

“SEMPRE, PIO LECTOR, SERÀS UN ASE”
O VICENT GARCIA EN LA CONFLUÈNCIA
DE LA LITERATURA I L’ART BARROCS

PEP VALSALOBRE

Abstract

Published in 1703, the *editio princeps* of the complete works of the Catalan baroque poet Francesc Vicent Garcia begins with a prologue in sonnet form chosen by the publishers to introduce the contents of the first part of the volume, which is burlesque in tone. We provide an in-depth analysis of the text of this sonnet — which begins “Now lower your gaze toward the filthy cavity of the universe”. It is a sonnet that surprises with its rich imagery, compositional complexity and structural movement based on antitheses. Two of its most important features — the bithematic nature of the poem and the final exhortation to the reader — are compared with European Mannerist and Baroque pictorial realizations. On the one hand, the compositional structure of the two themes of the sonnet is related to that of certain works by Tintoretto, El Greco and Velázquez. On the other hand, Garcia’s exhortation to the reader of his sonnet is compared to the exhortation strategies that were used in the art of the period, such as when Velázquez or Guercino involve the viewer in the canvas.

A la ilergeta

1

Els editors de l’obra completa de Vicent Garcia —i més concretament el seu responsable principal, Joaquim Vives i Ximénez, Rector dels Banys—, publicada a Barcelona el 1703 sota els auspicis de la barroca Acadèmia dels Desconfiats, van triar un text en particular del tortosí perquè n’encapçalés el conjunt de l’obra poètica.* Es tractava del sonet que comença “Ara baixes la vista envers la immunda”. El van coronar, finalment, amb la rúbrica *Al crític lector*. Rúbrica i posició, doncs, el conduïen a comportar-se com a sonet-proemi, perquè exercís com a text programàtic a la lectura de l’obra del poeta català.

La constitució del corpus textual de *L’armonia del Parnàs més numerosa en las poesias varies de l’Atlant del cel poètic lo Dr. Vicent Garcia*, títol de l’edició del 1703, feia recurs, esclar, a la tradició que s’havia aplegat fins a aquell moment, uns setanta anys de transmissió manuscrita. Repassem quina havia estat aquesta tradició:

Batista Mirambell col·lecciona i divulga el *Recreo i Jardí del Parnàs* (1631). És aquesta la primera recopilació de poesia barroca catalana, constituïda fonamentalment per obres de Garcia. [...] aquesta col·lecció és l'origen de tota la transmissió manuscrita de les obres de Garcia. Els altres poemes solts que pogueren existir es fongueren al costat de l'èxit del cançoner que ha donat títol a cinc manuscrits conservats (B6, B11, B12, C i S). Altres col·leccions antigues, com A1, o més modernes, com B10, H, T i V1, es feren a partir d'aquell cançoner, ja que contenen alguna de les composicions introductòries de Mirambell: és a dir, pràcticament tots els manuscrits importants. [...] L'any 1703 apareix l'edició *princeps* de les obres de Garcia. A partir d'aquest moment, un nou element de complexitat s'introdueix en la transmissió dels poemes de Francesc Vicent Garcia, i la validesa dels manuscrits, amb les seves lliçons i atribucions, perd virtualitat davant l'eficàcia d'una edició moderna i amb el prestigi de la lletra impresa. Molts manuscrits perderen la raó d'existir als ulls dels seus posseïdors, i d'altres patiren les esmenes dels seus propietaris, que corregiren les seves versions d'acord amb l'edició. (Rossich, *Francesc Vicent Garcia* vol. I, 59–60)

La primera còpia conservada d'aquell cançoner que és a l'origen de la transmissió de l'obra de Garcia és el ms. 229 de la Biblioteca Pública de Mallorca. Sorpresa: el nostre sonet no hi apareix. De fet, no emergirà en els manuscrits fins a més tard i tindrà sempre una presència escadussera, quasi furtiva. El localitzem en només nou manuscrits independents de l'edició del 1703 (dels vuitanta-set repertoriats per Rossich, *Francesc Vicent Garcia*).¹ És cert que generalment són manuscrits importants en la transmissió de Garcia, amb moltes composicions (excepte un, el de la Biblioteca Museo Lázaro Galdiano de Madrid, amb pocs textos de Garcia). Però són només nou.

Quin rol havia exercit el sonet “Ara baixes la vista...” en aquests manuscrits en relació amb la preeminència que li atorgava l'edició del 1703? Apareix situat en primer lloc, com el 1703, en testimonis manuscrits paradoxalment aliens a aquesta edició. És el cas del ms. 116 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander (mitjan segle XVII, f. [VIIIv]), del ms. D.47 de la Boston Public Library (final XVII –principi XVIII, p. 1), del ms. 2238 de la Biblioteca de Catalunya (datat el 1728, f. 2v–3) i, finalment, del manuscrit intítulat *Curiositat Catalana*, de la Biblioteca del Baró de Segur.² Són quatre manuscrits tan sols.

N'hi ha uns altres cinc en els quals ocupa, però, una posició no rellevant, en mig de la resta de poemes, sense més significació. Així s'esdevé al ms. 1358 BC (pertanyent a la sèrie *Recreo i Jardí del Parnàs*), al ms. 4158 de la mateixa biblioteca, al ms. 111 de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, al ms. 3–I–10 de la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres i, finalment, al ms. 407 de la Biblioteca Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Així doncs, només en quatre manuscrits, independents de l'edició del 1703, apareix encapçalant-ne el recull. Ho fa amb les rúbriques *Al Lector* (al ms. de

Santander) i *Al Curiosíssim y català Lector* (al de Boston);³ al ms. 2238 de la BC, però, no duu títol específic i no coneixem la rúbrica del manuscrit *Curiositat Catalana*: la taula només reporta el primer vers (veg. la n. 2).⁴

Sigui com sigui, el cas és que *motu proprio* els editors de l’obra completa del 1703 van decidir —com he dit— situar-lo al capdavant com a text proemial perquè li van voler atorgar aquesta funció. I així serà en totes les edicions antigues posteriors, fins al 1840. De fet no és ben bé així, perquè el sonet encapçala el volum, cert, però més exactament la primera part, de les dues en què està dividit el llibre. En rigor no apareix explícitament una primera part com a tal, però a la pàgina 149 un full avisa de l’inici de la “Segona part de las poesias varies del Doctor Vicent Garcia Rector de Vallfogona; en la qual se contenen las obras sacras, y serias”. Així doncs, les pàgines anteriors han de ser considerades una primera part (no explicitada enlloc) que aplega els textos de caràcter burlesc, als quals —potser només— prologava el nostre sonet.

