

Eros i Priap en *Lo Desengany* de Francesc Fontanella¹

Jaume Pòrtulas

Universitat de Barcelona

*...puix ara, en la bellesa més divina,
ha faltat lo valor i la constància.*

El triangle sentimental (i eròtic) d'Ares, Afrodita i Hefest—o bé Mart, Venus i Vulcà, per emprar els noms llatins que han fet servir regularment les tradicions humanístiques, i també les obres literàries d'encuny clàssic, barroc i neoclàssic, particularment en els països romànics— bé deu ésser el més antic, sense discussió possible, de tota la literatura occidental. El més antic i el més prestigiós, si és que, en aquesta mena d'afers, també es pot parlar de 'prestigi'. Ja el poeta del cant vuitè de l'*Odissea*, sigui Homer o quisvulla sigui, ens narra com Demòdoc, l'aede del país dels feacis, va cantar per al rei Alcínoos i per a tot el seu poble aplegat, i també per a Ulisses, que encara no s'havia descobert als seus hostes, l'episodi famós dels *Amors d'Ares i Afrodita* (*Odissea* VIII, v. 266-366). Passo a explicar-ne l'argument de manera sumària. Afrodita, que està casada amb Hefest, és infidel a aquest marit, garrell i coix: l'enganya amb Ares, el ben plantat déu de la guerra. Hèlios, el Sol, que ho veu tot, denuncia la bella infidel al marit. Aquest, d'amagat, para al voltant del tàlem d'Afrodita tot de xarxes i ginys complicats, i fa veure que marxa molt lluny; quan els amants se'n van al llit, la trampa funciona, és clar, i els enxampa. Hefest torna de seguida (de fet, no se n'havia anat enlloc), aixeca grans crits i els exposa, despullats i impotents, a la riota de tot l'Olimp. Per fi, a instàncies de Posidó, els deslliga i els deixa marxar, però amb el compromís que hom li haurà de tornar el dot nupcial.

El meu propòsit en la contribució present és examinar una mica de prop com aquesta antiga contalla va ésser distorsionada amb tots els recursos de la paròdia mitològica, i reinterpretada d'una manera bastant dràstica, per Francesc Fontanella, en el seu poema dramàtic *Lo Desengany* (escrit en una data no precisada, però versemblantment *circa* 1650).² Voldria analitzar algunes de les innovacions que Fontanella va operar sobre una

1. Com qualsevol participant al Simposi de febrer del 2005 notarà de seguida, aquest text no té res a veure amb el que vaig llegir-hi, que va ésser publicat més tard a Bari / València (Pòrtulas 2006a: 533-566). El text present deu molt a la insistència, tan amable com irònica, de Jordi Malé (Universitat de Lleida) i a uns quants bons consells de Pep Valsalobre (Universitat de Girona).

2. El text que he pres com a base per a la meua feina és, naturalment, Miró 1985, l'única edició crítica de *Lo Desengany* de la qual hom pot disposar actualment; també he tingut en compte l'edició de Torrents (1968)

contalla tan tradicional; em sembla una bona via per assajar una lectura de *Lo Desengany* com més ajustada millor. La meua intenció principal no és pas d'indagar –i, menys encara, fer-ho d'una manera sistemàtica– la qüestió de les *fonts* de Fontanella, que, per altra banda, són les escolars i previsibles; però tant l'argument que he triat de discutir com l'orientació que miraré de donar-li m'obligaran a parlar-ne força.

Abans, però, hauríem de posar en relleu que ja fa molts anys que hel·lenistes i estudiosos del mite de molt diverses observances han deixat ben clar que la contalla d'Hefest i Afrodita (proveïda d'un gran nombre de paral·lels, i que inicialment devia inserir-se en un context cosmogònic i cosmològic arcaic) té un abast infinitament més gran del que la seva enjogassada i una mica escandalosa aparença de vodevil podria fer-nos pensar de bell antuvi. Hefest fou una antiga divinitat (versemblantment d'origen indoeuropeu), que és senyor dels vincles màgics, com el Varuna dels *Himnes Vèdics*, i tants d'altres; té el poder d'entortolligar els seus enemics amb lligams invisibles i subtils, tal com ho va fer amb una esposa infidel i el seu fogós amant.³ Els lligams que travaren Ares i Afrodita són idèntics a aquells que Hefest va fer servir per empresonar Hera, la seva pròpia mare, en un context de baralles còsmiques que varen posar en doina tot l'Olimp. També serviren per clavar Prometeu en la seva remota roca del Caucas; i són pràcticament idèntics als que, en les entranyes de l'Hades, retingueren Teseu i Piritous, d'acord amb un mite que té profundes implicacions per a la fixació definitiva de la condició humana, i de l'estatut dels homes com a éssers moridors.

