrera consulta: 12/10/2018].
- CARRERAS Y CANDI 1921: Francisco Carreras y Candi, «La insigne cofradía de los Correos de Barcelona (siglos XV a XVIII)», *Las noticias*, Barcelona (30 desembre de 1921). [Consulta en línia: <<http://www.filateliadigital.com/la-insigne-cofradia-de-los-correos-de-barcelona>>. Darrera consulta: 14/6/2018].
- CARREIRA 2016: Antonio Carreira, Luís de Góngora, *Poesías*, París: Université Paris-Sorbonne [Publicació electrònica: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica>. Darrera consulta: 16/09/2018].
- CASTAÑO 2017: Marta Castaño, «*Ninguna fou tan amada*»: edició crítica i estudi de les gilettes de Francesc Fontanella, tesi doctoral dirigida per Pep Valsalobre Palacios, Girona: Universitat de Girona, Facultat de Lletres, 2017 [Consultada en línia: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/482104>>. Darrera consulta: 20/10/2018].
- CASTILLO 2005: Antonio Castillo «“El mejor retrato de cada uno”. La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII», *Hispania*, LXV/3, num. 221 (2005), 847-875).
- CATALÁN, DIEGO (2011 [1997]): Diego Catalán, «El romance de ciego y el subgénero romancero tradicional vulgar», dins *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva (parte 1ª)*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1997, 325-262. [Consultat en línia <http://www.poesiagalega.org/uploads/media/catalan_1997_romance.pdf>. Darrera consulta: 09/05/2018].
- CLARASÓ & MIRÓ 2008: Montserrat Clarasó i Maria-Mercè Miró, Francesc Fontanella, *Panegíric a la mort de Pau Claris*, Barcelona: Fundació Pere Coromines, 2008.
- COMAS 1978: Antoni Comas, *La Decadència*. Barcelona: Dopesa, 1978.

- COMAS 1985: Antoni Comas, *Estudis de literatura catalana (segles XVI-XVIII)*, Barcelona: Universitat de Barcelona / Curial, 1985.
- CORTIJO OCAÑA & CORTIJO OCAÑA 1998: Antonio Cortijo Ocaña i Adelaida Cortijo Ocaña «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 16, 1998, 63-82.
- COSTA & QUINTANA & SERRA 1991: Jaume Costa, Artur Quintana i Eva Serra, «El viatge a Munster dels germans Josep i Francesc Fontanella per a tractar les paus de Catalunya», a *Polyglotte Romania. Homenatge a Tilbert Dídac Stegmarz*, vol. 1, Brigitte Schlieben-Lange; Lixel Schonberger (eds.) *Beiträge zu Sprache, Literatur und Kultur Kataloniens sowie zur Geschichte der deutschsprachigen Katalanistik*, 257-294, 1991.
- CUSÓ 2009: Marta Cusó, *Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol. Santa Maria de Vallbona (1701-1802)*, Tesi doctoral dirigida per Montserrat Jiménez Sureda, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Història Moderna i Contemporània [Consultada en línia:< <https://tdx.cat/handle/10803/4817>>]. Darrera consulta: 15/05/2018].
- DGC: *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, Josep Maria Sans i Travé (dir.), Barcelona: Generalitat de Catalunya 1994-2003.
- DELEITO Y PIÑUELA 1952: José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- DE LA VILLA 1994: Rocío de la Villa, Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid: Editorial Tecnos, 1994.
- DÍEZ DE REVENGA 1988: Francisco Javier Díez de Revenga, Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid: Planeta, 1988.
- DÍEZ FERNÁNDEZ 2008: José Ignacio Díez Fernández, «Notas sobre la carta en octosílabo», dins Begoña López Bueno (dir.), *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, 151-180.
- DOMÍNGUEZ BORDONA 1931: Jesús Domínguez Bordona, *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1931.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1999: José Domínguez Caparrós, *Estudios de métrica*, Madrid: UNED, 1999.
- DURAN 1982: Eulàlia Duran, «Unes cartes amoroses del segle XVI en català», *L'Espill*, 15, 1982, 25-51.