Si en el resum a l’edició del sonet a l’antologia Rossich i Valsalobre (50) dèiem: “Aquest sonet obre totes les edicions de Vicent Garcia i alguns manuscrits antics, com una declaració de principis en favor de la literatura burlesca”, potser ara seria més encertat concretar que el sonet serveix, només, de guia programàtica per a la lectura de la primera part de *L’armonia del Parnàs*, per bé que la faceciosa sigui la porció de l’obra de Garcia més voluminosa i, generalment, la més coneguda. Afegim-hi encara que la rúbrica *Al crític lector* tal vegada s’ha d’entendre com a circumscrita, no pas a tots els lectors, sinó només a aquells que tenen el mal costum de bescantar les obres impreses, i la del Rector en concret, a la manera que solen fer les dedicatòries de les edicions impreses per protegir-se d’aquesta mena de lectors inclinats al blasme sistemàtic.

Els editors de la prínceps del 1703 van emplaçar al capdavant d’aquella “primera part” encara altres textos que van estimar que reunien també característiques metaliteràries, és a dir que manifestaven alguna presa de posició del Rector respecte de facetes literàries diverses. El primer sonet ja el coneixem. El segon (“Ix la pròdiga llum que ab sutil ralla”) va adreçat també al lector, concretament *Al malèvol lector*, el qual es resol així mateix en un estirabot de menyspreu (no pas un insult): “un tigre els faça a tots la catxamona”.⁵ El tercer, “Gaste, qui de les flors de poesia”, que avui sabem que no és de Garcia (vegeu Rossich i Valsalobre 206), és un sonet de sàtira anticultista que ve introduït per la rúbrica *A la expressiva sensillesa de la llengua Cathalana*. Així el definia Albert Rossich el 1984:

és una sàtira de l’estil culterà del Barroc, en què el poeta es manifesta partidari de l’estil senzill. Deixant de banda el fet que això contradiu tants altres versos de Garcia, és important assenyalar que el tema revela que ja s’ha produït una identificació entre estil i llengua: Així, a l’estil culterà i retòric li correspon la llengua castellana, i a l’estil pobre i

planer —o a la manca d'estil— li correspon la llengua catalana. La significació d'aquesta equació no és, doncs, de cap manera favorable a una literatura culta i amb ambició estètica escrita en català. (Rossich, *Francesc Vicent Garcia* vol. II, 10)

Finalment, com a quart sonet de caràcter introductori a la poesia jocosa del Rector va ser triat el que comença “Los raigs de l'Orient desembeinava”, una paròdia dels exordis mitològics, del qual parlo més avall. És evident, doncs, que l'aplec d'aquests quatre sonets metaliteraris a l'inici de l'obra completa de Garcia a l'edició del 1703, especialment quan la major part d'ells no figuren en aquestes posicions de privilegi en la tradició manuscrita, és una elecció a gratient dels editors.

Poca cosa s'ha escrit sobre les característiques d'aquesta edició prínceps. En la “Nota preliminar” a l'edició facsímil de *L'armonia del Parnàs* que es va publicar el 2000, Rossich n'analitzava aspectes cabdals com l'afectació de la censura als textos, “el bon criteri i pulcritud [que] va presidir l'elaboració de l'edició”, de manera que en va resultar un text molt satisfactori a partir dels manuscrits consultats. Amb tot, l'estudiós hi va constatar la presència de falses atribucions així com absències rellevants i, finalment, fa notar com el volum es va constituir en un “model de llengua literària i en un model ortogràfic”. Va concloure, en acabar, que la precedència de l'edició del 1703 respecte de qualsevol altra (fins i tot amb falsos peus d'impremta anteriors) era indiscutible (Rossich, “Introducció”). Ara mateix només sabem que les poesies de Garcia estan normalment ordenades per formes mètriques. Tampoc no n'ha estat examinada l'estructura, la disposició dels textos en el cançoner imprès i si aquesta té alguna significació.⁶

2

Però anem pel text que ens ocupa.⁷

AL CRÍTIC LECTOR

Ara baixes la vista envers la immunda
 gruta de l'univers, alberg de pena,
 on jamai s'avingué la llum serena
 4 ab les tenebres de la nit profunda;
 ara en lo cel, que de claror abunda,
 mires del signes la dorada vena,
 i en la gran bola d'alimàries plena
 8 les pollegueres fermes on se funda;
 ara te'n vages a la terra freda,

a qui lo Sol ab raigs escassos mira,
 o a la que més de l'equinocci abrase,
 12 entres en mar tempestuosa o queda,
 en terra estigues, sossegat o ab ira:
 sempre, pio lector, seràs un ase. (Rossich i Valsalobre 50)

Si, com deia, la bibliografia sobre les característiques de l'edició del 1703 era escassa, la relativa al sonet proemial és gairebé nul·la.⁸ Albert Rossich, en l'única referència que conec, el descrivia així:

El tema parodia les endreces als lectors que habitualment encapçalen els llibres. En comptes de manifestar la modèstia de l'autor i demanar a qui llegeixi l'obra que en disculpi els errors o desencerts, s'insulta declaradament el lector. Els 13 primers versos no fan altra funció que desorientar-lo amb una retòrica barroca a base d'antítesis, que fan ressaltar per contrast la provocació de l'últim vers. (Rossich, *Francesc Vicent Garcia* vol. II, 4)

Tanmateix, com hem vist, aquesta intenció paròdica no era intrínseca al poema de Garcia sinó que, al meu entendre, la va adquirir quan els editors del 1703 (i els tres manuscrits independents de l'edició que he assenyalat) van decidir inserir el sonet com a encapçalament de la primera part del volum, que aplegava els textos de característiques jocosos.

En el sonet el jo poètic s'adreça a un destinatari en segona persona al qual ofereix un seguit de propostes contradictòries entre elles (Rossich i Valsalobre, 50 v. 1–13) per acabar amb un estirabot que conclou que faci el que faci sempre serà “un ase”.⁹ El destinatari és concretament un tu que coincideix amb el lector mateix, el “pio” o devot “lector” del darrer vers.

