

# Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo Desengany*\*

Pep Valsalobre  
(Institut de Llengua i Cultura Catalanes. Universitat de Girona)

*Alla mia Fontana*

## 1. Introducció

A l'escena primera de l'acte segon de *Lo Desengany* es troben la *troupe* dels ciclops – que han acompanyat el seu cap, Vulcano, a Xipre per a les esposalles amb Venus– amb la colla dels salvatges, els “cortesans” de Venus; aleshores, desconexadors els uns de la identitat dels altres, té lloc una de les escenes més dinàmiques, i còmiques, de l'obra fontanelliana, una “batalla” dialèctica, on aquests personatges grotescos intercanvien fanfarronades pretesament amenaçadores fins que aviat es reconeixeran com els sèquits respectius dels qui en breu s'han de casar. És aleshores quan un dels ciclops, Piragmon, a la vista de l'aspecte grotescament botànic dels “enemics” engega aquests versos (vv. 1125-1128), entre els quals he triat uns mots que apareixen al títol d'aquest paper:<sup>1</sup>

Verdes figures de murtra  
que, ab la gegantesca forma,  
o sou plantes animades  
o sou ànimes frondoses.

Aquest darrer, a la meua manera de veure, és –en el seu context– un dels versos més feliços de Fontanella. I, a més, hi vull veure una formulació definitòria de la seva obra. En efecte, l'obra fontanelliana, tant en vers (lírica i dramàtica) com en prosa, és frondosa, fecunda i de gran multiplicitat. I en el cas que ens ocupa, el de *Lo Desengany*, aquesta frondositat adopta moltes facetes. Per exemple, la de la complexitat. En altres llocs s'ha tractat de l'articulació entre espectacle i realitat que conté el text de Fontanella, prou complex,<sup>2</sup> del tema del teatre dins del teatre, etc. S'ha fet també algun

---

\* Aquest treball s'insereix en el projecte BFF2002-02561 del Ministerio de Ciencia y Tecnología dirigit per Albert Rossich. Agraïxo les aportacions i consells que m'han ofert Eulàlia Miralles i Albert Rossich.

<sup>1</sup> Per al text de *Lo Desengany*, parteixo de Miró (ed. 1988), tot i que en regularitzo l'ortografia.

<sup>2</sup> Rossich esquematitzava així a Valsalobre & Rossich (2001: 45-46) l'existència de diversos plans d'articulació dramàtica que relacionen espectacle i realitat dins *Lo Desengany*:

Nivells de ficció:

- Nivell 0: la presentació des de fora (“Lletra que se canta antes de començar lo poema dramàtic”)
- Nivell 1: l'obra inicial, que emmarca el conjunt (Tirsis i Moreno, Mauro i Cassolano),
- Nivell 2: l'obra que es representarà a través del mirall (la faula mitològica de les noces de Venus i Vulcà, en versió burlesca).

Pla de la realitat:

Les referències al públic (les belles dames barcelonines), als actors reals (Fontano, Guidèmio, potser d'altres), a personatges de l'època (els pintors contemporanis: Ros, Arnau, Ripoll, Casanoves, Cuquet, Guirri, Altisent), a l'autor mateix (Fontano), al lloc on es representa l'obra (Barcelona).

Els nivells de ficció tenen punts d'interferència o de contacte:

- Tirsis i Mireno mateixos participen com a actors (Mercuri i Nereo) en la representació de segon nivell,

apunt –tímid– al tema dels models immediats, el gènere al qual pertany Iobra, etc. Aquests aspectes i molts d'altres han estat indicats –per bé que no resolts– en treballs anteriors. De fet, la meua anàlisi s'atura en el text en ell mateix, amb alguna nòtula sobre fonts i paral·lelismes amb obres de l'època.

Potser serà prudent que faci un resum breu de l'argument sencer per recordar en conjunt el desenvolupament complet de l'obra abans de passar avall.

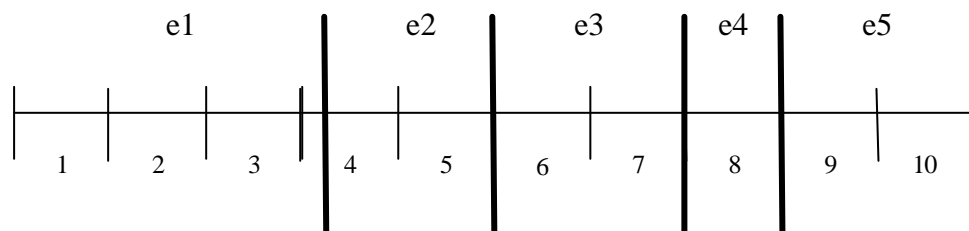
Tirsis i Mireno són dos pastors que sofreixen pels seus amors contrariats. Decideixen buscar l'ajut del màgic Mauro, el qual nega tota validesa a apòzemes i conjurs. Però els anima a participar en una obra que s'està a punt de representar sobre les bodes de Vulcano amb Venus, perquè això els pot mostrar la solució dels seus mals. Els dos pastors, sota la figura dels déus Nereo i Mercuri, observen com Venus i Marte estan enamorats, però també com, finalment, Venus es plega als designis del seu pare, Saturno,<sup>3</sup> que l'havia promesa a Vulcano, i decideix casar-se amb el déu coix. Marte pateix el dolor de l'enamorat rebutjat i la gelosia, fins que l'aparició de Desengany els ensenyarà, a Marte i alhora a Tirsis i Mireno, que la solució als patiments amorosos es troba en un mateix, en la capacitat de veure en el desengany la necessària superació de l'engany amb què s'identifica el sentiment amorós passional.

L'objectiu principal d'aquest paper és comentar la manipulació que fa Fontanella de l'episodi clàssic de Venus, Vulcà i Mart. Però no vull desapropiar l'ocasió per comentar prèviament un parell d'aspectes formals de *Lo Desengany*: els nivells de representació i l'ús del contrast com a mecanisme burlesc fonamental en l'obra.

## 2. Dos (o tres) nivells de representació?

Sovint es diu que *Lo Desengany* consta de dues representacions, una inserida dins de l'altra, essent així una mostra de teatre dins del teatre. Em fa l'efecte que la qüestió és un pèl més complexa. Ben mirat, n'hi ha tres de representacions, tres espais dramàtics concèntrics. Observem-ho amb atenció. El primer acte, de 1114 versos es troba dividit en deu escenes; el segon, en nou. La mitjana de versos per escena del primer acte és de 111; la del segon, de 95. Aquest podria ser un esquema gràfic del desenvolupament de l'obra; hi marco els canvis –o ampliacions– d'espai escènic (e).

### PRIMER ACTE

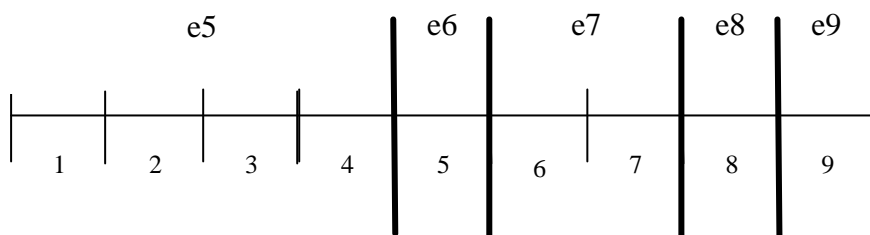


- però Tirsis i Mireno, i no els personatges de Nereo i Mercuri, són els espectadors del parlament del Desengany a Marte.

També es produeix la intrusió de la realitat dins la ficció mitjançant les referències que fa l'obra a l'exterior i que acabem d'esmentar (pla de la realitat). Tot plegat crea una complexa articulació entre els nivells de la representació i provoca un àgil flux entre ficció i realitat.

<sup>3</sup> Malgrat que algunes fonts mitològiques afirmen que Venus és filla de Júpiter (entre ells Homer), també n'hi ha que la fan filla de Saturn. En la nostra obra, Venus és filla de Saturn: «filla hermosa de Saturno», diu Marte de Venus (v. 641).

## SEGON ACTE



*e1*: selva, davant la cova de Mauro

*e2*: dos espais simultanis; l'anterior, però ara ampliat pel descobriment d'un espai teatral més ampli, on *e1* era inclòs

*e3*: Etna, "tallers" de Vulcano

*e4*: espai mitològic indeterminat, potser l'Olimp

*e5*: exterior (jardins) del palau de Venus a Xipre

*e6*: dos espais simultanis: *e5* + *e1*

*e7* = *e1*

*e8* = *e4*?