- ESPINO 2006: Antonio Espino, «La presencia de obras de historia en las bibliotecas barcelonesas de la primera mitad del seiscientos», *Cuadernos de investigación histórica*, 23, 2006, 163-192.
- FELIU 2006: Francesc Feliu, «Mansana, temprana, eriso i tots els altres mots 'desconeguts': el problema dels castellanismes en la llengua literària de Fontanella», dins Pep Valsalobre i Gabriel Sansano, Gabriel (coord.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, 125-156.
- FERNÁNDEZ LUZÓN 2003: Antonio Fernández Luzón, *La universidad de Barcelona en el siglo XVI*, tesi doctoral dirigida per Ricardo García Cárcel, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, 2003. [Consultada en línia: <[http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4791/alf1de3.pdf?sequence=](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4791/alf1de3.pdf?sequence=1)>1. Darrera consulta: 17/09/18].
- FONTANELLA 1639: Joannem Petrum Fontanella, *Decisiones Sacri Regii Senatus Cathaloniae, per...*, vol. I, Barcelona: Petri Lacavalleria, 1639.
- FONTANELLA 1645: Joannem Petrum Fontanella, *Decisiones Sacri Regii Senatus Cathaloniae, per...* vol. II, Barcelona: Petri Lacavalleria, 1645.
- GARCIA BUSQUETS 2015: Anna Garcia Busquets, «Els poemes laudatoris de Francesc Fontanella als liminars d'obres d'altres autors», dins Manuel Pérez Saldanya, Rafael Roca Ricart (coord.), *Actes del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de València, 7-10 de juliol de 2015*, Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Institut d'Estudis Catalans, 2015, 71-83.
- GARCIA BUSQUETS 2016: Anna Garcia Busquets, «El setge de Barcelona (1651-1652) i el poeta-artiller Francesc Fontanella», dins Veronica Orazi, Silvia Grassi, Lúdia Carol Geronès, Simone Sari, Isabel Turull (eds.), *Linguaggi del metareale nella cultura catalana*, vol. III, 109-130, 2016 [Publicació digital. Consulta en línia a <<http://www.ojs.unito.it/index.php/QuadRi/issue/viewIssue/204/70>>]. Darrera consulta: 12/10/2018].
- GARCIA BUSQUETS 2017: Anna Garcia Busquets, «A primera sang: batalles nupcials en la Catalunya barroca. Els epitalamis de Francesc Fontanella», *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna / International Journal of Medieval & Modern Literature & Culture*, núm. 10 (desembre 2017), 229-256.

- GARCIA ESPUCHE 2010: Albert Garcia Espuche, dins Albert Garcia Espuche (ed.), *Festes i celebracions Barcelona 1700*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura, 2010.
- GARCÍA GARCÍA 2006: Maria de los Ángeles García García, «La funció del mite en la poesia amorosa de Francesc Fontanella. Una primera aproximació», dins *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Girona, 8-14 de setembre de 2003*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, v.1, 2006, 177-190.
- GÓMEZ 1990: Jesús Gómez, «La tradición literaria del galán de monjas», *Edad de oro*, vol. 9, 1990, 81-92.
- 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.
- GRAS 2013: Mercè Gras, «Familia y clausura. El monasterio de Nuestra Señora de los Angeles y Pie de la Cruz de Barcelona (1485-1750)», dins Rosa Maria Alabrús (coord.) *La vida cotidiana y la sociabilidad de los dominicos: entre el convento y las misiones (siglos XVI, XVII y XVIII)*, San Cugat : Arpegio, 2013, 117-132.
- 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: Giuseppe Grilli, *Antologia de poetes catalans: un mil·lenni de literatura. Del segle XVI a Verdaguer*, Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors, 1997
- GRILLI 2006: Giuseppe Grilli, «Clarís, home polític (segons Francesc Fontanella)», dins Valsalobre, Pep; Sansano, Gabriel (coord.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, 225-244.
- GUILLÉN 2008 [1986]: Claudio Guillén, «Para el estudio de la carta en el Renacimiento», dins Begoña López Bueno (dir.), *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos*, [Sevilla]: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2008. [Publicat originalment en format CD, actualment disponible en línia a <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/55857> . Darrera consulta: 8/5/2018]. [Traducció de «Notes toward the study of the Renaissances Letter», dins Barbara K. Lewalski (coord.), *Renaissance Genres*, Cambridge (Massachusetts): U.P., 1986, 70-101].