El text està estructurat en una bateria d'antítesis introduïdes anafòricament amb l'adverbi “ara” (v. 1, 5, 9). El primer terme de l'antítesi inicial ens proposa de baixar la vista cap a l'Infern, la “immunda gruta de l'univers”, on rauen els condemnats eternament (“alberg de pena”) i hi regna la tenebra (“on jamai s'avingué la llum serena / ab les tenebres de la nit profunda”). Parem atenció encara a l'antítesi interna d'aquests darrers dos versos del primer quartet: “llum serena” vs. “tenebres de la nit profunda”. Com que en la cosmologia antiga l'Infern és el lloc més allunyat de Déu —el qual ocupa l'exterior del cosmos geocèntric tradicional de les deu esferes (set planetes, estels fixos, cristal·lí i *Primum Mobile*)—, aquest es troba justament al centre de l'univers, a la Terra i més exactament al centre de la Terra, als nostres peus. Allà va situar, per exemple, recordem-ho, Dante Alighieri a Lucifer, al novè i darrer cercle de l'avern, el Cocit, en el cant “Inferno” de la *Commedia*. No ens hauria de passar per alt l'aglutinació de vocals *u*, dues en posició tònica, quan descriu precisament el lloc de la tenebra i el patiment, per tal de col·laborar fonèticament a aquella obscuritat: “immunda gruta de l'univers”.

En contraposició, al segon quartet, on es desplega el segon terme de la primera antítesi, el jo poètic ens convida ara a apujar la vista cap al cel, oposat alhora a la foscor de l'Infern (“que de claror abunda”; ja anunciat al v. 3 com a “llum serena”) i a contemplar allà amunt “la dorada vena dels signes”, és a dir, el trajecte daurat, lluminós, que deixen, com un rastre, les constel·lacions (els “signes” zodiacals), en el seu desplaçament al llarg de la nit. El poeta ho metaforitza en la “vena” o veta daurada de l'or en una mina. Però també ens suggereix de contemplar una segona realitat celeste, ara més complexa, tant conceptualment com per l'enrevesada sintaxi de l'hipèrbaton. Els v. 7–8 s'han d'entendre així reordenats: “[ara mires] (també), en la gran bola plena d'alimàries, les pollegueres fermes on se funda [en lo cel]”. Ara bé, un cop resolta la sintaxi, el sentit no en resulta més diàfan. “Alimàries” són lluminàries, focs; i la “gran bola” d'aquestes lluminàries és el cosmos sencer, esfèric segons la cosmologia antiga, ple d'astres lluminosos. Ara la imatge que es planteja al lector és d'observar, no el cosmos rutilant, sinó les “pollegueres on se funda”, això és, la frontissa o eix imaginari de rotació de l'esfera celeste, que coincideix amb l'eix de rotació terrestre, al voltant del qual gira tot el sistema.

Al primer tercet es desplega la segona antítesi, un dels termes de la qual ha de triar hipotèticament el destinatari del poema. El primer terme de l'oposició al·ludeix a les zones fredes del planeta Terra, per l'escassa insolació, és a dir, els pols àrtic o antàrtic. Per contra, hi oposa “o a la que més de l'equinocci abrase”, que seria amb una sintaxi més accessible “o [te'n vages] a la (terra) de l'equinocci que més abrase”. En altres paraules, suggereix al lector que es desplaci imaginàriament a la zona més calorosa de la faixa equatorial del planeta.

Finalment, en el darrer tercet, o més exactament en els primers dos versos d'aquest segon tercet, s'expliciten les dues antítesis finals a què pot optar el destinatari del poema. D'una banda, pot accedir al mar o bé romandre a terra; en el primer cas, es pot esdevenir que el mar s'ofereixi tempestuós o tranquil. D'una altra banda, si opta per romandre a terra, pot ser que el lector mateix estigui assossegat o bé irat. Finalment, el jo poètic conclou que, faci el que faci el destinatari, o sia el lector, aquest serà sempre un ase.¹⁰

Fins aquí, el sentit dels versos. Ara bé, hi ha molt a dir sobre com s'ha construït aquest sonet. Per començar —ho acabem de veure—, és un text facturat a base d'oposicions, amb l'antítesi com a principi estructurador i l'anàfora “ara”, com diem, que actua de marca lèxica i de *leitmotiv* de l'exercici de suposició que proposa el jo poètic al lector. Un exercici instal·lat, doncs, en el territori de la hipòtesi, de la possibilitat (“ara vagis cap aquí o vagis cap allà...”) que reposa, esclar, en l'ús del subjuntiu: baixes, mires, vages, entres, estigues. I en oposició radical a aquest període hipotètic que abasta quasi tota l'extensió del sonet roman una veritat passada, present i futura, que val per a tots els temps, dita en el darrer vers: *sempre* el lector serà un ase. O dit amb altres paraules, tota hipòtesi s'enfronta

definitivament a una realitat absoluta, implacable: l’adverbi *sempre*. Faci allò que faci.

No se’ns escapa l’oposició temporal entre aquell “ara” anafòric, que remarca un moment concret de possibilitats que pot afrontar el destinatari-lector, acarat al “sempre” contra el qual el poeta estavella aquell moment possible, és a dir, un segur i desolador passat, present i futur: “sempre seràs un ase”.

Més enllà de la qualitat innegable del text poètic voldria ara reclamar l’atenció sobre dos aspectes molt destacats, a parer meu. D’una banda, hi ha el tractament hiperbòlic de la primera part del sonet, fins al v. 13, la que engloba els suggeriments hipotètics del jo poètic al destinatari. Notem el llenguatge elevat, les imatges emfàtiques i el to solemne, el caràcter grandios i còsmic de les imatges proposades. En definitiva, observem com Garcia construeix un text de gran ambició estructural, d’alt nivell retòric, d’imatgeria i ressons còsmics..., els quals són “destruïts” per l’efecte còmic, burlesc de l’últim vers, que contradiu la pacient i esforçada construcció artística anterior: un contrast barroc més. Advertim aquí l’oposició entre l’estil artificios i remuntat usat per desplegar les imatges còsmiques de les antítesis que poblen els tretze versos primers als antípodes de l’expressió sòbria i directa del vers final.