No cal precisar, de tota manera, que tot aquest món resulta molt allunyat de la faula burlesco-mitològica de Francesc Fontanella. Tot i que l'autor barceloní va gaudir, segons el que han subratllat els estudiosos des de fa uns quants anys, de la millor educació humanística que la seva època i el seu ambient, allunyat dels grans centres de cultura, podien oferir-li, les lletres gregues no formaven de cap manera part d'aquest bagatge.⁴ Feia molt de temps que les *litterae humaniores*, descoratjades pel clima de la Contrarreforma tridentina, i sovint perseguides, havien emprès la seva llarga emigració vers el nord d'Europa. Fontanella, d'acord amb la síntesi de Miró 2001: 358-9 (que em sembla una mica optimista, però que en tot cas deu ésser fonamentalment correcta), «va ser alumne dels Estudis Generals de Barcelona, on obtingué el títol de doctor en dret civil i canònic

i la versió adaptada al català normatiu contemporani de Rossich 1987, als quals manllevo la numeració de les escenes. En les meves citacions, pensant en la comoditat d'un hipotètic lector, he modernitzat l'ortografia, quan això es podia fer sense afectar la prosòdia o la pronúncia. No he modificat els nombrosíssims castellanismes que donen un aspecte tan peculiar a la llengua de Francesc Fontanella, ni tampoc no els he marcat tipogràficament de cap manera (per exemple amb una cursiva), com de vegades fan els editors.

3. Una guia excel·lent per orientar-se en el bosc dels mites sobre Hefest continua essent, almenys en la meua opinió, l'estudi clàssic de Delcourt 1957 (= 1982). Constitueix el millor homenatge que hom pot fer a la gran estudiosa belga que els seus treballs continuïn essent utilitzats i citats al cap de tants anys; i això, en un terreny tan relliscós i tan ràpidament canviant com el dels estudis mitològics.

4. La història dels estudis d'humanisme a la Península Ibèrica constitueix un argument ingrati, complex i difícil, que només en part està escrit, ara com ara. De moment, hi ha els treballs de Luis Gil i dels seus deixebles; Gil 1997 *passim* resulta particularment recomanable. Per altra banda, se saben molt poques coses (o, en tot cas, jo en sé molt poques) sobre els estudis de grec durant el segle XVII a la Universitat barcelonina. Per a una aproximació, sumària però que aquí serà suficient, cf. Andrés 1988: 76-79; 167.

(1641), i va pertànyer a una de les famílies més cultes de la ciutat. Coneixia els clàssics: Virgili, Ovidi, Estaci, Tàcit,⁵ i potser participà en les representacions del teatre universitari en llengua sàvia –Plaute i Terenci–; coneixia els italians –Tasso, Ariosto, Vida–,⁶ i durant els viatges abans esmentats entrà possiblement en contacte amb el teatre francès...⁷