- GUZMAN 1992: María de la Luz Guzmán, «Juventud y vejez de Lope de Vega en su poesía», *Letras*, vol. 1, 25-26 (1992), 7-24.
- HERNÁNDEZ CABRERA 2002: María Soledad Hernández Cabrera, «La celda del convento, una habitación propia. La vivencia de la clausura en la comunidad de dominicas de Montesión», *Duoda*, núm. 22, (2002), 19-40.
- HERNÁNDEZ MIÑANO 2015: Juan de Dios Hernández Miñano, *Emblemas morales de Sebastian de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la contrarreforma*, Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones, 2015.
- JANÉ 2006: Òscar Jané, *Catalunya i França al segle XVII. Identitats, contraidentitats i ideologies a l'època moderna (1640-1700)*, Catarroja-Barcelona: Afers, 2006.
- JANÉ 2009: Òscar Jané, «L'exili de la guerra dels Segadors», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. XX (2009), 83-99.
- LAZERME 1975-1977: Philippe Lazerme des Regnes, P., *Noblesa catalana. Cavallers y Burgesos honrats de Roselló y Cerdanya*, La Roche-sur-Yon: Centrale de l'Ouest, 3 vol, 1975-1979.
- LLANAS 2002: Manuel Llanas, *L'edició a Catalunya: segles XV a XVII*, Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya, 2002.
- LLORCA 2011: Magdalena Llorca, «Gènere epistolar al *Tirant lo Blanc*. Lletres d'amor i de guerra», dins Imma Creus Bellet, Maite Puig, Joan Ramon Veny-Mesquida (coords), *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009*, 3 vol. (vol. 3 *La llengua dels escriptors*), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, 59-67.
- LÓPEZ BUENO 2000: Begoña López Bueno (dir.), *La epístola*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Cuadernos de investigación histórica, 23, 2000, 163-192.
- LÓPEZ DE ESTRADA 1945: Francisco López de Estrada, «Un pliego de 'Cartas y coplas para requerir Nuevos amores', 1535», *Revista de Bibliografía Nacional*, 6 (1945), 227-239.
- LÓPEZ FÉREZ 1988: Juan Antonio López Férez, *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, 1988.
- LÓPEZ JURADO 2006: Luís Felipe López Jurado, *Prefilatelia de Murcia: historia postal del Reino de Murcia desde 1569 hasta 1861*, [Murcia]: Editora Regional de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, 2006.

- LÓPEZ LEMUS 2006: Virgilio López Lemus, Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías*, México: Pablo de la Torre, 2006.
- LUJÁN 2007: Angel Luis Luján, «Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia: metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII», *Criticón*, 100, 2007, 59-70.
- MARÍN PINA 1988: M^a Carmen Martín Pina, «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares», *La Recepción del texto literario: Coloquio Casa de Velázquez-Zaragoza*: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1988 11-24.
- MARIÁS 2015: Clara Mariás, *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, tesi doctoral dirigida per Álvaro Alonso Miguel, Madrid: Universitat Complutense de Madrid, 2015.
- MARTÍ 2013: Sadurní Martí, «Tipologies i mètodes d'edició», dins Víctor Martínez-Gil (coord), *Models i criteris de l'edició de textos*, Barcelona: Editorial UOC, 2013, 55-95.
- MARTÍNEZ-GIL 2010: Víctor Martínez-Gil, «Tradició, valors i discontinuïtat en la literatura catalana: oxímorons acadèmics i antiacadèmics», *Cultura*, 6 (juny 2010), 122-140.
- MARTÍNEZ RUIZ 2000: Francisco Javier Martínez Ruíz, «La epístola poètica en las preceptivas del Siglo de Oro», dins Begoña López Bueno (dir.), *La epístola*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, 425-451.
- MASSÓ & RUBIÓ 1914: Jaume Massó i Jordi Rubió, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya. I. Ms. 1-154*, Barcelona, 1914.
- MATA 2000: Carlos Mata, «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, 33 (2000), 641-653.
- MCLAUGHLIN 2010: Karl P. McLaughlin, *'Defragmenting the portrait': Catalina Clara Ramírez de Guzmán, extremadura's No Conocida Señora of the Golden age. A critical multidisciplinary reappraisal of the work of Catalina Clara Ramírez de Guzmán (Llerena, 1618-c.1684)*, Tesi doctoral dirigida per Anne M. White, Munro Price i James R.T.E. Gregory, Bradford: Department of Languages and European Studies, University of Bradford. [Consultada en línia: <http://hdl.handle.net/10454/4428> . Darrera consulta: 11/10/2018].