D’altra banda, hi ha un element potser poc perceptible a primer cop d’ull però que ha estat pacientment disposat per dotar estructuralment el text d’un moviment de gran significació. I per moviment no em refereixo pas al desplaçament imatgístic del lector a través de les antítesis i els contrastos geogràfics que proposa el text, sinó al moviment que deriva de la construcció mateixa del poema a còpia de paral·lelismes antitètics asimètrics, cada vegada més breus, o menys extensos. M’explico. La primera antítesi, entre la proposta de mirar cap avall o, contràriament, cap amunt, s’expandeix al llarg dels dos quartets. La segona, entre desplaçar-se als pols o bé a la zona equatorial, ocupa un tercet, només. L’autor disposa la tercera, entre entrar al mar o romandre a terra, parcialment en dos versos, els 12–13. I, finalment, les dues darreres (que el mar estigui mogut o encalmat i que el destinatari prengui una actitud tranquil·la o furiosa) ocupen, només, una part de vers. Atenent a això, mitjançant les oposicions cada vegada menys extenses, l’autor aconsegueix dotar el text d’una acceleració progressiva. Cap a on? Cap al darrer vers. En efecte, el lector es veu empès vertiginosament cap a la topada contra el vers catorzè, on l’espera l’estirabot en forma d’insult.

AL CRÍTIC LECTOR

4	Ara baixes la vista envers la immunda gruta de l’univers, alberg de pena, on jamai s’avingué la llum serena ab les tenebres de la nit profunda;
---	--

8	ara en lo cel, que de claror abunda, mires del signes la dorada vena, i en la gran bola d'alimàries plena les pollegueres fermes on se funda;	
	ara te'n vages a la terra freda, a qui lo Sol ab raigs escassos mira, o a la que més de l'equinocci abrase,	
12	entres en mar	tempestuosa o queda,
	en terra estigues,	sossegat o ab ira:

sempre, pio lector, seràs un ase.

I no solament això, sinó que solidàriament i en paral·lel a la minva de l'extensió de les comparacions antitètiques hi observem la reducció de la dimensió i/o llunyania entre els elements que es comparen: una primera de magnitud còsmica (centre de la Terra / cosmos sencer), seguida d'una altra entre els extrems planetaris (pols/ equador) i, finalment, en la frontera entre la terra i el mar, per acabar amb una antítesi interna a l'individu mateix. Les antítesis són, doncs, més breus al mateix temps que la contradicció ens és cada vegada més propera.

I, recordem-ho, tot aquest esforç constructiu està només al servei de la sorpresa final, la interpel·lació al lector en forma d'insult. Hi tornarem ben aviat.

3

Deixem, doncs, per un instant el nostre sonet i passem ara revista a algunes obres mestres de la pintura manierista i del barroc europeus. Podrà semblar que faig marrada respecte del que estava exposant, però aviat veurem que no és així.

Un dels trets més vistosos d'un cert nombre de pintors barrocs és el descentrament de les figures principals d'un tema tradicional respecte de la resta dels elements de la tela. Si, per exemple, el renaixentista Leonardo da Vinci va situar Jesús al centre del *Sant sopar* i els deixebles estan disposats amb una simetria quasi matemàtica, Tintoretto, quan va afrontar el mateix tema evangèlic (1592–1594), va practicar-hi una distorsió insòlita (Figura 1), amb Crist al capdavant d'una taula en escorç en una banda d'una taverna ombrívola i popular, amb tot d'espectres que sobrevolen els comensals i una il·luminació fantasmagòrica. Però ara per ara ens limitem a la qüestió del descentrament de l'escena i l'empetitiment de la figura de Jesús respecte de la tradició pictòrica i de les expectatives de l'espectador del moment. Trobem una composició similar en altres obres del mateix pintor venecià com les *Noces de Canà* (1561) (Figura 2) o la *Pujada al Calvari* (1566–1567) (Figura 3).

Al nostre propòsit interessen encara més altres obres del mateix Jacopo Robusti, dit el Tintoretto, perquè l'element principal de l'obra apareix, no ja



FIGURA 1. Tintoretto, *Sant sopar*, Venècia, San Giorgio Maggiore
Source: Commons Wikimedia. Public Domain



FIGURA 2. Tintoretto, *Noces de Canà*, Venècia, Santa Maria della Salute
Source: Commons Wikimedia. Public Domain



FIGURA 3. Tintoretto, *Pujada al Calvari*, Venècia, Scuola grande de San Rocco, Sala dell'Albergo

Source: Commons Wikimedia. Public Domain



FIGURA 4. El Greco, *Martiri de sant Maurici i la legió tebana* (Colecciones reales. Patrimonio Nacional de España)

Source: Commons Wikimedia. Public Domain

descentrat, sinó que comparteix l'espai del llenç amb una altra temàtica o gènere. És el cas, per exemple, del seu quadre *Santa Maria Egípcíaca*, on la santa egípcia apareix empetitada al marge dins d'una pintura de gènere, un paisatge, en aquest cas crepuscular, quasi espectral. També és el cas del *Martiri de sant Maurici i la legió tebana* del Greco (Figura 4), en què l'assumpte principal de l'encàrrec reial, el martiri pròpiament dit, apareix relegat en un segon terme, desplaçat per una escena prèvia —que ocupa el primer terme de la composició— en què Maurici persuadeix els seus legionaris d'oferir la vida per la fe cristiana.¹¹

Però serà Diego Velázquez qui farà una passa més enllà en aquesta direcció. Al descentrament hi afegirà l'empetitiment o fins i tot el tractament “minusvalorador” de l'element central de l'obra respecte d'elements accessoris o purament contextuals. I això ho veiem ja en la que sembla la primera obra conservada del pintor sevillà (Figura 5), intitolada tradicionalment *La mulata* però que més pròpiament s'hauria de designar *El sopar d'Emmaús*, executada a Sevilla i datada al 1617–1618.¹² Avui és a la National Gallery of Ireland, a Dublín. Aquí el pintor situa en primer terme una jove de característiques brunes que feineja a la cuina; al requadre superior esquerre s'observa ara un nou escenari evangèlic: Jesús, amb l'aurèola que el corona i identifica, al centre d'una taula, flanquejat pel dos deixebles (dels quals només en veiem un i la mà d'un altre que es troba a l'esquerra i que ha desaparegut per una mutilació del llenç) a l'hostal de la població palestina d'Emmaús, segons el relat de Lc 24,13–35. Aquesta escena “col·lateral” va ser descoberta el 1933 després d'una neteja intensa del llenç, fet que transformava radicalment aquella escena domèstica i insignificant i la transmutava en una obra de temàtica sacra. És, doncs, un quadre bitemàtic; un bodegó “al diví”, com se n'ha dit en alguna ocasió.