*e9* = dos (tres) espais simultanis: *e5* + *e2*

Dit d'una altra manera, l'espai *e1* o selva és –ho sabrem després– l'espai de la representació segona, en el qual es mouen els personatges Tirsis, Mireno, Mauro i Cassolano. Sabem que és la representació segona, perquè a l'escena 4 el mag Mauro fa córrer una cortina i resta al descobert que, de fet, es trobaven dins d'un teatre, dins d'una representació teatral en què unes dames barcelonines fan d'espectadores. Aquest darrer espai, *e2*, és doncs, l'espai de la representació primera, que acull l'anterior. De fet, es correspon amb el nivell 0 que esmentava Rossich (veg. la nota 2), on trobem la «Lletra que se canta...». Però que no només és un nivell de presentació des de fora sinó que *pertany a l'interior* de l'obra mateixa. Els espais *e3* a *e5*, al llarg de les escenes 6-10 de l'acte primer i 1-4 de l'acte segon, són els de la representació tercera, que s'esdevenen en espais geogràfics de l'episodi mitològic (Etna, jardins exteriors del palau de Venus a Xipre, un espai no determinat –que podríem identificar amb l'Olimp– on té lloc la conversa dels déus Marte i Apol·lo). Amb *e6*, a l'escena 5 del segon acte, la cosa es complica: l'acció té lloc al Xipre mitològic, però hi fa entrada simultània la representació segona, a través dels pastors Tirsis i Mireno –que han abandonat momentàniament els papers de Nereo i Mercuri de la representació tercera– que observen l'aparició de Desengany i el sotrac de Marte des de banda i banda de les cortines que delimiten la representació mitològica, de la que ara resten al marge. A les dues escenes següents, la 6 i la 7, recuperem *e1*, és a dir, l'espai de la representació segona, amb Mauro, Tirsis i Mireno. L'espai *e8*, escena 8 de l'acte segon, ens trasllada de nou a la representació mitològica, la representació tercera, concretat ara en un indeterminat espai olímpic on els déus ajuden Marte a recuperar els símbols que el caracteritzen. Finalment, l'escena 9 i última del segon acte i de l'obra, pren un aspecte definitivament desconcertant. L'espai és el de la representació primera, el "teatre", amb les al·lusions a les dames barcelonines espectadores, però els personatges són ara, només, els de la representació tercera, els déus, que han fet així un salt des del nucli més intern de l'obra fins a la superfície.

Segons això, hi ha tres espais dramàtics –i tres representacions– concèntrics:

- el “teatre”, convertit en espai de la representació<sup>4</sup>
- l’obra protagonitzada pels pastors i el màgic a la selva,
- l’espai mitològic, on tenen lloc les noces de Vulcano i Venus

De talls temporals només en sé trobar un, que podríem situar entre l’escena 8 i la 9 del primer acte (o entre la 7 i la 8, tant se val), on Vulcano i els ciclops habitants de l’Etna s’han desplaçat a Xipre per assistir a les noces del primer.

### 3. Mecanismes burlescos en *Lo Desengany*: el contrast

En alguna ocasió m’he entretingut a observar els mecanismes de degradació que s’apliquen en les faules burlesques catalanes de l’època, de què parlarem en l’apartat següent. N’hi ha d’aplicats pel narrador: comparar personatges, fets, gestos, etc., amb termes inapropiats, humorístics, desidealitzants; anomenar els personatges amb intenció burlesca igualment desidealitzant; traslladar l’acció mitològica al context propi de l’època de l’autor, de manera que els personatges vesteixen i treballen com a personatges de l’època. També hi ha ocasions que la degradació sorgeix dels personatges mateixos, quan adopten gestos i actituds banals, matussers o procaços, impropis de déus i herois mitològics. Això sense oblidar altres components característics d’aquests materials literaris, el més patent dels quals, potser, és el de la paròdia literària, dins la qual és possible distingir entre la paròdia de motius literaris; la paròdia d’imatges i metàfores (especialment petrarquistes); la paròdia del lèxic cultista; la paròdia d’aspectes de la retòrica (p.e., dels estilemes i fórmules gongorines); la sàtira anticultista; etc.

Observem ara els mecanismes degradatoris que Fontanella aplica a l’episodi. A diferència de les faules mitològiques burlesques, narratives i en romanç, pel fet que som davant d’un gènere ben diferent, el dramàtic, el tractament burlesc no és aplicat per un narrador, sinó que el món mitològic mateix se’ns presenta als ulls i a les orelles directament, en les expressions, els gestos, les descripcions que en fan uns dels altres, etc., etc.

Rossich, al pròleg de la seva adaptació, ha fet notar la paradoxa que els déus són presentats amb els «trets més caricaturescos i vulgars, mentre que els pastors, molt més solemnes, apareixen dialogant de temes filosòfics» (Rossich 1987: 13). És una afirmació volgudament contundent, vàlida en la seva generalització. Ara, si entrem en el detall, haurem de matisar-ho: també hi ha déus que ens són mostrats amb actituds dignes (Marte, Apol·lo...), mentre que hi ha personatges ridículs dins del món “real” dels pastors (Cassolano). La mètrica mateixa ens ho mostra. D’acord amb els cànons de la comèdia barroca, Fontanella usa uns esquemes metricoestròfics o altres en funció dels personatges i de l’escena. Els pastors de l’inici de l’obra apareixen recitant octaves reials, però també les usen els déus Mercuri, Nereo, Apol·lo i Marte a II 3 quan expressen les seves sinceres congratulacions per les noces a Venus i a Vulcano. Una estrofa també solemne com poden ser les silves són utilitzades a I 8 en l’inici de la

---

<sup>4</sup> Diu encertadament José Antonio Maravall: «Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado» (1980: 409). Però Fontanella inclou aquesta percepció en l’obra mateixa, pertany a la representació mateixa. Cf. les reflexions d’aquell estudiós sobre els conceptes barrocs d’aparença, desengany, etc. (Maravall 1980: 394-410 i 414-415).

conversa entre Marte i Apol·lo i, simètricament, a II 8, quan Marte recupera les armes que li són pròpies.

En certa manera, aquest doble pla de personatges, és un aspecte propi de la comèdia “nueva” castellana: d’una banda, Venus i Vulcano es comporten com ho fan els criats de la comèdia castellana, imitant les convencions amoroses dels senyors però des d’un vessant material i carnal, a l’hora que en parodien les expressions. En paral·lel, hi ha personatges que sostenen un registre més elevat, el del nivell dels senyors, com ara els pastors, el màgic Mauro, etc. Dic en certa manera, però no ben bé, perquè a la comèdia barroca castellana es donen els plans paral·lels alhora: els amors ideals i refinats dels senyors al costat de la imitació barroera d’aquests codis pels criats.

Sigui com sigui, l’eficàcia humorística d’aquesta obra fontanelliana es basa sobretot en l’ús dels contrastos. Fora de l’episodi mitològic, com he dit, ja hi ha elements còmics, concretament la figura del “gracios” Cassolano, aprenent de màgic, personatge paral·lel a altres tipus de “graciosos” paradigmàtics com el criat arrogant o el soldat fanfarró. El ressorts còmics procedeixen del tarannà vanitós de Cassolano, amb una tendència irreprimible a l’autoelogi hiperbòlic (fins superar les figures mítiques del món màgic):

He fet vèurer, ab mon art,  
que Merlín fou un merluç,  
que a mon saber no arriben  
ni Fausto ni Abenisuf. (vv. 129-132)

O a la pedanteria, com quan s’expressa amb grec macarrònic pels conjurs o quan no ve a tomb (v. 269). Aquesta actitud contrasta amb l’estricta realitat: s’espanta de sobte quan Mireno diu de treure l’espasa (vv. 69-70); en aparèixer Mauro, el seu mestre, calla (vv. 171-174). No és altra cosa que el reflex oposat del savi Mauro, la contrafigura burlesca, la seva paròdia.<sup>5</sup>

Situats a l’episodi mitològic inserit a *Lo Desengany*, hi ha un contrast d’abast general entre el món grotesc de Vulcano i l’idealitzant, lluminós i bell, de Venus, si més no externament. I dic externament, perquè “èticament” les posicions són menys contrastades, més afins.

Més puntual és, per exemple, el contrast evident, visual, que hi ha entre l’aspecte deforme i brut que hem d’imaginar que presenta en escena Vulcano i les expressions que utilitza per descriure’s físicament a si mateix (veg. I 10, vv. 1005-1052). El paral·lelisme amb l’autolloança hiperbòlica de Cassolano, comparant-se als millors del ram propi, és palès. Sabem, en canvi, que Vulcano és desconfiat i poc generós (vv. 1323-1338, 1387-1418), que actua com un poruc i un covard (vv. 1631-1638). De fet, es comporta com un vulgar marit possessiu, gelós de les atencions dels altres a la seva muller (vv. 1436-1446, 1477-1486). Com havia observat Miró (ed. 1988: 34), també «la parella Vulcà-Piragmon s’oposa a la Mart-Apol·lo», molt especialment en les antitètiques expressions amoroses que utilitzen uns i altres.