- MNA: *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, a cura de Frederic Schwartz, Francesc Carreras y Candi i Pere Voltes, Barcelona: Imp. Henrich y Cia. / Ajuntament de Barcelona, 1892-1975.
- MESTRES 1868: Salvador Mestres, «Poesías perdidas de Vallfogona: Poetas ignorados. Fragmento de un libro manuscrito intitulado Curiositat Catalana», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, II, 1868, 385-412.
- MIRALLES 2007: Eulàlia Miralles, «Aproximació a l'epistolari de Jeroni Pujades», dins Eulàlia Miralles i Josep Solervicens, amb la col·laboració d'Antoni-Lluís Moll, Maria Todrà i Anna M. Villalonga (eds.), *El (Re)descobriment de l'edat moderna : estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, 2007, 105-126.
- MIRALLES 2009: Eulàlia Miralles, «Per a una lectura de l'Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia de Francesc Fontanella», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009, 271-302.
- MIRALLES 2011: Eulàlia Miralles, «Poesia, teatre i prosa del barroc», dins *Panorama crític de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona: Vicens Vives, 2011, 251-337.
- MIRALLES 2014: Eulàlia Miralles, «Un itinerari sentimental de Fontanella (o un desengany amorós en boca de Silvano)», *eHumanista/IVITRA*, 5 (2014), 533-545.
- MIRALLES 2015a: Eulàlia Miralles «L'ambasciatore Fontanella, dalla realtà alla finzione», *Dialogoi*, II, 2015, 201-217
- MIRALLES 2015b: Eulàlia Miralles «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre-ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), 187-230.
- MIRALLES 2017: Eulàlia Miralles «Una nota sobre Ausoni en el Barroc (amb una coda sobre gèneres poètics)», dins Montserrat Jufresa (coord.), *Els clàssics i la llengua literària*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2017.
- MIRALLES (EN PREMSA): Eulàlia Miralles, «La canonització de Francesc Fontanella (1622-1681)», *Estudis romànics*, XLV, [en premsa].

- MIRALLES & VALSALOBRE 2013: Eulàlia Miralles i Pep Valsalobre «L'edició de textos catalans moderns», dins Víctor Martínez-Gil (coord.), *Models i criteris de l'edició de textos*, Barcelona: Editorial UOC, 2013, 249-300.
- MIRALPEIX (EN PREMSA): Francesc Miralpeix, «Lo Desengany de Francesc Fontanella i la pintura a la Catalunya de mitjan segle XVII», dins *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, (en premsa).
- MIRÓ 1981: Maria-Mercè Miró, «El manuscrit Fontanella del Museu Episcopal de Vic, Ausa, IX, 1981, 211-218.
- MIRÓ 1988: Maria-Mercè Miró, Francesc Fontanella, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia / Lo desengany, poema dramàtic*, Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1988.
- MIRÓ 1995: Maria-Mercè Miró, Francesc Fontanella, *La poesia de Francesc Fontanella*, 2 vol., Barcelona: Curial, 1995.
- MIRÓ 1998: Maria-Mercè Miró, Francesc Fontanella, *Antologia poètica*, Barcelona: Curial (Lectures de Literatura Catalana, 5), 1998.
- MIRÓ 2001: Maria-Mercè Miró, «El poeta Francesc Fontanella de la revolta catalana al congrés de Münster», *Revue d'Études Catalanes*, Montpel·lier, núm. 4 (2001), 29-41.
- MIRÓ 2006a: Maria-Mercè Miró, «Una farsa barroca: *L'Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia* de Francesc Fontanella», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006a, 319-339.
- MIRÓ 2006b: 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.
- MORLEY 1961: Sylvanus Griswold Morley, *Los Nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: estudio de onomatología*, Berkeley [etc.]: University of California Press, 1961.
- MORBY 1980: Edwin S. Morby, *Lope de Vega*, Arcadia, Madrid: Castalia, 1980.
- MUÑIZ 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.