De composició pràcticament idèntica és la tela que porta el títol de *Crist a casa de Marta* (Figura 6), la qual correspon, com l'anterior, a l'etapa inicial, sevillana, del pintor, i és datada del 1618. Es conserva avui a la National Gallery londinenca.

El llenç ha estat profusament comentat (Brown 17; Gállego 62–66; Cherry 88; Boyd i Esler) i, de manera succinta, consta també de dos escenaris. Hi ha una primera escena, en primer pla, de caràcter quotidià en què veiem reflectides dues dones en una cuina: una de jove que matxuca alls en un morter (probablement Marta) i una de gran, darrere de la primera, que li fa alguna mena de reconvençió. Una segona escena apareix al requadre superior dret. Allà observem Jesús assegut en una cadira i dues dones, una d'assegada als seus peus que l'escolta, sens dubte Maria, i una dona dreta, potser una serventa. S'ha dit que tal vegada la dona anciana del primer terme, seguint l'episodi evangèlic exposat a Lc 10,38–42, comenta a Marta que Maria roman allà, al fons, desenfeinada escoltant Jesús per comptes d'ajudar-la en les tasques casolanes. En tot cas, sobre la interrelació de les dues escenes i la identificació dels personatges del primer pla se n'han publicat



FIGURA 5. Velázquez, *La mulata o El sopar d'Emaús*, Dublín, National Gallery
 Source: Commons Wikimedia. Public Domain



FIGURA 6. Velázquez, *Crist a casa de Marta*, Londres, National Gallery
 Source: Commons Wikimedia. Public Domain

nombroses conjectures, que ara no venen al cas. El que aquí ens interessa ara és que el quadre conté dues escenes, clarament diferenciades. La primera, de temàtica quotidiana, naturalista; la segona, de caràcter sacre, evangèlica. Novament, doncs, som davant d'un quadre dual que combina una escena quotidiana, un bodegó,¹³ amb una imatge de procedència evangèlica al fons.

Molt s'ha discutit sobre si els requadres d'ambdues composicions del pintor sevillà són, (a) una finestra que, des de la cuina, permet visualitzar, ara l'estança on Jesús és amb Maria, ara la sala de l'hostal on sopen Jesús acabat de ressuscitar i els dos deixebles incrèduls, és a dir, hi ha una cambra rere de la cuina representada en primer terme, o (b) es tracta d'un mirall. Fins i tot s'ha arribat a afirmar si no són (c) escenes pintades que pengen a la paret de les respectives cuines: un quadre dins del quadre. Tanmateix, si considerem altres teles de Velázquez, com ara *Las meninas* o *La Venus del mirall*, si pensem en el paper clau que aquest objecte representa en el pensament i l'art barrocs europeus, i si s'analitzen diversos paràmetres de les teles que ara no detallaré (veg. Mestre "El espejo referencial" I i II; Boyd i Esler, entre altres), arribem a la conclusió que sens dubte es tracta d'un mirall.

4

Què tenen en comú totes aquestes obres artístiques? Si retornem ara al nostre sonet observarem que té una disposició peculiar. En efecte, "Ara baixes la vista envers la immunda" presenta una estructura pluritemàtica. S'hi poden distingir clarament dos temes: el primer proposa al destinatari-lector de visitar (amb els ulls o de manera efectiva) diversos indrets, disposats de manera antitètica; el segon és l'estirabot-insult a aquest mateix destinatari amb una conclusió que es complirà faci el que faci respecte de les propostes dels versos anteriors. Ara bé, la desproporció textual del primer respecte del segon és manifesta: tretze versos contra un.

Si indaguem sobre quin dels dos temes és el principal, és a dir, quin és el missatge que el jo poètic adreça de manera prevalent al destinatari, aquest ha de ser, òbviament, el segon, l'insult. La resta, tota aquella tirallonga d'opòsits, és completament accessòria. Certament, el poeta podria haver triat qualsevol altre argument, perquè el que pretenia Garcia quan va agafar la ploma per escriure el seu sonet era insultar el lector. La resta era un farcit. Un farcit extraordinari, no cal dir, però farcit al cap i a la fi. Arribats aquí ens enfrontem amb una desproporció paradoxal entre el nombre de versos dedicats al tema secundari i els assignats al més important. O dit d'altra manera: allò accessori pren més rellevància textual que no pas allò preminent, una disposició anticlássica per excel·lència.

AL CRÍTIC LECTOR

4

<p>Ara baixes la vista envers la immunda gruta de l'univers, alberg de pena, on jamai s'avingué la llum serena ab les tenebres de la nit profunda; ara en lo cel, que de claror abunda, mires del signes la dorada vena,</p>

8	i en la gran bola d'alimàries plena les pollegueres fermes on se funda; ara te'n vages a la terra freda, a qui lo Sol ab raigs escassos mira,
12	o a la que més de l'equinocci abrase, entres en mar tempestuosa o queda, en terra estigues, sossegat o ab ira: sempre, pio lector, seràs un ase.

(Rossich i Valsalobre 50)

Això recorda, esclar, una de les constants característiques de bona part de l'art barroc: la preeminència de l'ornat o la profusió de detalls “en detriment” del tema principal, de manera que aquest darrer és difícil de discernir a primer cop d'ull. En certa manera ho vèiem en els descentraments del Tintoretto, com en l'*Adoració dels reis mags* de Rubens o en *L'expulsió dels mercaders del temple* de Jordaens. Però no és exactament això.

Aquesta estructura bitemàtica disposada en forma asimètrica com la del sonet del Rector no és insòlita en la poesia barroca. El mateix Garcia la tornarà a utilitzar a “Los raigs de l'Orient desembeinava” (Rossich i Valsalobre 44), esmentat més amunt, sonet en què es parodiien dels exordis mitològics i, més concretament, les descripcions retòriques de l'entrada del dia, habituals a l'hora d'encetar una composició en la literatura del renaixement. El poema descriu l'eixida del Sol mitjançant la imatge d'una violenta explosió d'ira d'Apol·lo: Èol, Neptú i els titans es neguitegen; Peneu, els faunes i les nimfes fugen espantats, però tot plegat deixa ben indiferent l'autor, com revela l'estirabot final, “mes, què se'm dona a mi que a tots los cremen?” Un cop més, l'últim vers fa de contrapunt a tota l'exposició anterior.