Vulcano és sistemàticament ridiculitzat mitjançant el contrast entre els sentiments amorosos que experimenta i vol expressar i, en canvi, l’actitud i l’expressió

---

<sup>5</sup> A *El mágico prodigioso* de Calderón (composta al 1637; impresa com a anònima al 1663) apareix la figura paral·lela de Clarín, aprenent i imitador del mag Cipriano. Quan Clarín pretén fer un conjur, la presència del mestre (el *Diablo*) el disuadeix (vv. 2126-2149), de manera similar a com s’esdevé a *Lo Desengany* en els versos acabats d’esmentar. En l’obra de Calderón, dos nobles (Floro i Delio) es diputen l’amor d’una dama (Justina, que no els admet, per zel cristià); Cipriano intercedeix per ells però se n’enamora: demana ajut a un màgic (el Diable) per obtenir l’amor de Justina.

grollera i proçaç que utilitza, sempre usant dilogies d'índole sexual i eufemismes pornogràfics. Recordem-los (a més dels vv. 1114, 1419 ss., entre molts altres)

Basta, músics sonorosos,  
basta, ciclopes vassalls;  
desumflau los instruments,  
les porres desarbolau,  
perquè ja sobra la mia  
a on Venus hermosa està;  
i ma veu en ses orelles  
és l'instrument més suau.  
En vèurer sa bisarria,  
oh, quant he crescut, oh quant!  
que ni la calça abultada  
d'efecte tant és capaç. (915-926)

L'estoig de les indecències,  
no està molt ben adornat?  
A bé que la ferramenta  
dintre les beines no cap! (1049-1052)

Callen, callen los cantors,  
cessen eixos instruments,  
perquè en altres diferents  
vull sonar los meus amors. (1203-1206)

Lo menos de mon ardor  
no cap en lo que t'he dit;  
millor ho veuràs al llit  
per més que hi haja foscor;  
allí diré mon amor  
ab efecte més encès,  
i si per cas no dic res,  
parlaran més acertades  
les festes, les abraçades  
i tres-centes coses més. (1223-1232)

Potser un dels punts culminants de la comicitat de *Lo Desengany* és la descripció de Venus (seguint els termes retòrics de la *descriptio puellae*) feta per Vulcano als seus deixebles els ciclops que pren quasi l'aspecte d'una conversa tavernària entre col·legues mascles. Notem les perífrasis elusives grotesques i l'intent d'expressar-se a través de comparances "poètiques", però aplicant-hi imatges gastronòmiques que comporten la paròdia de les descripcions cortesos:

Ab tot, per a regalar  
mos delicats pensament  
de sa bellesa gentil  
un nou retrato vull fer.  
Vinga lo tento i paleta,  
vinguen colors i pinzells [...]  
Està atent a la pintura  
i veuràs que los cabells  
caputxos són de baieta  
sobre una cara de neu [...]

naveguen sos ulls hermosos  
sens timó, veles ni rem:  
negres barques de gaieta  
sobre dos estanys de llet. [...]  
i les vergonyoses galtes,  
dos atzeroles de gel,  
dos gessamins de coral,  
dos perles són de clavell [...]  
la blancura de les mans  
sembla de formatge fresc,  
mes lo càndido color  
apar de mans de paper.  
Lo demás de sa hermosura  
cobre, Piragmon, un vel,  
que sols podré retratar-ho  
quan clave allí b pinzell! (419-424, 435-438, 443-446,  
455-458, 467-474)

ab eixa tendra pelleta  
que apar de sucre rosat,  
ab un coret amorós  
que és de mantega d'azahar!  
Si haguesses tingut lo cor  
com un torró d'Alicant,  
ab l'enclusa i lo martell  
ja l'hauria rebentat;  
mes ara que ets tota mel  
i tota pasta real,  
no em negues, Venus, los llavis  
més dolços que un marsapà. (971-982)

També són remarcables en aquest sentit les escenes de l'exposició dels sentiments amorosos de Vulcano als ciclops i a Venus mateixa (vv. 475 ss., 540 ss., 1203 ss.) i de la conversa que sosté amb Venus (vv. 935-1114), on manté el recurs a les dilogies de caràcter sexual i a les comparacions amb realitats banals, pedestres.

Tinc raó o no tinc raó  
d'estar alegre i content?  
A no ser coixo, faria  
uns salts com uns escambells! [...]  
Qui mereix millor que jo  
de Venus l'amor honest?  
Ja de Marte l'arrogància  
a mon valor se rendeix  
quan Saturno i tots sos fills  
alaben mos pensaments. [...]  
Mira també que tes flames  
en mon cor han pogut tant  
que a no ser jo déu del foc  
ja m'hagueren socarrat. (475-478, 541-546, 1065-1068)

Al capdavall, la ridiculització persistent del personatge de Vulcano recolza en la seva percepció distorsionada de la realitat (d'aquí la seva autolloança hiperbòlica constant i el fet que interpreti permanentment com a afalacs les mostres i paraules de

menyspreu o de doble sentit de Venus (p.e., I 10, enfront dels “silencis” de Venus: vv. 999-1002; II 2, vv. 1254 ss.).<sup>6</sup>

Tot plegat contrasta profundament amb les intervencions cultíssimes de Mauro, Apol·lo i, molt especialment, Marte. Per exemple, als vv. 605-624, 637-648, on el darrer utilitza un tipus de construcció anaforicodescriptiva i construccions al·lusivo-elusives –parodiades en altres faules burlesques catalanes–, o en les descripcions que fa de Xipre i Venus, bellament artificioses:

A l'extrem del mar Pamfili  
està Xipre, més feliç  
per esfera d'Acidàlia  
que per centro de l'abril;  
allí, vistosos los arbres,  
d'eternes gales vestits,  
vegeten verda esmeralda,  
broten encesos robins;  
princesa de flors la rosa  
corona dorada ciny  
i guardada entre ses armes  
és del camp l'emperatrís;  
allí sa pompa desplega  
més ufà lo gessamí,  
tan honest en lo color  
quant en l'aliènto lasciu;  
allí fragant lo clavell,  
de nou color embellit,  
condensa l'aire en olors,  
en sang l'esmeralda tiny;  
allí alegres ocellets  
lo lloc celebren festiu  
i a batalles amoroses  
són enamorats clarins;  
què molt, si Venus il·lustra  
ab sos hermosos safirs  
la serenitat dels aires,  
la bellesa dels jardins! (653-680)

De fet, l'escena 8 de l'acte I, la conversa entre Marte i Apol·lo sobre Venus, és el contrapunt complet de l'escena immediata anterior, la conversa de Vulcano i Piragmon sobre la mateixa deessa. La *descriptio puellae* que fa Marte de Venus és equivalent, en termes no burlescos, de la que acaba de fer Vulcano, amb passatges tan simètricament inversos com els d'aquests versos quan al·ludeixen ambdós a la porció central de l'anatomia de la deessa de l'amor:

lo demás de sa hermosura  
cobre, Piragmon, un vel,  
que sols podré retratar-ho  
quan clave allí lo pinzell! (471-474)

---

<sup>6</sup> Hi ha algun fragment humorístic no directament basat en els contrastos sinó en l'expressió i els paral·lelismes còmics, p.e., en el cas d'un passatge d'una agilitat impressionant: la “batalla” dialèctica de salvatges i ciclops a l'inici de l'acte II (vv. 1115 ss.); o l'accentuació grotesca de la *troupe* dels ciclops a través d'hipèrboles “apocalíptiques” (p.e., vv. 371 ss.), que els situa en la perspectiva d'uns herois grotescos.

lo demás, obscur enigma  
d'Edipo més atrevit,  
ni ho permeté lo recato  
ni l'amor ho descobrí. (733-736)

#### 4. L'episodi de Venus, Mart i Vulcà: tradició literària peninsular

##### a) En la literatura castellana

Si el motiu de la bella i la bèstia, com és el cas de Venus i Vulcà (com també el de Galatea i Polifem, Siringa i Pan, etc.), era molt llaminer per a l'esperit barroc, amant del contrast, un episodi d'unió entre personatges tan dispars era molt propici al tractament burlesc i humorístic. Tanmateix, el tractament burlesc en vers narratiu de l'episodi dels personatges Vulcà, Venus i Mart no és molt abundant a la península ibèrica. De la consulta de l'estudi clàssic de José María de Cossío sobre la faula mitològica observo que només sis textos tracten burlescament el tema als segles XVII-XVIII. No és gran cosa, al costat del tractament poètic que van rebre faules com les d'Apol·lo i Dafne, Hero i Leandre, Píram i Tisbe, Venus i Adonis, etc. Ara bé: també és cert que els poetes que van tractat el tema de manera seriosa van ser comptats. Segons Cossío, només Francisco de Aldana i Diego Girón, ambdós del s. XVI, insereixen fragments de la faula en poemes més amplis. Sembla que el tema es prestava més al tractament burlesc que a la consideració poètica seriosa. Amb les dades de Cossío, el primer poeta castellà que va tractar jocosament el tema de les noces de Vulcà i Venus va ser Jacinto Polo de Medina. Aquest va publicar tardanament el 1637 el *Romance a Vulcano, Venus y Marte* dins del seu *El buen humor de las Musas* (Cossío 1952: 684-685).<sup>7</sup> També Alonso del Castillo Solórzano va facturar una *Fábula de Marte y Venus* (1624-1625) (Cossío 1952: 699-700). D'Alberto Díez y Foncalda és una *Venus y Marte* de 1653 (Cossío 1952: 713-714). Miguel de Barrios va publicar cinc romanços mitològics al seu *Flor de Apolo* (1665), entre ells un burlesc *A la fábula de Vulcano y Venus* (Cossío 1952: 739), mentre que a una acadèmia de Salamanca del 1672 va presentar Jerónimo Durán de Salcedo un romanç burlesc de *Venus y Marte* (Cossío 1952: 759). Finalment, al segle XVIII, Francisco Nieto de Molina deixava manuscrita una faula de *Vulcano y Venus* (1771) (Cossío 1952: 818-819).

Això pel que fa al vers narratiu. Quant al teatre, de la consulta dels índexs d'Urzáiz (2002) trec que només tres obres de teatre siscentista castellà tracten l'episodi –si ens atenim a l'esment explícit del títol–: *El adulterio de Marte y Venus* (moixiganga anònima, 1617), *La fragua de Vulcano* (posterior a *Lo Desengany*) i *Marte y Venus en Paris* (de Vicent Esquerdo, 1619).