Ara bé, per confegir el seu poema dramàtic, Fontanella no necessitava pas uns cabals d'erudició molt exagerats; en tenia ben bé prou amb les *Metamorfosis* i probablement amb l'*Art Amatòria* d'Ovidi, una autor que coneixia d'allò més bé;⁸ i, a tot estirar, amb algun manual mitològic corrent. Els versos 164-189 del llibre IV de les *Metamorfosis* expliquen àgilment la contalla dels amors de Venus i Mart, atenint-se amb fidelitat relativa al canemàs homèric; el passatge es clou amb una al·lusió irònica a la popularitat de la contalla: «superi risere diuque / haec fuit in toto notissima fabula caelo»⁹ –un hexàmetre que és la represa pràcticament exacta d'*Ars Amat.* II 561: «fabula narratur toto notissima caelo», que emfasitza sempre la popularitat de la història. Ara bé, les dues narratives ovidianes són (almenys en l'esperit, ja que no en els episodis i detalls narratius) ben allunyades l'una de l'altra. A les *Metamorfosis*, el poeta de Sulmona sintetitza la contalla, tal com dèiem abans, només en quinze versos que, almenys en aparença, s'allunyen ben poc del model homèric.¹⁰ En l'*Ars*, en canvi, havia recorregut a una «highly discursive manner only loosely based on Homer» (Hill 1995: 238); però, sobretot, aspirava a donar una lliçó de cinisme maliciós i *desabusé*. Que l'amant es guardi de descobrir les infidelitats de la seva amiga i de fatigar-la amb escenes de gelosia!; és molt millor fer l'orni i no saber-ne res de res. «Hàbil és aquell amb l'aquiescència del qual vénen els altres a casa de la seva amiga».¹¹ Abans d'ésser descoberts i exposats a la vergonya de tot l'Olimp, Venus i Mart dissimulaven una mica, almenys; ara, «quod ante tegebant, liberius faciunt, et pudor omnis abest» (v. 589-590). És més, Venus, enxampada una volta *in fraganti delicto*, odia aquells amants als quals agrada parar trampes.

* * * * *

Així doncs, dono com a cosa pràcticament segura que Ovidi forní a Fontanella els materials bàsics per a *Lo Desengany*; i com a cosa versemblant, tot i que força menys segura, que el tractament entre cínic i sardònic de la contalla a l'*Ars Amatoria* podia influir molt bé en el to desencisat, *desenganyat* de l'obra de Fontanella, com també en algunes de les seves

5. La familiaritat de Fontanella amb Virgili i Ovidi es pot deduir fàcilment de les seves composicions poètiques. Pel que fa al seu coneixement de Tàcit, desconec si està documentat o bé constitueix una inferència (raonable, això sí) a partir de la considerable popularitat de Tàcit durant el Barroc, també en el front catòlic.

6. A aquests noms italians cal afegir-hi raonablement el de Battista Guarini: *Il Pastor fido* (1589) forní a Fontanella la majoria de peces del canemàs bàsic de la *Tragicomèdia d'Amor; Firmesa i Porfia*. Tinc la intenció de dedicar algun dia un paper a aquesta problemàtica específica.

7. El mal de la panoràmica de Miró és que ha de recórrer constantment a conjectures versemblants, més que no pas a les afirmacions documentades. Però les gravíssimes llacunes de la documentació ho fan inevitable.

8. És sabut que Fontanella s'exercitè en la traducció d'Ovidi; concretament, d'un parell de passatges de les *Metamorfosis* i de l'elegia IX del Llibre primer dels *Amores* (cf. Miró 1994: 324).

9. Versos 188-9. Virgili (*Geòrgiques* IV 345) també al·ludeix a aquest mite.

10. Cf. Hill 1995: 238: «...this version is very brief and very different both from the young Ovid's and from Homer's, though far more faithful to Homer's in its details».

11. Versos 553-554. Traducció de Pérez Durà & Dolç (1977).

ocasionals sortides obscenes.¹² Però no em sento pas obligat a cercar i a documentar en *Lo Desengany* aquelles repeses verbals exactes, ecos literals del poeta llatí, que possiblement podríem trobar-hi; perquè (a banda que tampoc no estic segur que, de repeses literals, n'hi hagi moltes) això no resultaria pertinent per al meu objectiu, ni d'acord amb els meus pressupòsits de partença. El meu objectiu era (i continua essent) de fer progressos en la comprensió d'una obra ben travada i articulada, dotada de força complexitat, com ho és *Lo Desengany*, sens cap dubte; de cara a aquest objectiu, documentar una sèrie de manlleus, encara que fos possible, no em sembla imprescindible, perquè allò que ens interessa no se situa en el pla pròpiament verbal. Els *Amors d'Ares i Afrodita* homèrics són un relat auroreal, d'abast cosmogònic i cosmològic; la tradició posterior (que inclou els còmics, les paròdies mitològiques, Ovidi, altres poetes encara) va fer-ne quelcom com ara l'adulteri per antonomàsia, la mare de tots els adulteris. Això permeté que l'antiga contalla es transformés en vehicle per a tota mena de reflexions sobre la infidelitat (particularment la infidelitat amorosa), reflexions que, com és natural, podien adoptar molts registres: planyívol, burlesc, desencisat, filosòfic, obscè, encara d'altres. Molt més que el nivell dels ecos verbals, llavors, allò que ens interessa és la *dispositio* de la contalla, els seus rearranjaments.