- MUÑOZ JIMÉNEZ 1996: María José Muñoz Jiménez, «Rasgos comunes y estructura particular de Xenia y Apophoreta», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 10, Servicio de Publicaciones U.C.M. Madrid, 1996, 135-146.
- PAULÍ 1941: Antonio Paulí, *Resumen histórico del monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles y Pie de la Cruz de Barcelona*, Barcelona [s.n.], 1941.
- PARRAMON 1997: Jordi Parramon, *Diccionari de la mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions 62, Col·lecció El Cangur / Diccionaris, núm. 209, 1997.
- PELLISSA 2013: Gemma Pellissa, *La ficció sentimental catalana de la segona meitat del s. XV*, tesi doctoral dirigida per Lola Badia, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013. [Consultada en línia: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/53204/1/GPP_TESI.pdf>. Darrera consulta: 01/10/2018].
- PENA 1988: Maria Pena, *Antoni Maçaners. Poesies*, Treball de recerca dirigit per Albert Rossich, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filologia i Lletres, 1988.
- PERAITA 2007: Carmen Peraita, «Catalina Clara Ramírez de Guzmán», dins Dolores Romero López, Itziar López Guil i Rita Catrina Imboden (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas*, 2007, 163-176.
- PERS Y RAMONA 1847: Magí Pers y Ramona, *Gramàtica catalana-castellana adornada ab exemples de bons autors...*, Barcelona: Impremta de A.Berdeguer, 1847.
- PERS Y RAMONA 1850: Magí Pers y Ramona, *Bosquejos histórico de la lengua y literatura catalana, desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona: Impremta de José Tauló, 1850.
- PERS Y RAMONA 1857: Magí Pers y Ramona. *Historia de la lengua y de la literatura catalana, desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona: Impremta de de José Tauló.
- PERS Y RAMONA 1862: Magí Pers y Ramona, «Literatura. Muestras inéditas de poesía catalana del siglo XVIII», dins *Revista de Catalunya*, II (1862), 214-226.
- PERS Y RAMONA 1863: Magí Pers y Ramona, *Lo robo de Filis ó sia, Amor, firmesa y porfía: tragi-comedia pastoral en tres actes y en vers*, Barcelona: Establ.Tip. de Narcís Ramírez, 1863.
- PETRUCCI 2000: Armando Petrucci, «Escritura marginales y escribientes subalternos»m *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7 (2000) 67-75.

- POMER 2014: Juan Pomer, «Les cartes d'amor a la novel·la grega antiga i al Curial e Güelfa», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 4, (desembre 2014), 1-10.
- PONS 1929: Joseph-Sébastien Pons, *La littérature catalane en Roussillon. 1600-1800. Bibliographie*. Thèse complémentaire de lettres. Tolosa/París: Édouard Privat / Henri Didier, 1929.
- PÒRTULAS 2009: Jaume Pòrtulas, «Postil·les a *Lo desengany*», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009, 327-334.
- PRAT & VILA 1981: Enric Prat i Pep Vila, «Francesc Fontanella», *L'Estruç*, 8 (1981), [1]-[5].
- PUJOL 2017: Josep Pujol, «Ressonàncies musicals en l'obra de Fontanella», *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna / International Journal of Medieval & Modern Literature & Culture*, núm. 10 (desembre 2017), 170-177.
- PUIGGARÍ 1879: Josep Puiggarí, «Confraria dels correus en la capella den Marcús. Notícia de una costum antiga», *Lo Renaixement*, núm. 2 (5 febr. 1879), 90-96.
- RICO 1990: Francisco Rico, *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona : Crítica, 1990 [Publicació consultada en línia a la Biblioteca Virtual Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-y-contextos-estudios-sobre-la-poesia-espanola-del-siglo-xv--0/html/01beec74-82b2-11df-acc7-002185ce6064_40.html. Darrera consulta 08/08/2018]
- ROUBAUD & JOLY 1985: Sylvia Roubaud i Monique Joly, «Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del genero epistolar», *Criticón*, 30, 1985, 103-125.
- ROMEU 1991: Josep Romeu, *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, vol. II, Barcelona: Curial, 1991.
- ROMEU 2001: Josep Romeu, *Poesies catalanes de Pere Serafí*, Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics), 2001.
- 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 1985: Albert Rossich, *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle XII. Introducció, edició i notes a cura d'Albert Rossich*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1985.
- ROSSICH 1987: Albert Rossich, Francesc Fontanella, *El desengany*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1987.