##### b) En la literatura catalana

Albert Rossich ha analitzat darrerament la presència de la mitologia en la poesia catalana moderna i arriba a la conclusió que, si d'una banda aquesta és molt feble, d'una altra «el nombre de composicions burlesques [*de tema mitològic*] en català és relativament considerable» (Rossich 2004: 119). És a dir, comparativament amb una literatura “normal”, la literatura castellana posem per cas, la proporció de faules

---

<sup>7</sup> Veg. el text a Valbuena ed. (1948: 365).

mitològiques burlesques respecte de les faules mitològiques “serioses” està molt descompensada en favor de les primeres.

Tot fent inventari de peces burlesques en català, Rossich (2004: 119-120) en cataloga vuit, totes elles en forma de romanç. De tots aquests textos ofereix la descripció pertinent, així com justifica les falses atribucions a Garcia, identifica els que són traduccions i els originals d'on provenen, etc. I al costat d'aquests textos, hi ha també, tot i les característiques diverses pel fet de ser un text dramàtic, *Lo Desengany*.

La narració de l'episodi de les noces dels déus Vulcà i Venus (i les escaramusses amatòries de Venus amb Mart) en la tradició literària catalana antiga és magra. Es redueix, que jo sàpiga, a tres textos. No em refereixo a al·lusions o a la presència en textos breus. Tots tres, a més, coincideixen en la seva excentricitat, vull dir en el fet de ser textos amb característiques peculiars dins del gènere convencional de la faula mitològica. Un és la “faula moralitzada” que de l'episodi de Venus, Vulcà i Mart va facturar el jurista i poeta valencià Llorenç Mateu i Sanç al 1643. En parlaré més avall. Els altres dos responen al tractament burlesc dels mites clàssics. Un és la *Faula de Vulcano, Venus i Marte*, inventariat per Rossich com a pertanyent al corpus català de la faula mitològica burlesca. És un romanç del primer terç del segle XVII falsament atribuït a Vicent Garcia, on es «relata l'adulteri de Venus amb Mart i la delació d'Apol·lo a Vulcà, marit de Venus, el qual fa més públic encara el seu deshonor. L'argument és tret de l'*Odissea* (VIII, 266-366) i d'Ovidi (*Les Metamorfosis*, IV, 169-189, i *Art amatòria*, II, 561-592)» (Rossich 2004: 121). L'altre és a *Lo Desengany*, on hi ha inserida la faula de les noces de Venus i Vulcà, que s'inicia a l'acte I, escena 6 (v. 351), i es clou, de fet, amb l'escena 4 de l'acte II (v. 1638).

## 5. Uns apunts sobre fonts i paral·lels literaris

Hi ha una narració mitològica que Fontanella va tenir ben present a l'hora d'elaborar diversos aspectes dels fragments de l'episodi mitològic de *Lo Desengany*. Concretament les escenes 7 i 10 del primer acte, és a dir, la de la descripció que Vulcano fa de Venus davant dels col·legues ciclopis i la de la declaració amorosa del primer davant de la segona. Certament Maria Mercè Miró (ed. 1988: 34) afirmava «que Vulcà expressa els seus sentiments –que tenen un precedent directe en la faula de Polifem i Galatea– en termes grollers i força pornogràfics». No explicitava a quina versió de la faula al·ludia. El fet és que les semblances entre l'episodi tal com l'exposa Ovidi a *Met.* XIII 738-897 i aquests passatges de Fontanella són prou profundes com perquè ens hi entrem un instant. Sens dubte el va tenir com a model per construir aquelles dues escenes. En va adaptar alguns elements, pronunciant els aspectes grotescos que ja eren presents a *Les metamorfosis*. Hi ha aspectes globals dels dos relats que els fan equivalents: el contrast entre la lletjor i monstrositat de Polifem, d'una banda, i la bellesa de Galatea, de l'altra, és paral·lel al de la parella Vulcà-Venus. Som, a més, davant d'un triangle amorós: Polifem assetja Galatea, que no el correspon, la qual està enamorada del bell Acis. El triangle Vulcà-Venus-Mart és una rèplica d'aquell. Aquests paral·lelismes van tirar l'atenció de Fontanella cap a l'episodi ovidià i en va extreure uns esquemes que després va reproduir a *Lo Desengany*.<sup>8</sup> Em refereixo al fragment ovidià de la *descriptio puellae* que el ciclop fa de Galatea (*Met.* XIII 789-807), on usa d'alguna comparació “gastronòmica” i on vessa acusacions de crueltat i injustícia contra la pastora, equivalents –i exagerades burlescament– a les de la *descriptio* que fa Vulcano de Venus

---

<sup>8</sup> Recordem encara com Polifemo és un personatge de *Lo Desengany*, membre de la cort de ciclops de Vulcano.

a l'Etna davant dels seus subordinats els ciclops a I 7 (vv. 435-474).<sup>9</sup> L'oferiment amorós de Polifem a Galatea (*Met.* XIII 808-869) conté un parell de fragments que van fer de model també per a l'obra fontanellesca. Es tracta de l'autoelogi hiperbòlic del ciclop (*Met.* XIII 840-853) i de la descripció de les seves riqueses (naturals) com a argument afegit per atreure l'amor de Galatea. Ambdós motius apareixen a l'escena 10 del primer acte on Vulcano expressa les seves "gràcies" i riqueses per mirar de seduir Venus (vv. 1005-1052). Són dos dels passatges més jocosos de la comèdia del barceloní, on degrada fins a extrems delirants les expressions equivalents que havia trobat en el seu model ovidià.

Ara que parlem d'Ovidi, hi ha una al·lusió de M.M. Miró a propòsit d'algunes de les fonts en què Fontanella es va poder inspirar per alguns passatges de la seva obra. Concretament parla d'*Amores*, I 9. En efecte, Fontanella coneixia a fons aquesta elegia ovidiana, ja que la va traduir en vers català («Traducció de l'elegia nona del llibre primer dels Amors d'Ovidi»; Miró ed. 1995a: I, 171-176). El poeta llatí hi fa un paral·lel entre l'activitat del soldat i la de l'amant. Miró (ed. 1988: 34) aventurava que «hi ha influències de l'Elegia Novena d'Ovidi –que Fontanella havia traduït– en la reacció Vulcà vs. Mart». No sé exactament a què es devia referir en al·ludir a una «reacció Vulcà vs. Mart». Però, a la veritat, no hi sé veure cap relació entre els dos textos, fora que Ovidi al·ludeix a l'episodi tradicional, homèric, de la xarxa vulcaniana que atrapa Mart i Venus. Un episodi pertanyent a la part de l'argument clàssic que justament Fontanella trastoca.

I ja que hi som, tampoc no hi sé veure cap vincle entre les cartes de Fontanella adreçades al convent dels Àngels (Miró ed. 1995a: II, 285-296), que Miró (ed. 1988: 34) considera un «precedent del poema dramàtic». Certament hi podem llegir una breu composició poètica on es reivindica el paper positiu del desengany en els afers amorosos (Miró ed. 1995a: II, 288):

Pus qui sembra en terra agena  
perd la llavor i el profit,  
mes, si sega desenganys,  
logra lo fruit més feliç.  
Si és amarg en los principis,  
lo temps l'anirà endolcint,  
perquè és propi de fruits aspres  
ser millor quant més podrits.

Som en l'entramat mental de *Lo Desengany*, sens dubte. Però la vinculació entre els dos textos fineix aquí, crec.

Per acabar, Miró comenta com Mauro esdevindria «potser un doble» del mag Severo de l'ègloga II de Garcilaso de la Vega (Miró ed. 1988: 34). En efecte, també en Garcilaso uns pastors (Salicio i Nemoroso) acuden a sol·licitar l'ajut del mag Severo per a l'amic Albanio que ha enfollit d'amor. Nemoroso mateix ha gaudit en el passat dels beneficis de l'art màgica de Severo per guarir la tristor amorosa. Més encara: també Severo –com Mauro a *Lo Desengany*, I 3, vv. 213-216– endevina els motius dels qui el sol·liciten abans que aquests ho expressin (ègloga II 1101-1102). En canvi, el report de les accions dels màgics damunt rius, mar i lluna (cf. *Lo Desengany*, I 1, vv. 9-16) era tòpic (apareix en Ovidi, *Amores*, I 8; Sannazaro, *Arcadia*, IX 10-11; a més de Garcilaso, ègloga II 1077-1085).

---

<sup>9</sup> Veg. també els vv. 971-974.