En aquest terreny, convé apuntar de seguida que el nostre autor va refer i reinterpretar les coses d'una manera més aviat radical. En comptes de tornar a explicar el famós adulteri, va preferir situar l'acció *abans* del casament. Pervinguda al moment del matrimoni, Venus, la dea de l'Amor, s'inclina davant de les admonicions del seu pare Saturn, i atorga la seva mà, cobejada per tot l'Olimp, al grotesc i irrisori Vulcano. D'aquesta manera desaira el déu de la guerra, amb el qual, tanmateix, ja havia tingut relacions prematrimonials. Hom ha suggerit, de vegades, que Fontanella (fill, al capdavant, de la societat intensament reprimida i clericalitzada de la Contrarrefoma) havia reculat davant dels riscos d'encarar de front l'adulteri, i que havia preferit de portar a l'escena una situació prèvia al matrimoni, menys compromesa; però no estic gens segur que les coses vagin per aquí. Per començar, Venus i Mart ja han fet, com dèiem fa un moment, Pasqua abans de Rams;¹³ a més a més, les perspectives d'aquest matrimoni no es presenten gota falagueres. Si llegim de manera atenta la darrera escena podem sospitar que Mart no hi perdrà gran cosa, per esperar-se una mica.¹⁴

* * * * *

La sofisticació estructural de *Lo Desengany* ha estat sempre valorada, i amb justícia. La faula mitològica hi queda enquadrada (d'acord amb el procediment, ben típicament barroc, del teatre dintre del teatre) per les escenes I-IV del Primer Acte i VI-VIII del Segon,

12. En aquest àmbit, l'autor barceloní sacrificava també a una tradició molt prestigiosa; però els seus estirabots no sempre aconsegueixen, ni de bon tros, emular la procacitat refinada i elegant del poeta de Sulmona. Miraré de tornar sobre aquest argument més endavant.

13. Cf. Acte Primer, Escena VIII, v. 765-773: «MARTE: No vull referir la ditxa / que coronà mos desigs, / que lo recato la calla, / i lo silenci la diu. APOL·LO: Si agraiða Cítèrea / tes dolces flames sentí, / tens causa d'ésser amant, / més no d'estar afligit...».

14. Cf. Acte Segon, Escena última, v. 1935-1942: «VULCANO: Més, ara, entre mi mateix, / altre temor n'atropella: / tanta gala en estes bodes?, / tant Marte a la nit primera? / Més no vull dintre ni fora / gravar lo cap amb quimeres, / i mentre jo tinc la mossa / rebente Marte d'enveja...». Tot seguit, Venus parlarà d'una «mudança fingida».

en les quals Tirsis i Mireno, dos pastors enamorats, acudeixen a la cova de Mauro, el màgic prodigiós, a fi que aquest els deslliuri de les sofrències amoroses i els ‘desenganyi’: car aquest, precisament, i no cap altre, serà l’objectiu de la representació dels amors, els desamors i la inconstància dels déus. A més a més, els mateixos Tirsis i Mireno intervenen en la representació, assumint els rols de dues divinitats, Nereo i Mercuri, respectivament. Però hi ha un parell d’aspectes d’aquestes escenes que em sembla que encara no han estat emfasitzats de manera adequada. Davant dels ulls meravellats dels dos pastors, Mauro, el màgic, descorre una cortina i (segons l’acotació) «descobren-se dos salvatges que sustenten un mirall»; en aquest mirall, tota la parafernàlia mitològica hi és reflectida. És aquí on triomfen l’Amor i Venus, la seva deessa, tal com declaren Mireno i Tirsis (Acte Primer, Escena IV, v. 291-298):

Quanta tirania, oh!, quanta,
candidíssima amazona,
ab les armes de sa vista,
la vista i la vida roben!¹⁵
... ..
Què divinitats etèrees,
més belles, més rigoroses,
de sos vitals esplendors,
llamps contra la vida formen!¹⁶