En el barroc hispànic, el cas del sonet “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” de Góngora, datat el 1596, n'és un altre cas ben conegut.

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:
cascarse nubes, desbocarse vientos,
altas torres besar sus fundamentos,
y vomitar la tierra sus entrañas;
duras puentes romper, cual tiernas cañas,
arroyos prodigiosos, ríos violentos,
mal vadeados de los pensamientos,
y enfrenados peor de las montañas;
los días de Noé, gentes subidas
en los más altos pinos levantados,
en las robustas hayas más crecidas.
Pastores, perros, chozas y ganados
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,
y nada temí más que mis cuidados. (Orozco 178)

El tema principal, la preocupació del jo poètic per la situació amorosa amb Celalba, condensat en el vers últim, tot i que és anunciat en el primer, contrasta amb el desplegament extens del tema secundari, una descripció de la naturalesa convulsa. I tota la descripció de la catàstrofe estesa en tretze versos es confronta amb el sentiment d'indiferència del jo poètic, amatent només a les seves cuites amoroses.

L'esquema compositiu dels sonets, els de Garcia i el de Góngora, és, doncs, idèntic.¹⁴ Són obres pluritemàtiques en què el tema secundari apareix expandit de forma preponderant respecte del principal. És el que es coneix com a tècnica retardatària perquè frena la comprensió íntegra del text fins a l'últim vers. Arribats a aquest punt, aquestes composicions apleguen tot un seguit de constants pròpies de l'art de l'època barroca: desproporció, desmesura, desequilibri, tensió, moviment.

Podríem considerar el tema principal del sonet gongorí com una hiperbòlica declaració d'amor com és hiperbòlic també l'insult de l'estirabot de Garcia contra el lector, oposat a la magnificència i grandiositat dels versos anteriors. Com en Garcia, també en Góngora observem el contrast entre l'estil artificios per descriure l'espectacle de fúria, desordre i mort, i l'expressió planera del vers final. En el sonet del poeta català, en canvi, a diferència del de Góngora, el qual anuncia —enigmàticament, això sí— el tema amorós al primer vers i el clourà en el darrer, res no pot fer pressuposar el gir final, relegat al capdavall de la composició i vers el qual ens precipita vertiginosament, com hem vist, la resta del text.

Exactament igual s'esdevé en les obres de Velázquez que hem descrit més amunt. Que hi ha dos temes dins del llenç és evident. I també ho és que l'un és més eminent que l'altre. Són escenes evangèliques inserides en un context casolà, de bodegó. I, com als sonets, aquell tema principal apareix postergat (més reduït, instal·lat en un racó de la tela, emmarcat, com isolat) respecte del tema accessori.

Així, doncs, dos llenguatges artístics ben diferents com el pictòric i el literari conflueixen en una mateixa disposició compositiva, cadascun amb les estratègies que li són pròpies: extensió espacial i centralitat/descentrament en la tela, extensió verbal i immediatesa/preterició en els poemes. Una qüestió visual enfront d'un afer temporal. Allò que en el llenç apareix a la vista com una sola percepció (sigui el tema descentrat sigui un tema postergat), en el sonet, en la literatura, és una qüestió temporal perquè el tema principal està preterit, arriba més tard, no només a l'oïda, en cas d'escoltar, també a la visió, en cas de llegir, al final, quan el lector està del tot absorbt per un escenari, un relat, etc., que no és el tema principal del poema. La clau del text, el tema essencial apareix, doncs, de manera inesperada, i el text sencer és experimentat de sobte pel lector com un engany, ja que estronca les expectatives laboriosament forjades fins aleshores.

En fi, Emilio Orozco (155–87), entre altres, ja ens va il·luminar a bastament fa una colla d'anys en aquesta qüestió del pluritematisme i la disposició manierista dels elements, en art i en literatura. Ara bé, em fa l'efecte que hi ha un detall que s'escapa

a l'anàlisi comparativa habitual d'aquestes estratègies compositives. En Tintoretto, per seguir amb l'exemple descrit abans, el descentrament d'un assumpte fonamental dins de l'espai del llenç (*Noces de Canà*, p.e.) o el fet de subsumir-lo a un element secundari —el qual pren la rellevància principal (*Santa Maria Egípcíaca*, p.e.)—, no comporta el xoc entre dues temàtiques diferents. De fet, tots els elements de l'obra són inherents a l'escena: l'espai, els personatges secundaris, el paisatge, el context... No s'hi contraposen¹⁵ ni li són indiferents o aliens, per entendre'ns. Formen part de l'escenari. Una altra cosa és que es focalitzin uns elements en detriment d'altres i, paradoxalment, allò important aparegui postergat o subsumit en relació amb elements secundaris. De fet, el mateix s'esdevé en Velázquez. Tant a *Crist en casa de Marta* com a *El sopar d'Emaús*, tots els elements del llenç pertanyen al mateix escenari: són personatges i contextos que coexisteixen els uns amb els altres en el mateix indret. Ben diferent, en canvi, és el cas del sonet de Garcia en què els dos temes són independents, per bé que resulten units per la voluntat conceptual de l'autor, com passava en el sonet de Góngora. En el primer, sempre, facis el que facis, lector, seràs un ase; en el segon, tot allò descrit no m'importa un rave al costat del meu patiment amorós. Tal vegada podríem afinar més i dir que els dos temes no són exactament independents sinó que s'oposen, que mantenen una relació d'antítesi: verbigràcia l'espectacular i mortífera catàstrofe col·lectiva descrita en Góngora i, en canvi, el desdeny que suscita en el jo poètic (enfront de la personalíssima preocupació amorosa); la grandiositat epicocòsmica dels tretze versos inicials de Garcia que és anorreada en la consideració de l'estirabot, el qual compara tot allò amb una única certesa de baixíssima condició, l'insult al lector.

I com en Góngora, ho havia destacat Orozco (178–79), amb la descripció de la catàstrofe i les seves conseqüències, en Garcia la magnificació còsmica comporta una faceta clarament barroquitzant, que se sobreposa a l'estructura bitemàtica i paradoxal de procedència manierista. Aquest factor i molts d'altres com l'ús dels elements retòrics més pròpiament barrocs (l'antítesi fonamentalment) o el fet de dotar de moviment intern el text mateix projecten l'estructura del sonet des d'una aparença externa que ha estat definida com a intel·lectual i manierista cap a una pregona assumpció del sentir barroch.