Miró atribueix a la parella Mauro-Cassolano la «distinció barroca entre la màgia vertadera i la falsa», tema que apareix a *L'illusion comique* de Pierre Corneille (Miró ed. 1995b: 30). Certament, el tema de la màgia vertadera i la falsa és esmentat en l'obra de Corneille (I 2) en paral·lel a afirmacions semblants de Mauro:

Les novices de l'art, avec tous leurs encens  
et leurs mots inconnus, qu'ils feignent tout-puissants,  
leurs herbes, leurs parfums et leurs cérémonies,  
apportent au métier des longueurs infinies,  
qui ne sont, après tout, qu'un mystère pipeur  
pour se faire valoir et pour vous faire peur:  
ma baguette à la main, j'en ferai davantage.<sup>10</sup>

No penseu, no, mos amics,  
que la Tesàlia famosa,  
que l'apacible Pancaia  
o l'Amèrica remota,  
fertilisa, ocuta, exhala,  
herbes, minerals, aromes,  
que puguen donar remei  
a les penes amoroses,  
puix, per obrar sos efectes  
ningun medi proporciona  
a passions de l'esperit  
la medicina corpòrea.  
És certa, però difícil,  
constant, però dolorosa,  
la que del cor llastimat  
borra afligides memòries;  
és lo remei invisible,  
però ja per causa vostra  
amb fantàstica matèria  
tindrà verdadera forma. (243-262)

Però els paral·lelismes amb *L'illusion comique* (de 1636) no acaben aquí, ni de bon tros. A l'escena inicial de l'obra de Corneille, equivalent a la de Fontanella, dos personatges, Pridamant i Dorante, apareixen davant la cova d'un mag, Alcandre, de qui van a l'encontre perquè el primer cerca notícies del seu fill, fugit d'un excés de severitat paterna deu anys abans. Com Mireno en l'obra de Fontanella, Pridamant no té gaire confiança en l'eficàcia de la màgia. Però Dorante, amic de Pridamant, li exposa les excel·lències i el poder de l'activitat màgica d'Alcandre; ell mateix n'ha fet recurs en el passat en temes amorosos amb resultats positius. I li confessa que el mag coneixia, abans de veure'l, les preocupacions que el portaven a visitar-lo. A l'escena segona, s'esdevé el mateix: Alcandre coneix d'antuvi el problema que afligeix Pridamant, la qual cosa fa que aquest reaccioni positivament davant del mag i venci les reticències inicials. El mag Alcandre rebutja les convencions habituals entre els col·legues atribuïdes a conjurs, herbes, etc. (en els versos que acabem de llegir) i proposa una nova

---

<sup>10</sup> En la traducció catalana de Marta Català i Carme Miralda (Corneille 1987: 16): «Els aprenents de l'art, amb cortines de fum / i mots desconeguts, fan sortir la patum. / Amb herbes, amb prodigis i grans solenmitats / aporten a l'ofici molt greus calamitats: / amb les beneiteries no ensenyen res de nou, / escuren les butxaques mentre us amaguen l'ou. / La vareta a la mà, dels rivals m'avantatja».

estratègia. Amb un cop de vareta fa que s'obri una cortina, rere la qual Pridamant podrà veure una *illusion*, una representació en imatges d'episodis de la vida del seu fill Clindor (actes II-IV), un seguit d'escenes grotesques de falsos herois. Teatre dins del teatre. Fontanella sembla haver transportat alguns d'aquests elements en les escenes inicials de *Lo Desengany*. Després, la representació segona de l'obra de Corneille, no té gaire res a veure amb l'episodi grotesc de les noces de Venus i Vulcano, però hi ha alguns factors que convé retenir. Un dels enamorats d'Isabelle, amant de Clindor, Matamore, a qui Isabelle rebutja, recorda Vulcano; es tracta d'un fatxenda bocamoll, amb una percepció distorsionada de la realitat, que fa un hiperbòlic autoelogi sistemàtic. Al final de cadascun d'aquests actes centrals, Corneille inclou una escena per recordar-nos que Pridamant i el mag Alcandre són a l'altre costat de la cortina contemplant aquesta segona representació. A l'acte V i últim, els personatges de la *illusion*, apareixen com a actors que representen personatges d'una obra dramàtica. Una *mise en abîme* teatral nova, una tercera dimensió dramàtica. L'obra fineix amb una escena on recuperem els personatges inicials, Alcandre i Pridamant, que fan un elogi de l'ofici d'actor. Notem que les coincidències amb l'obra fontanelliana són evidents.

## 6. Funció de la faula mitològica a *Lo Desengany*

La més amunt esmentada *Faula de Vulcano, Venus i Marte* reproduïx l'esquema argumental clàssic, provinent en darrer terme d'*Odissea* VIII 266-366 (episodi dels amors d'Ares i Afrodita, cantat per Demòdoc davant d'Ulisses). Més sintèticament va ser exposat també per Ovidi (a *Met.* IV 171-189 i *Ars amandi* II 561-592). És l'opció majoritària, en la literatura barroca europea, burlesca i, no cal dir, "seriosa".

Certament, hi ha versions que adapten la faula cap a altres propòsits, ben allunyats de l'exposició poètica de l'episodi mitològic. És el cas d'un dels textos catalans, el *contrafactum* a l'espíritual que va fer Llorenç Mateu i Sanç de la faula clàssica. N'he fet esment més amunt. És un romanç, datat al 1643, escrit per encàrrec en una acadèmia valenciana. Du com a rúbrica, al manuscrit, «Fàbula moralitzada que me pidieron en una academia».<sup>11</sup> Amb paraules del seu editor modern, «és una al·legoria moralitzada [...] que el poeta, després de transportar-la metafòricament al pla de la fe, interpreta extravagantment com a figura del dogma de la Redempció» (Romeu 1991: 61), on –agafa-t'hi fort!– Venus és l'ànima humana, Vulcà, el diable, i Mart, Crist.

La fàbula que em demanen  
en este romanç escric,  
moralisant los conceptes  
i fent-los de humans divins,  
que fàbula, ben mirat,  
és metafòric espill  
en què de la vida humana  
los defectes corregim. (vv. 1-8)

Més enllà de l'adaptació burlesca de l'argument clàssic o de la seva contrafacció al·legòrica sacra, Francesc Fontanella va introduir un canvi substancial respecte de la faula clàssica, una manipulació directa de la trama. Des de Torrent (1968: 9), tots els

---

<sup>11</sup> És editat per Romeu (1991: 75-77).

estudiosos han esmentat la dada.<sup>12</sup> El final de l'episodi mitològic és alterat: en acabat de les noces, es frustra la relació amorosa entre Marte i Venus. Vegem-ho amb més detall. Al text homèric,<sup>13</sup> no es parla de relacions entre Venus i Mart prèvies les noces amb Vulcà, sinó que les mantenen al llit conjugal de Vulcà; Apol·lo delata l'afer a Vulcà i aquest decideix de construir un filat irrompible per capturar els amants *in fraganti*. I així va ser: en saber Mart que Vulcà ha marxat lluny (fingidament), jeu amb Venus, i el parany vulcanià atrapa els adúlter sense possibilitat de fugir-ne. Retornat Vulcà del viatge simulat, clama al cel amb gran crits perquè els déus s'adonin de l'escandalós comportament de la seva esposa i de Mart. Presents els déus,<sup>14</sup> aquests riuen, no pas de Vulcà, sinó de com un déu com Mart, el més veloç d'entre els déus, ha estat atrapat per un déu coix. Vulcà decideix no alliberar-los fins que Saturn, pare de Venus, no li retorni la dot que ha pagat per la seva filla.

El poeta i dramaturg barceloní, tot i que conserva part de l'esquema dels fets de l'episodi mitològic i els personatges centrals (afegint-ne altres de tipus coral: els ciclops, els salvatges en tant que "bàndols" o cort d'un i altre contraents, altres convidats a les noces), alterarà a fons la història. Alguns elements significatius de l'episodi mitològic són aquí alterats dràsticament. El principal: just enlestides les noces és negada la possibilitat de l'adulteri. Les relacions sentimentals entre Venus i Marte, prèvies a l'enllaç forçós de Venus amb Vulcano, són víctimes d'un equívoc. Marte pensa que Venus ha fet mudança (vv. 787-788) i s'ha llançat de grat als braços de Vulcano; Venus creu que Marte l'oblida (v. 991). Però, aquestes aparences no són certes: ambdós estan encara enamorats malgrat el revés de la fortuna (la decisió de Saturn que Venus no gosa contradir externament).

VENUS            Marte, mon amor primer,  
                          mon ardor últim serà  
                          i per esfera tindrà  
                          mon afecte verdader;  
                          de Vulcano lo poder,  
                          de Saturno lo rigor,  
                          sols augmenten lo fervor  
                          de l'amor desesperat,  
                          perquè, com és desdixat,  
                          és més constant mon amor

I si la Parca homicida,  
                          causa del pesar que sento,  
                          com rematà mon contento  
                          poguera finir ma vida,  
                          de ma pena repetida  
                          fóra l'efecte menor,  
                          mes, ai turment!, ai rigor!,  
                          ai desventura fatal!,  
                          que la causa és immortal

<sup>12</sup> Jordi Rubió (1953 [1985: 217]) n'havia fet un esment ambigu dient «[Lo Desengany] és purament mitològic [...], però amb una interpretació de l'argument encaminada a temperar, amb la idea del desengany i de la brevetat de la il·lusió d'amor, el dels protagonistes».

<sup>13</sup> Substitueixo els noms grecs dels personatges (Hefest, Afrodita, Ares, Cronos, Hermes, etc.) pels equivalents llatins (Vulcà, Venus, Mart, Saturn, Mercuri, etc.) per mantenir la correspondència amb els que apareixeran en les repeses literàries renaixentistes i barroques europees.