- ROSSICH 1987b: Albert Rossich, «La poesia eròtica del barroc», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 2 (1987), 89-99.
- 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 1997b: Albert Rossich, «La literatura (1516-1716)», dins Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana, II: Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona: Edicions 62, 1997, 145-166.
- 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*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, 157-174.
- ROSSICH 2006b: Albert Rossich, «Criteris d'edició (textos clàssics de l'edat moderna)», dins Albert Rossich i Pep Valsalobre, *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Edicions Vitel·la, 25-36.
- ROSSICH 2010: Albert Rossich, «La narrativa catalana, entre el *Tirant* i *L'orfeneta de Menargues*», dins Eulàlia Miralles (ed.) *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2010, 159-178.
- ROSSICH 2011: Albert Rossich, «Francesc Fontanella», dins *Panorama crític de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona: Vicens Vives, 2011, 364-374.
- ROSSICH & PRATS 2010: Albert Rossich i Modest Prats, «La prosa catalana a l'època del barroc», dins Eulàlia Miralles (ed.) *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2010, 125-158.
- 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, *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006.
- ROSSICH & VALSALOBRE 2011: Albert Rossich i Pep Valsalobre, *Literatura catalana moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid: Editorial Síntesis (Letras Universitarias), 2011.
- ROSSICH & VALSALOBRE 2017: Albert Rossich i Pep Valsalobre, *Un cançoner català del Renaixement a Roma. Les poesies de Joan Salom, astrònom valencià*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2017.
- 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 BALAGUER 1993: Jordi Rubió i Balaguer, *Estudis de literatura catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- RUIZ CASANOVA 1990: José Francisco Ruiz Casanova, Juan de Tassis, Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, Cátedra, Madrid, 1990)
- SÁNCHEZ MARCOS 1999: Fernando Sánchez Marcos, «El futuro de Cataluña: un sujet brûlant en las negociaciones de Münster», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 19 (1999), 95-116.
- SÁNCHEZ ROBAYNA 2000: Andrés Sánchez Robayna, «La epístola moral en el Siglo de Oro» dins Begoña López Bueno (dir.), *La epístola*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, 129-149.
- SEGARRA 1987: Mila Segarra, *Josep Pau Batllot. Gramàtica y apología de la llengua catalana*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- SERRA 2007: Eva Serra, «L'epistolari català de Joana Bardaixí i Gassol (Trempe, 1593-1602): fragments epistolars sobre afers de família», dins Eulàlia Miralles i Josep Solervicens, amb la col·laboració d'Antoni-Lluís Moll, Maria Todrà i Anna M. Villalonga (eds.), *El (Re)descobrimient de l'edat moderna : estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, 2007, 81-104.
- SADERRA 1975: Josep Saderra, «Contribució a la biografia d'en Joan Pere Fontanella, juriconsult català», *La Garrotxa*, 1.874 (núm. Extra Nadal), s.p.
- SÁNCHEZ MARCOS 1999: Fernando Sánchez Marcos, «El futuro de Cataluña: un sujet brûlant en las negociaciones de Münster», *Pedralbes*, 19, 1999, 95-116.
- SANSANO & VALSALOBRE 2009: Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana: estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009.
- SIMON 1999: Antoni Simon, *Els orígens ideològics de la revolució catalana de 1640*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- SIMON 2008: Antoni Simon, *Pau Claris: líder d'una classes revolucionària*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