5

Però tornem encara al sonet de Garcia, perquè presenta una novetat important respecte, per exemple, del mateix autor que ja hem comentat (“Los raigs de l'Orient desembeinava”) o del poema de Góngora. És una peculiaritat que l'acosta encara més que no pas els altres a les composicions pictòriques. Vegem-ho. El darrer vers del sonet del Rector és un insult al destinatari-lector. Es tracta, doncs, d'una



FIGURA 7. Guercino, *Venere, Marte e Cupido*, Mòdena, Pin. Estense
 Source: Commons Wikimedia. Public domain

interpel·lació directa en la mesura que és el lector i el destinatari explícit. Un adreçament que s'inicia no en el darrer vers sinó ja en el primer, mitjançant l'ús de la segona persona del singular del present de subjuntiu: *baixes*. I així el jo poètic té subjugat el lector tot al llarg de la composició. La implicació del destinatari no treu cap en l'altre sonet de Garcia ni en el de Góngora. Comporta, si es pot dir així, la introducció del lector en l'obra. I no és aquest també el cas dels quadres de Velázquez? En efecte, si admetem que el requadre en què s'exposa el tema sacre i principal és un mirall, és evident que nosaltres, els espectadors del llenç, estem situats en el mateix lloc on s'esdevé l'escena representada en el mirall, que és externa a la tela que contemplem. Hi estem interpel·lats, mitjançant el mirall som també "dins" de la tela, com en el sonet de Garcia.

L'artista barrocc va assajar diverses estratègies per interpel·lar l'espectador en el quadre. Aquesta del mirall n'és una. I una de les obres més reeixides i mundialment

conegudes en aquest sentit és, esclar, *Las meninas* del mateix Velázquez. En aquesta obra, l'espectador se situa exactament en el mateix lloc en què es troben el rei Felip IV i la seva esposa, Mariana d'Àustria, reflectits en el mirall del fons, els quals constitueixen l'objecte de la tela que pinta —suposadament— Velázquez, que ens observa directament, d'altra banda. També a *La Venus del mirall*, del mateix pintor sevillà, el giny del mirall interpel·la l'espectador del llenç mitjançant la mirada que ens adreça Venus, conscient de ser contemplada pels *voyeurs*. Il Guercino, sobrenom de Giovanni Francesco Barbieri, en canvi, a *Venere, Marte e Cupido* (1633) (Figura 7), ofería una altra estratègia d'implicació de l'espectador en l'obra: Venus ens assenyala, a nosaltres, que contemplem l'obra, per tal que el seu fill Cupido dirigeixi els dards drets vers els nostres pobres cors expectants.

En definitiva, sigui quina sigui l'estratègia pictòrica per implicar l'espectador en l'escena de la tela, el sonet *Al crític lector*, en paral·lel als seus coetanis mestres del pinzell, usa també d'aquesta traça per introduir-nos en la seva obra. Ni que sigui per insultar-nos.

Ara, doncs, prenem en consideració els dos grans aspectes de la nostra anàlisi desenvolupats fins aquí. La paradoxal preterició del tema principal respecte del secundari, d'una banda, i la voluntat d'interpel·lació al lector, de l'altra, tots dos sumats, ens acosten el sonet del Rector a l'esperit de les obres de Velázquez que he esmentat, si més no més que el de Góngora mateix.

6

Amb els elevats nivells de qualitat artística que brinda el nostre sonet proemial i amb la proposta pròpia en el tema tòpic de la dama que es pentina, per exemple (per mostrar només dos dels poemes més coneguts de Vicent Garcia), es fa evident que, a partir de l'ús de models compartits —com en tot l'art i la literatura occidentals abans del romanticisme—, el poeta és perfectament conscient dels esquemes compositius, de les temàtiques, dels recursos, en fi, de la reflexió poètica, i en definitiva artística (compartida per totes les arts, cadascuna amb els mitjans d'expressió que li són propis), que hi ha al darrere de les propostes que decideix assumir. És una evidència més de com el poeta està al dia dels corrents artístics coetanis i de les seves estratègies compositives, de la implicació de l'espectador/lector en l'obra, etc., com a mostra de la seva categoria poètica, sensibilitat, mestratge poètic...

No hi ha res d'imitació servil aquí, res de decadent... i Garcia és només un dels poetes més importants del nostre barroc, malauradament més popular i conegut per altres tòpics —ara sí— i prejudicis indignes de ser sostinguts per gent intel·ligent, objectiva i mínimament informada.

NOTES

* Aquest treball s'ha elaborat en el marc del projecte *Francesc Vicent Garcia (1579–1623) en el contexto barroco: edición, interpretación y recepción de su obra literaria* del MINECO, ref. PID2020-118588GB-I00. Agraïixo els consells i la col·laboració d'Annabel Gràcia, Francesc Miralpeix i Albert Rossich.