<sup>14</sup> Hi acuden Júpiter, Mercuri, Nereu, Apol·lo –els que Fontanella col·locarà com a assistents a les noces a més de ciclops i salvatges–.

i és immortal lo dobr. (885-904)

Amb tot, quan es troben, continuen representant el paper (ell, de gelós; ella, de menyspreada orgullosa) que els atorguen les aparences (en trobar-se tots dos en les noces: II 3). El malentès entre Venus i Marte sembla una paròdia del tema del desdeny fingit –tema habitual del teatre castellà barroc–, que aquí comporta el trencament entre Venus i Marte. Al final de l'obra es farà la crítica d'aquesta actitud:

VENUS            Mirau, mirau com castiguen  
                      d'Amor les tiranes fletxes  
                      una mudança fingida  
                      ab mil penes verdaderes. (1967-1970)

Però Fontanella fa un joc de mans i fa que Venus, per venjar-se de la ingratitud aparent de Mart accepti l'amor de Vulcà (vv. 1243-1252). Assumida la seva sort, Venus s'avindrà a les noces amb Vulcano, i, per tant, abandonarà definitivament Marte.

VENUS            Ah, Marte, primera causa  
                      de mos encesos sospirs  
                      i ja dolorós objecte  
                      de mon furor venjatiu!

MARTE            Ah, Venus, primera glòria  
                      de mos afectes humils  
                      i ja dolorosa causa  
                      de mon turment infinit.

VENUS            Tu deixares...

MARTE            Tu olvidares...

VENUS            mes fineses...

MARTE            mos sospirs...

VENUS            mes esperances...

MARTE            ma firmesa....

VENUS            Oh, venjança!

MARTE            Ai, olvit! (1463-1474)

Aleshores l'argument pren l'aspecte d'un episodi convencional d'ingratitud amorosa. Per què ha tergiversat així Fontanella la faula clàssica? Ens convé no oblidar que aquest episodi mitològic és inserit dins del desenvolupament dramàtic de *Lo Desengany*, tot fent recurs del teatre dins del teatre. Fontanella pretén utilitzar-lo com estratagema pedagògic que ha de servir als pastors enamorats que al començament de l'obra supliquen un remei per superar les angoixes amoroses. La versió de Fontanella de la faula mitològica –més enllà del seu caràcter burlesc– s'insereix com a acció teatral dins d'una acció més general com a mirall, com a exemple, ofert per Mauro amb funció catàrtica de les angoixes amoroses dels dos joves pastors enamorats, Tirsis i Mireno. Recordem com aquests, a linici de la representació, han aparegut aclaparats per les

seves dolences amoroses, fruit de la mudança de les enamorades respectives, arrapats per la gelosia (vv. 217-220). I Mauro els ha proposats de ser espectadors i fins actors d'una acció teatral que els ha de guarir. L'eficàcia didàctica del teatre, la seva capacitat catàrtica mitjançant la percepció dramàtica de l'experiència d'altri en les mateixes circumstàncies, és un remei segur per a Mauro. Aquesta era la consideració de Fontanella. Allò que la tragèdia grega procurava als espectadors, ara ho fa sobre uns personatges.

En aquest punt, a Fontanella no li interessa la figura de Vulcano, sinó la de Marte, ara presentat com l'equivalent de Tirsis/Mireno: d'aquí la tergiversació de la trama clàssica. Marte és abandonat per Venus quan aquesta s'ha plegat als designis del seu pare Saturn, erròniament convençuda del menyspreu de Marte. És aleshores que el déu marcial pren en un primer moment l'actitud representativa de l'enamorat literari convencional, de l'enamorat cortès i petrarquista, per entendre'ns, paral·lela a la de Tirsis i Mireno: la fermesa del sentiment amorós i per tant la instal·lació persistent en el dolor.

MARTE            No intento, no, que lo temps  
                      cure mos danys repetits,  
                      que antes d'olvidar a Venus  
                      podré olvidar-me de mi;  
                      sols vull que lo temps ensenye,  
                      ab efectes excessius,  
                      lo immortal de mos ardors,  
                      lo constant de mos sospirs. (827-834)

APOL·LO        Doncs, què intentes?

MARTE                            Adorar-la,  
                                      i, ab afectes afligits,  
                                      o finir mes esperances,  
                                      o coronar mos desigs. (859-862)

Ben aviat apareix també un cert desig de venjança (que anirà *in crescendo*) atiat per la gelosia. Marte compareix a escena i balla «en figura de Zelos», com indica una acotació (II 5). Marte es desespera, vestit de Gelos. La gelosia és indigna i inútil. Marte no l'ha sabuda rebutjar com a sentiment indigne, però com a inútil l'ha de desestimar:

DESENGANY [...]                             
                                      Castiga, doncs, en ta idea,  
                                      lo sentiment descompost;  
                                      per inútil lo desterra,  
                                      ja que per indigne, no. (1687-1690)

És una situació convencional en el terreny literari i, també, en el terreny de la realitat, psicològic (la gelosia i el desig de venjança). És la situació d'on provenien els pastors a l'inici de l'acció dramàtica. La circumstància de Marte és ara el correlat de les passions amoroses rutinàries que aclaparen els personatges-espectadors Tirsis i Mireno.

Però aquesta situació convencional progressa. Fontanella ha d'oferir ara una solució a un cas d'ingratitude amorosa, enfront de l'atzucac de les propostes tradicionals en el terreny literari: la constància amorosa i el dolor. És aleshores que l'aparició del

personatge Desengany li fa veure l'esterilitat del seu capteniment (II 5, esp. vv. 1691-1722). El Desengany és presentat com la llum de la raó:

MARTE            Oh, divinitat benigna!  
                      Oh Desengany generós,  
                      que de mos sentits desterres  
                      l'obscuritat i l'error!  
                      Eixa lluminosa antorxa  
                      ab lo llum de la raó  
                      és faro de mes tormentes,  
                      és de mos naufragis port. (1727-1734)

I és alhora l'apostasia d'aquelles sortides convencionals: la literària i la gelosia violenta.

DESENGANY [...]             
                                      i qui contra les mudances  
                                      s'obstina més amorós,  
                                      o estima molt l'apetit,  
                                      o l'honor estima en poc;  
                                      ni colèric sol·licites  
                                      venjar tos agravis nous [...] (1707-1712)

Contra l'alienació que comporta la passió amorosa es proposa la recuperació de la personalitat, del domini del jo. Marte accepta els savis consells de Desengany i així pot recobrar la dignitat, acció metafòricament representada mitjançant la recuperació de les armes que li aporten els altres déus (II 8). Simultàniament, Tirsis i Mireno s'alliberen de les passions amoroses que els oprimien fins aleshores. Vist així, no és exacte dir que «la segona part [les noces de Mart i Vulcà] presenta una estructura independent respecte de la primera, que funcionarà només com a preludi» (Miró ed. 1988, 33), perquè justament la situació inicial dels dos pastors i el desig d'oferir-los un remei eficaç és el que condiciona el desenvolupament que Fontanella fa de la faula clàssica, sempre amb l'horitzó de resoldre el conflicte amorós dels pastors. El motiu del desengany ja havia estat anunciat molt abans a l'obra: vv. 184-189, 243-262, 339-340 i 343-344.<sup>15</sup> Fontanella ha canviat l'argument mitològic perquè, per dir-ho amb paraules d'Albert Rossich, «per a Fontanella, en aquest cas la solució al sofriment i a la gelosia de l'amant no correspost no es troba en la recuperació de l'amor perdut, sinó en la relativització de l'enamorament, en l'assumpció del desengany com a valor positiu perquè permet una comprensió més autèntica de la realitat» (Rossich 1987: 14). La solució «no es troba en la recuperació de l'amor perdut», ni, afegiria jo, en la instal·lació en la convenció literària petrarquista.

Pot semblar que l'estratègia fontanelliana per capgirar el capteniment de Marte és poc refinada dramàticament parlant, per dir-ho així. Apareix en escena un personatge al·legòric que engega un sermó que és assumit pel protagonista. Però recordem que és un expedient habitual en els actes sacramentals. I és que, ben mirat, hem de concloure

---

<sup>15</sup> Cf. Valsalobre & Rossich (2001: 46): «Convé que fem observar un detall rellevant, i és que la peça representada dintre l'obra no queda subordinada a la primera, com sol passar en les obres que presenten el recurs del teatre dins el teatre, sinó que constitueix l'element central, i el més important, del conjunt. Per això, la "Lletra" inicial anuncia el tema de la unió de Venus i Vulcano, i no pas el conflicte amorós de Tirsis i Mireno, que és per on comença l'obra; per això, Mauro anuncia la representació mitològica com una cosa ja prevista, i no pas com un fet derivat de la consulta dels dos enamorats; per això, a l'escena última són els déus qui saluden el públic, i no els pastors Tirsis i Mireno».

que el protagonista de *Lo Desengany* és Marte, de qui depèn la trama. I al capdavant, a qui està supeditada la resolució del conflicte amorós amb què s'iniciava l'obra. No és menys cert que és una proposta en la línia del teatre barrocc, en què la *imaginatio* "obliga" a la resolució del drama mitjançant el recurs al meravellós, al *deus ex machina*; aquí, l'aparició d'un personatge al·legòric (a *Amor, firmesa i porfia* a la no menys meravellosa opció de l'anagnòrisi).

Sigui com sigui, en definitiva, Fontanella planteja la superació dels tòpics literaris de l'amor –que aboquen a la insatisfacció amorosa permanent– mitjançant una sortida racional del conflicte passional. El sentiment amorós, substancialment enganyós, ha de ser superat per la via constructiva del desengany. La tergiversació que Fontanella fa de l'episodi clàssic és una reinterpretació en clau barroca, la qual respon a una percepció amarga de l'amor, passió que aboca sistemàticament al fracàs.