- SOLERVICENS 2011: Josep Solervicens, «La prosa literària del Renaixement», dins Eulàlia Duran, Josep Solervicens i Pep Valsalobre i Albert Rossich, *Literatura catalana moderna*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2011
- SOLERVICENS 2016: Josep Solervicens, «Francesc Fontanella», dins *Història de la literatura catalana. Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2016, vol. 4, 375-406.
- SOGUES 2012: Marc Sogues. *De Fontano a Belinda: un desengany cavalleresc i epistolar*, dirigit per Eulàlia Miralles i Josep Camps, Treball de Final de Carrera dels Estudis de Filologia Catalana. Universitat Oberta de Catalunya, 2012.
- SOGUES 2013: Marc Sogues, «*Oïu senyores devotes...*»; edició crítica de les epístoles literàries de Francesc Fontanella a les monges dels convents dels Àngels i de Jerusalem, Treball final del Màster en iniciació a la recerca en humanitats de la Universitat de Girona dirigit per Pep Valsalobre, Girona: Universitat de Girona, 2013.
- SOGUES 2014: Marc Sogues, «L'erotisme a les Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem, de Francesc Fontanella», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3, (juny 2014), 209-238.
- SOGUES 2017: Marc Sogues, «Les cartes poètiques de Francesc Fontanella», dins Manuel Pérez Saldanya i Rafael Roca i Ricart (eds.), *Actes del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de València, 7-10 de juliol de 2015*, 2017, 185-198 [Publicació electrònica <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000254/00000097.pdf>>].
- SOGUES 2018: Marc Sogues, «Una pràctica terapèutica como excusa literaria: la purga en la poesia de Francesc Fontanella», *eHumanista*, 39, (2018), 154-167.
- SOGUES [EN PREMSA]: Marc Sogues, «L'estètica de la natura morta a les cartes de Francesc Fontanella», *Butlletí de la Reial Acadèmica de Bones Lletres de Barcelona* (en premsa).
- SOGUES & ZARAGOZA 2015: Marc Sogues i Verònica Zaragoza, «Del XVI al XVIII, tres segles cap a la modernitat», dins *Llengua i literatura*, 1, Barcelona: Edebé, 2015, 112-131.
- SOGUES & VALSALOBRE 2017a: Marc Sogues i Pep Valsalobre (coord.) *Obra poètica completa de Francesc Fontanella*, edició crítica electrònica, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, publicació electrònica disponible en línia a: .

<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>
Darrera consulta 24/11/2018].

- SOGUES & VALSALOBRE 2017b: Marc Sogues i Pep Valsalobre «Poesía catalana digital: la edición crítica electrónica de la obra de Francesc Fontanella», *Studia Aurea*, 11 (2017), 31-54.
- TESTINO-ZAFIROPOULOS 2010: «La conspiration d'Hyppolite d'Aragon en Catalogne. Une courtisane et ses complices dans la tourmente franco-catalane», dins Béatrice Perez (ed.), *Ambassadeurs, Apprentis espions et Maîtres comploteurs. Les systèmes de renseignements en Espagne à l'époque moderne*, París: PUPS, 2010, 277-290.
- TORO VALENZUELA 2000: Bernardo Toro Valenzuela, «La variedad epistolar en Pedro de Padilla», dins Begoña López Bueno (dir.), *La epístola*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, 224-225.
- TORRENT 1980: Anna Maria Torrent, Francesc Fontanella, *Lo desengany*, Barcelona: Edicions 62, 1980.
- TORRES 2009: Xavier Torres, «El poeta al peu del canó. Francesc Fontanella, sobreintendent d'artilleria», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana: estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitària, 2009, 163-177.
- TORRES 2011: Xavier Torres, «Llegir, escriure i escoltar a la Barcelona del Sis-cents», dins *Llengua i literatura. Barcelona 1700*, Barcelona: Barcino / Fundació Lluís Carulla / Ajuntament de Barcelona (Institut de Cultura), 2011, 62-101.
- TRUEBA LAWAND 1996: Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el renacimiento español*, Madrid: Tamesis, 1996.
- USUNÁRIZ 2003: Jesús María Usunáriz, «Cartas de amor en la España del Siglo de Oro», *Pliegos volanderos del Griso*, 5, Navarra: GRISO-Universidad de Navarra, 2003.
- VALSALOBRE 2002: Pep Valsalobre, Agustí Eura, *Obra poètica i altres textos*, Barcelona: Fundació Pere Coromines, 2002.
- VALSALOBRE 2006: Pep Valsalobre, «Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo desengany*», dins Pep Valsalobre i Gabriel Sansano (ed.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, 281-318.
- VALSALOBRE 2008: Pep Valsalobre, «Francesc Fontanella, una biografia excessiva», *Revista de Catalunya*, 239 (Maig 2008), 71-98.