1. No tinc en compte aquí cinc altres manuscrits que copien l'edició del 1703 i que, per tant, no són rellevants pel que fa a la situació del sonet en el conjunt.
2. Del qual conservàvem només la taula dels textos (cf. Mestres), tot i i que darrerament n'han aparegut a la Biblioteca Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú els primers fulls (ms. 1139), els quals contenen còpia parcial de les obres de teatre majors de Francesc Fontanella (cf. Valsalobre, “Cap a” 23 n.9). Segons la taula que hi ha a l'inici d'aquest manuscrit, el nostre sonet era al f. 70, que és el primer del sector dedicat a recollir poesies de Garcia, després de les composicions de Fontanella.
3. Aquest manuscrit conté una segona versió del poema, a la p. 100, amb la rúbrica *Al Lector*.
4. En els cinc manuscrits independents de l'edició en què el sonet apareix en una posició intermèdia les rúbriques són *Al crític Lector* (1358 BC i 111 BPE, tot coincidint amb l'edició) i la descripció “Desaconsella, que llegescan sas obras, dientlos que al ferho son vns Ases” (3-I-10 BRABLB). La còpia del ms. 4158 BC no duu rúbrica, com tampoc la del ms. 407 BMLG.
5. Rossich (*Francesc Vicent Garcia* vol. II, 7) aclareix que aquest sonet ocupa aquest lloc destacat a les edicions però no pas als manuscrits.
6. Sobre l'edició princeps: Rossich *Francesc Vicent Garcia* vol. I, 142–48; Rossich, “Introducció”.
7. L'edició prové de Rossich i Valsalobre (50), feta a partir de Rossich (*Francesc Vicent Garcia* vol. II, 4–6). N'he canviat la rúbrica per la més comuna dels manuscrits i l'edició. L'antologia recollia només la del ms. 16 BMP: *Al lector*.
8. El text del sonet s'ha editat en els darrers temps en les ocasions següents: Rossich, *Francesc Vicent Garcia* vol. II, 4–6; Rossich, *Antologia poètica* 15; Grilli, *Sonets*, 82, el qual, però, no el va considerar digne de ser incorporat a l'antologia Grilli, *Del segle XVI a Verdaguier*; Rossich i Valsalobre (50) [reproduït a www.nise.cat/ca-es/Biblioteca-Digital/Autors/Autor/Poema/pid/98/Ara_baixes_la_vista_envers_la_immunda] (Consulta 4 abril 2022).
9. En l'edició del text incorporada a l'antologia Rossich i Valsalobre (50) el text del sonet és resumit així: “Exhibició retòrica i de coneixements astronòmics que desemboquen en un estirabot inesperat a l'últim vers”.
10. Sobre aquest aspecte faceciós de la poesia del tortosí, deia Albert Rossich: “el tret més característic de la poesia de Garcia és el gust per la sorpresa, el contrast, els canvis de to dins d'un mateix text. L'autor no permet que ens sedueixi la bellesa, la reflexió metafísica o l'harmonia que ocasionalment apunten a les seves obres tard o aviat (en els sonets, generalment al final) hi ha una ruptura, una broma inesperada o una contradicció que ens priva de l'emoció que apuntava fins llavors” (*Dos panegírics* 77–78). La reflexió pren tota la seva vigència en el nostre sonet *Al crític lector*.
11. Després, però, Felip II la va refusar justament per aquesta composició, que va considerar de lectura poc clara.

12. Aquest *Sopar d'Emaús* no s'ha de confondre amb una altra obra del mateix pintor però d'època posterior, probablement de quan era ja a Madrid, entre 1622 i 1623, conservat al Metropolitan Museum of Art de Nova York, amb el mateix títol (o el de *Crist a Emaús*). Veg. Hale.
13. Hi ha interpretacions que no consideren l'escena quotidiana un escenari irrellevant sinó que metaforitza l'espiritualitat teresiana quan afirma “tambièn entre los pucheros anda el Señor”.
14. En rigor “Los raigs de l'Orient desembeinava” no és ben bé un sonet bitemàtic, si més no en el mateix sentit que ho són el proemial de Garcia o “Cosas, Celalba mía...” de Góngora, per tal com entenc que el tema és únic: el tractament mitològic dels fenòmens de la natura per part de la tradició literària occidental. El que hi ha a l'estirabot del darrer vers és el posicionament del jo poètic respecte d'aquest motiu literari. D'aquí la paròdia, dins del tradicional paradigma desidealitzador barrocc. En els casos de Góngora i del sonet proemial de Garcia, en canvi, hi ha un tema amorós i un insult al lector, independents o oposats al tema secundari.
15. Prescindeixo ara, esclar, d'oposicions sovint esmentades com el “naturalisme” d'una escena de cuina o un bodegó al costat de l'escena espiritual i elevada en la mateixa obra.

REFERÈNCIES

- Boyd, Jane, i Philip F. Esler. *Visuality and Biblical Text: Interpreting Velázquez' Christ with Martha and Mary as a Test Case*. Leo S. Olschki, 2004.
- Brown, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano*. Alianza, 1986.
- Cherry, Peter. “Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural.” *Velázquez y Sevilla*, editat per Alfredo J. Morales. Junta de Andalucía, 1999, pp. 76–91.
- Gállego, Julián. *Velázquez*, a cura de Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 57–455.
- Grilli, Giuseppe, *Francesc Vicenç Garcia, Sonets*. Reedició. *Teatre i poesia*, Francesc Fontanella/ Francesc Vicenç Garcia, Edicions 62 / Ediciones Orbis, 1985 [1979].
- , ed. *Del segle XVI a Verdaguer. Antologia de poetes catalans. Un mil·leni de literatura*, vol. II. Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 1998.
- Hale, Charlotte. “Dating Velázquez's *The Supper at Emmaus*,” *Metropolitan Museum Journal*, núm. 40, 2005, pp. 67–78. <https://www.brepolsonline.net/doi/epdf/10.1484/J.MMJ.2.301728>. Consulta 15 maig 2022.
- Mestre Fiol, Bartolomé. “El ‘espejo referencial’ en la pintura de Velázquez (Jesús en casa de Marta y María).” *Traza y Baza*, núm. 2, 1973, pp. 15–36.
- . “El ‘espejo referencial’ en la pintura de Velázquez. II (Jesús y los discípulos de Emaús. La mulata).” *Traza y Baza*, núm. 3, 1973, pp. 75–100.
- Mestres, Salvador. “Poesías perdidas de Vallfogona: poetas ignorados: fragmento de un libro manuscrito titulado *Curiositat Catalana*.” *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. II, 1868, pp. 385–412.
- Orozco, Emilio. *Manierismo y barroco*, 4a edició ampliada, Càtedra, 1988.
- Rossich, Albert. *Francesc Vicent Garcia: assaig d'edició crítica*. 5 vol. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.

- , ed. *Francesc Vicent Garcia. Rector de Vallfogona, Antologia poètica*. Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1985.
 - . Introducció. *La harmonia del Parnàs de Francesc Vicent Garcia... Edició facsímil*, Publicacions de la Universitat de València / Edicions Universitat de Barcelona, 2000, pp. 9–15.
 - . *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida. Edició crítica*. Edicions de la Universitat de Lleida, 2019.
- Rossich, Albert, i Pep Valsalobre. *Poesia catalana del barroc. Antologia*. Edicions Vitel·la, 2006.
- Valsalobre, Pep. “Cap a una edició crítica”. *Fontanella polièdric: poesia barroca i transmissió*, editat per Verònica Zaragoza i Pep Valsalobre. Institut d'Estudis Catalans / Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 2019, pp. 17–31.