És ben clar que la impressió que Fontanella té de l'amor passional en aquesta obra és tan amargosa com perquè conclouï que no hi pot triomfar altra fórmula amorosa, en aquests paràmetres, que la de l'amor carnal. Constatada la derrota de l'Amor, aquesta altra versió amorosa és proclamada com a victoriosa per Príapo (II 4; esp. vv. 1519-1602).<sup>16</sup>

I el déu de l'amor?  
I el déu de l'amor?

PRÍAPO      Son regne s'acaba,  
puix domino jo.

[...]  
Vençut va l'amor!  
Vençut va l'amor!  
puix Venus adora  
son Príapo sol. (1547-1550; 1599-1602)

Venus, al seu torn, acceptarà definitivament el paper que li pertoca segons els dissenys de Saturn: «A mi em toca l'obeir» (v. 1607).<sup>17</sup>

## 7. Invenció barroca: «geni e specie de veri poeti»

Resta, però, una pregunta crucial a fer. Per què Fontanella ha triat una faula clàssica que, no amotllant-se als seus interessos, ha hagut de canviar? Perquè ¿què li oferia la narració homèrica? Un episodi d'amor en règim d'adulteri i un marit cornut que, malgrat que aconseguix el que finalment demana, resulta francament ridiculitzat per la situació. No és molt edificant, tot plegat. En tot cas, no servia als propòsits "ideològics" de Fontanella. El dramaturg, segons l'esquema dramàtic que s'havia plantejat, havia de menester un episodi d'on es desprengués un efecte catàrtic sobre els pastors dolencosos. No recordo ara si hi ha alguna trama en la tradició literària occidental d'on Fontanella

---

<sup>16</sup> El tipus del salvatge en la tradició literària occidental simbolitza l'amor luxuriós: cf. els ciclops de la *troupe* de Vulcano, o millor els salvatges de Venus (veg. Parker 1986: 70; esp. p. 202 (i pàssim)). Sobre l'evolució a occident del mite del salvatge fins al segle XVI vist des d'una perspectiva antropològica, es pot consultar Bartra (1996).

<sup>17</sup> Noteu: Casament de Venus i Vulcano com a paròdia de casament entre enamorats: compareu-lo amb el xecspirià de Ferran i Miranda (*La tempesta*, act. IV, esc. I), amb els ciclops, etc., contraposats a Juno, Ceres, Iris, etc.

pogués extreure directament, sense manipulacions, la lliçó del desengany amorós que pretenia. Ara bé: en la tria de l'episodi de les noces de Venus i Vulcà hi degueren jugar diversos factors. D'una banda, la irresistible atracció barroca per una història d'antítesis tan marcades ja des del relat original. En segon lloc, la compulsió a oferir un espectacle amb un vessant còmic decantava també Fontanella cap a aquesta faula. Aquí, el model triat va ser Ovidi. No hem d'oblidar tampoc que en la tria hi devia jugar un cert paper el coneixement segur que el públic tenia d'un episodi mitològic tan cèlebre. Finalment, es tractava d'una història que permetia posar en primer pla un exemple d'amor cruament sexual, que és rebutjat per Fontanella, tot i que en canvia la parella protagonista (Venus i Marte per Venus i Vulcano).

Però tal com li venia no era "aprofitable". Calia canviar-la a fi d'assolir els seus propòsits didacticodramàtics, catàrtics, en la més pura línia de la tragèdia grega. En aquest sentit, no és pas casual que la musa de la tragèdia sigui considerada per Mauro com la clau del remei amorós, un instant abans que comenci la representació inserida, la de les noces de Vulcano i Venus.

MAURO [...]

Seguiu, seguiu sos designes  
i Melpomene sonora  
vos donarà lo remei  
de les penes amoroses;  
anau, anau a complir  
lo que los astres disposen  
i, sentint més les ferides,  
alcançareu la victòria. (337-344)<sup>18</sup>

I és aquí que juga un paper clau un aspecte molt característic de l'artista barroc, del poeta barroc. La independència amb què Fontanella manipula i tergiversa la faula clàssica mostra la llibertat que es prenen els escriptors barrocs respecte dels models i les regles clàssiques.<sup>19</sup> Les tenien en compte però es veien capacitats per superar-les, per fer-hi un pas endavant. Constitueix potser un primer pas en el camí que reprendrà el romanticisme (amb el parèntesi del neoclassicisme). Així exposa Pedro Correa (2002: 127) la diferència, pel que fa al tractament dels mites, entre renaixentistes i barrocs:

Existen apreciables diferencias entre el tratamiento dado a los mitos por los renacentistas y como lo ven y aprovechan los escritores del barroco. Los humanistas del Renacimiento sienten los mitos como algo suyo, informadores de su propia cultura y abrevadero de motivos, temas y sugerencias. Se impone el arte de la traducción y apenas si se atreven a caminar por ellos con su propio pie; bastantes de entre nuestros propios poetas-humanistas sienten su versión como algo próximo a la traducción del original, aunque ésta sea parafrástica, y muy pocos, conforme nos adentramos en el siglo XVI, se atreven a innovar, poniendo motivos de su propia cosecha o bien amplificando aspectos culturales decisivos en su tiempo, en especial determinadas vinculaciones con los presupuestos teóricos amorosos del Renacimiento. [...] El camino ha sido abierto y los barrocos lo van a ahondar, separándose del ideal clásico de lengua e incluso del de belleza.

---

<sup>18</sup> Cf. amb els vv. 187-189 i 255-258 (transcrits més amunt), relacionats amb l'aspecte dolorós de la catarsi.

<sup>19</sup> Remeto per a aquesta qüestió al magnífic treball d'Aurora Egido «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco» (Egido 1990: 9-55). Sobre l'evolució del concepte de creativitat humana, contraposada a la mimesi estricta de la natura i a la *imitatio* dels antics, veg. Bouwsma (2000 [2001: 37-54, esp. 49-52 i 86-88]).

Si no va ser el primer, va ser, sens dubte, el més entusiasta defensor de la llibertat creadora. Em refereixo a Giordano Bruno. Al primer dels diàlegs compilats a *Gli eroici furori* que havia publicat al 1585 feia afirmacions tan contundents com aquestes, pel que fa a la independència del poeta respecte de regles, especialment de les aristotèliques. Cicada demana a Tansillo si hi ha moltes menes de poetes i gèneres:<sup>20</sup>

TANSILLO: Non solamente quante son le muse, ma e di gran numero di vantaggio: perché, quantunque sieno certi geni, non possono però esser determinate certe specie e modi d'ingegni umani.

CICADA: Son certi regolisti de poesia che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio, Marziale, Exiodo, Lucrezio, ed altri molti in numero de versificatori, esaminandoli per le regole de la *Poetica* d'Aristotele.

TANSILLO: Sappi certo, fratel mio, che questi son vere bestie; perché non considerano quelle regole principalmente servir per pittura dell'omerica poesia o altra simile in particolare, e son per mostrar tal volta un poeta eroico tal qual fu Omero, e non per instistuir altri che potrebbero essere, con altre vene, arti e furori, equali, simili e maggiori de diversi geni.

CICADA: Sì che, come Omero nel suo geno non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole che serveno a coloro che son più atti ad imitare che ad inventare; e son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alcuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'omerica poesia, in servizio di qualch'uno che volesse doventar non un altro poeta, ma un come Omero, non di propria musa, ma scimia de la musa altrui.

TANSILLO: Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti.

Sobre tals seguidors de les normes conclou Cicada:

[...] e poi in fatto non son altro che vermi, che non san far cosa di buono, ma son nati solamente per rodere, insporcare e stercorar gli altrui studi e fatiche.

I Tansillo proclama aquesta ben coneguda definició de Bruno sobre l'autonomia del poeta creador:

[...] dico che sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane.<sup>21</sup>

També en la coneguda *querelle des Anciens et des Modernes*, els poetes francesos de l'època es preguntaven si la literatura s'havia de basar en la imitació o en la innovació. Charles Perrault, al *Parallèle des Anciens et Modernes*, de 1688, afirmava: «[...] imiter les Anciens n'est pas dir ce qu'ils ont dit, mais dire les choses de la manière qu'ils les ont dites».<sup>22</sup> Julie Boch comenta arran d'això: «“Usées”, “au fond borné”, “trésor commun”, les images fabuleuses ne recèlent plus la moindre nouveauté, et ne

---

<sup>20</sup> Les citacions de Bruno procedeixen de Bassi (ed. 1995: 93-94)

<sup>21</sup> Com afirma Josep Casals (1988: 155): «ningú fins aleshores no havia afirmat tan explícitament que hi ha tantes regles vàlides com artistes autèntics, que la clau del secret de la bellesa no és el cànon sinó la *grazia divina*, que el veritable art deriva del lliure fluir dels *propri sentimenti ed invenzioni* i no de la imitació de cap autoritat».