- VALSALOBRE 2009: Pep Valsalobre, «De mudances i manipulacions: retorn a *Lo desengany*», dins Gabriel Sansano i Pep Valsalobre (coord.), *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009, 303-326.
- VALSALOBRE 2010a: Pep Valsalobre, «Mudats tots los perfils»: aportacions a la biografia de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 92 (Tardor 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 2012: Pep Valsalobre, «*La signora letteratura i madame politique* es troben al carnaval amb el poeta Francesc Fontanella: una doble lectura de les festes de 1647», dins Sònia Boadas (ed.), *Literatura en la Guerra de Treinta Años*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 109-127, 2012.
- 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 (hivern 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, «Sobre la transmissió manuscrita de l'obra poètica de Francesc Fontanella: els cançoners principals i l'ordenació dels textos», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), 167-186.
- VALSALOBRE 2015d: 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, 9-41.
- VALSALOBRE 2017: Pep Valsalobre, «Les versions glossades de les "Heroides" ovidianes a l'Edat Moderna», Montserrat Jufresa (coord.), *Els clàssics i la llengua literària*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2017, 111-132.

- VALSALOBRE (EN PREMSA, A): Pep Valsalobre, «Francesc Fontanella “obiit die nona octobris millesimo sexcentessimo octuagesimo primo”», *Estudis romànics*, (en premsa).
- VALSALOBRE (EN PREMSA, B): Pep Valsalobre, «La conexió gala o la recepció del barroco francès en Catalunya», *Criticón* (en premsa).
- VALSALOBRE (EN PREMSA, C): Pep Valsalobre, Francesc Fontanella, *Lo desengany* (en premsa).
- VALSALOBRE & ROSSICH 2007: Pep Valsalobre i Albert Rossich, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2007.
- VALSALOBRE & SANSANO 2007: Pep Valsalobre i Gabriel Sansano (coord.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2007.
- 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.
- 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-MESQUIDA 2015: Joan Ramon Veny-Mesquida, *Criticar el text : per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*, Lleida: Aula Màrius Torres / Pagès Editors, 2015.
- VICTORIO 1995: Juan Victorio Martínez, *El amor y su expresión poética en la poesía tradicional*, Madrid : J. García Verdugo, 1995.
- 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», dins *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XLVIII, Girona: Institut d'Estudis Gironins, 2007, 343-353.
- VILA & ROSSICH 2000: Pep Vila i Albert Rossich, «Un cançoner català del barroc», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLI, 171-190.
- VINCENT 2002: Bernard Vicent, «La cultura de los marginados en la Europa de la época moderna», dins José I. Fortea, Juan E. Gelabert, Tomás A. Mantecón (eds.), *Furor et rabies : violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*, 2002, 339-354.

- VOSTERS 1973: Simon A. Vosters, *La rendición de Bredá en la literatura y en el arte de España*, Londres: Tamesis Book Limited, 1973.
- ZARAGOZA 2011: Verònica Zaragoza, «La permeabilitat de la clausura: el convent dels Àngels a la Barcelona del segle XVIII i l'obra de Contesina Fontanella», dins *Historiografia barcelonina. Del mite a la comprensió. XII Congrés de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1-10.
- ZARAGOZA 2012: Verònica Zaragoza, «La obra literaria de los Fontanella al entorno del monasterio dominico de Nuestra Señora de los Ángeles y Pie de la Cruz (Barcelona, siglo XVII)», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, LXXXII, 2012, 217-267.
- ZARAGOZA 2015: Verònica Zaragoza, «*En vers vull desafiar...*». *la poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI-XVIII). Edició crítica*, Tesi doctoral dirigida per Pep Valsalbre, Universitat de Girona, Facultat de Lletres, 2015. [Consultada en línia <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/14768>. Darrera consulta: 21/04/2018]
- ZARZOSO 2003: Alfons Zarzoso, *La pràctica mèdica a la Catalunya del segle XVIII*, Tesi doctoral dirigida per Jon Arrizabalaga, Universitat Pompeu Farba, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, 2003. [Consultada en línia <<http://www.tdx.cat/bitstream/10803/7460/1/tazo1de1.pdf>>. Darrera consulta: 22/02/2018].
- ZARZOSO 2011: Alfons Zarzoso, «Més que metges: gaudints», dins Albert García Espuche, (coord.), *Medicina i Farmàcia a la Barcelona del 1700*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, 61-117.