<sup>22</sup> Tret de Boch (2002: 102), on l'autora afegeix: «c'est à dire que, de même qu'ils plaçaient dans leurs poèmes les fables connus à leur époque, les écrivains actuels doivent mettre dans les leurs ce qui est de leur siècle». Les orientacions cap a aquest estudi de Boch les dec a un treball de final de carrera inèdit de l'alumna de la UOC Cristina Gallego, del 2005.

pourront survivre et continuer à enchanter que si les poètes s'astreignent à les employer d'une manière inédite» (Boch 2002: 104). «Une manière inédite». En efecte: «la superioritat dels autors del segle XVII respecte dels *Anciens* rau precisament en aquesta facultat de regenerar el corpus pagà, de trastocar-lo, de dotar-lo de noves formes d'acord amb la nova època: en definitiva, d'innovar» (Gallego 2005: 19).

Fontanella, sens dubte, es trobava entre els agosarats creadors, *i veri poeti* de Bruno, capaços d'emprendre *une manière inédite* en el tractament dels arguments antics en funció dels seus interessos literaris.

Tot i que hi va haver ben pocs casos, Fontanella no va ser l'únic poeta barroca a introduir modificacions argumentals en els relats mitològics de procedència clàssica. Gabriel del Corral va modificar l'argument del judici de Paris a la seva *Fábula burlesca de las tres diosas* (1629), quan, després d'una batussa entre les dees, Júpiter parteix la poma en quatre talls, un dels quals és per a ell mateix (Cossío 1952: 688-691). Aquí, l'allunyament del fil argumental clàssic no pretén altre objectiu que la comicitat, arrossegant l'episodi mitològic cap a una versió caricaturesca i costumista. Una anònima *Faetonciada* en octaves introdueix un parell o tres d'episodis inventats en la trama convencional de la faula de Faetont (Cossío 1952: 706-711). També Melchor de Zapata, en la seva *Fábula de Atis y Cibeles*, de data desconeguda –però del segle XVII–, construeix un relat allunyat dels cànons habituals, barrejant diverses faules (Cossío 1952: 714-718). Finalment, també va modificar el relat clàssic en detalls Francisco Manuel de Melo al seu *Leandro y Hero, fábula entretenida* (1665), un romanç burlesc amb què cercava també aprofundir en la degradació dels protagonistes (Cossío 1952: 736). Tanmateix, cap d'aquest poetes no va dur a terme una modificació tan radical de l'argument clàssic com la que es va permetre Fontanella. Al capdavall, les modificacions aplicades en aquests relats en vers no tenia altra intenció que exacerbar la comicitat de l'episodi, incrementar-ne l'acostament als paràmetres del segle XVII. Ben diferent és el cas de una obra de teatre com *Lo Desengany*. Aquí la modificació del fil argumental tradicional no obeeix a raons d'aquesta mena, sinó a estratègies estrictament dramàtiques.

## 8. *Lo Desengany* com a culminació del curriculum literari fontanellà

Mirem ara de situar aquestes reflexions sobre *Lo Desengany* en relació a la resta del corpus literari de Fontanella. Vist així, em fa l'efecte que *Lo Desengany* representa una evolució del seu curriculum literari mateix. Si més no quant a la resolució dels conflictes amorosos plantejats als protagonistes de les seves obres en vers. D'una banda, amb *Lo Desengany* sobrepuja la situació dels pastors de les èglogues fontanellianes atenallats pel dolor perpetu de l'amant literari de tradició cortès, petrarquista. Els pastors de l'*Ègloga de Tirsis i Fontano* només veuen possible superar el conflicte amorós en un més enllà mític, en una línia que entronca amb Garcilaso (Miró ed. 1995a: I, 195-196):

Mes, si la vida falta,  
de mon perfet amor la flama pura,  
en esfera més alta,  
ab més alta ventura,  
un raig serà del sol de ta hermosura.

En la regió serena,  
en què la dura ingratitude s'ignora,

estimaràs la pena  
que tan humil t'adora,  
ja de mortals afectes vencedora.

Mos versos amorosos  
en l'Elísea campanya fortunada  
seran més venturosos;  
allí veuràs mudada  
la ruda flauta en cítara dorada;

les més clares riberes  
se detindran a oir la musa mia,  
que a les brillants esferes  
podrà, ab nova osadia,  
parar lo moviment i l'harmonia. (vv. 68-87)

És la situació de partida dels Tiris i Mireno del començament de *Lo Desengany*. D'altra banda, sobrepuja també la proposta de desenllaç al conflicte dels enamorats de la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia*, ancorada en els paràmetres de l'amor petrarquista, on només el *deus ex machina* de l'anagnòrisi li permet sortir del cul-de-sac. No sé si vaig molt errat si dic que em sembla que *Lo Desengany* planteja una situació de progrés que, partint de la *Tragicomèdia*, acaba trobant un mecanisme artísticament enginyós per superar el destret de les obres esmentades. I ho fa des del capteniment d'un escriptor desafiador que es permet la llibertat de canviar els relats clàssics per adaptar-los als seus propòsits artístics. En certa manera significa, a parer meu, la majoria d'edat poètica de Fontanella, quan abandona tot lligam als models renaixentistes i penetra amb confiança en els espais artístics i mentals plenament barrocs.

Vol dir això que *Lo Desengany* va ser escrita després que la *Tragicomèdia*? Me'n guardaré bé prou d'afirmar-ho taxativament. Per a aquestes asseveracions calen dades positives i les hipòtesis d'aquest paper no ho són. I, em fa l'efecte, que la simple constatació que *Lo Desengany* és una obra més "pessimista" que la *Tragicomèdia* –vista com a "optimista", cosa sobre la qual hi hauria molt a dir–, tampoc no és definitiva com per asseverar-ho. Certament, hi ha reflexions de sentit comú, com pensar que Fontanella no gosaria provar forces primer amb una «harmonia nova» com *Lo Desengany* abans d'assajar formes teatrals més convencionals com la tragicomèdia pastoral *Amor, firmesa i porfia*. Tot i això, no disposem ara per ara de dades documentals que ens permetin fer cap afirmació irrefutable de la precedència d'una obra respecte de l'altra.

## Referències bibliogràfiques

- Bartra 1996: Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Barcelona: Destino (Ensayos, 34).
- Bassi ed. 1995: Giordano Bruno, *Gli eroici furori*, Introduzione e commento di Nicoletta Tirinnanzi, Milà: Biblioteca Universale Rizzoli, 1999 [el text de Bruno prové de l'edició de Simonetta Bassi, Roma-Bari]
- Boch 2002: Julie Boch, *Les dieux disenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, París: Honoré Champion.
- Bouwsma (2000 [2001]): W.J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, New-Haven / Londres: Yale University Press. [Trad. esp.: *El otoño del Renacimiento. 1550-1640*, Barcelona: Crítica.]

- Casals 1988: Josep Casals, *L'entusiasme i l'acció. Giordano Bruno i la crisi del Renaixement*, Barcelona: Edicions 62 (Llibres a l'abast, 234).
- Corneille 1987: Pierre Corneille, *La il·lusió còmica. Comèdia, 1636*, trad. de Marta Català i Carme Miralda, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 97).
- Correa 2002: Pedro Correa, «Píramo y Tisbe a través de Tirso de Molina», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 4, pp. 127-152.
- Cossío 1952: José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Egido 1990: Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica.
- Gallego 2005: Cristina Gallego Giménez, *Les faules mitològiques burlesques catalanes dins de la modernitat barroca. Una particular apropiació de la mitologia clàssica*, Treball Fi de Carrera de Filologia Catalana. Universitat Oberta de Catalunya.
- Maravall 1980: José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel.
- Miró ed. 1988: Francesc Fontanella, *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia. Lo desengany, poema dramàtic*, ed. de Maria Mercè Miró, Barcelona: Institut del Teatre.
- Miró ed. 1995a: *La poesia de Francesc Fontanella*, 2 vols., ed. de Maria-Mercè Miró, Barcelona: Curial (Autors Catalans Antics, 10 i 11).
- Miró ed. 1995b: Francesc Fontanella, *Lo desengany*, ed. de Maria-Mercè Miró, [Madrid]: Editorial Bruño (Tinell, 18).
- Parker 1986: Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid: Cátedra.
- Romeu 1991: Josep Romeu i Figueras, «Poesies en català de Llorenç Matheu i Sanç, autor valencià del segle XVII», dins *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, vol. II, Barcelona: Curial, pp. 36-103.
- Rossich 1987: Albert Rossich, «Pròleg», a Francesc Fontanella, *El desengany*, adaptació d'Albert Rossich, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 7-21.
- Rossich 2004: Albert Rossich, «Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII», dins Roger Friedlein i Sebastian Neumeister (ed.), *Vestigia fabularum. La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 98), pp. 113-141.
- Rubió 1953 [1985]: Jorge Rubió Balaguer, «Literatura catalana» dins Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. IV, Barcelona: Barna [Trad. cat.: *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat].
- Torrent 1968: Anna Maria Torrent, «Pròleg», a Francesc Fontanella, *Lo desengany*, ed. d'... , Barcelona: Edicions 62 (Antologia Catalana, 45), pp. 5-12.
- Urzáiz 2002: Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Valbuena ed. 1948: *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, ed. d'Ángel Valbuena Prat, Múrcia: Tip. Sucesores de Nogués (Biblioteca de Autores Murcianos, 1).
- Valsalobre & Rossich 2001: Pep Valsalobre i Albert Rossich, *Literatura Catalana Moderna II (segles XVII-XVIII)*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [apartat: Literatura de creació (II): Prosa i teatre]