Una cova prodigiosa on uns éssers salvatges, ferins, posen de manifest un mirall que revela una realitat feta de reflexos, però que resulta més ‘veritable’ que la realitat normal i quotidiana –no cal insistir gens en el caràcter exquisidament barroc de tota aquesta imatgeria.¹⁷ Sospito que algú podria veure’s amb cor d’afirmar que el nostre poeta aprofita aquests motius (salvatgisme *versus* civilització; el món dels reflexos i les ombres *versus* el món ‘real’, el qual, tanmateix, no resulta més ‘autèntic’, sinó menys); que es limita a manllevar-ho tot del tresor dels llocs comuns, idees i recursos compartits, imatges típiques, afaiçonat per la seva època, el Barroc Siscentista; i que ho col·loca tot plegat, *ready made*, en *Lo Desengany*, sense ésser capaç ni d’explotar-ho a fons ni de convertir-ho en quelcom de veres funcional. Però aquesta afirmació seria injusta. Al capdavall, la falsedat i la decepció de les aparences constitueix la clau de volta del poema dramàtic de Francesc Fontanella; i el poeta es mostra competent a l’hora d’establir esquemes i relacions especulars entre el món dels déus, el dels pastors i el dels seus espectadors (als quals al·ludeix de tant en tant discretament, sobretot a les espectadores, les dames de la bona societat barcelonina),¹⁸ per

15. Dono per entès, naturalment, que aquests versos constitueixen una invocació a la deessa Venus: la seva caracterització (ocasional) com una amazona blanca no té res d’insòlit.

16. Entengui’s: les divinitats de l’Èter forgen, amb els seus mateixos esclats, els llamps de l’Amor, capaços d’abusar la vida humana.

17. Tant sols un parell de referències bibliogràfiques, gairebé a l’atzar. Per a la figura de l’home primitiu i salvatge, i el seu *rol* en l’Edat barroca, cf. els òptims estudis de Roger Bartra (1996, *passim*; partic. 9-70; Bartra 1997, *passim*; partic. 131-216). Per altra banda, Regalado (1995), en el context d’un extensíssim treball sobre el teatre de Calderón de la Barca, va analitzar minuciosament – entre molts altres temes – la profusa imatgeria de coves, miralls, salvatges.

18. Sobre el ‘cenacle’ poeticoliterari de Francesc Fontanella, *vide* ara Pòrtulas 2006b: 263-264; 272.

bé que l'entramat no tingui prou densitat, per descomptat –ni des del punt de vista verbal ni des del punt de vista conceptual–, com per a poder parlar d'una obra veritablement gran.

Pel que fa al contrapunt del salvatgisme, en canvi, les seves represes i reaparicions periòdiques, en moments significatius de l'obra, constitueixen un dels elements més ben travats en l'articulació de *Lo Desengany*. Aquesta nota sona per primer cop amb l'aparició de l'aprenent de bruixot, Cassolano, que podríem dir que constitueix, *mutatis mutandis*, el Caliban d'aquesta esvaïda represa de Pròspero que Mauro podria ésser. Cassolano és una mena de silvà, perseguidor ocasional de nimfes que no li fan cap mena de cas;¹⁹ s'ha introduït, gràcies a Mauro, en l'esfera de la cultura, i se'n glorieja moltíssim (Acte Primer, Escena II v. 119-124):

...a on de Mauro la doctrina
serena tos mos enuigs.
Alguns anys só estat novici
de sos màgics estatuts
fins alcançar dignament
aquest escolar capús...

Tanmateix, quan dóna als seus auditors, que estan mig perplexos mig esverats, un tast del seu receptari, enmig de les seves fatxenderies retorna un món natural, salvatge i cru (*ibidem*, v. 146-151):

...del gat guineo los ulls,
lo cor del negre moltó,
les entranyes dels difunts,
la maneta de l'albat,
ales del gall i del xup
i del galàpat la sang...

* * * * *

La violent irrupció d'un món salvatge triomfa, sobretot, gràcies als dos 'Cors' (si és que puc anomenar-los així), el dels Ciclops que acompanyen Vulcano (Piragmon, Bronte, Estrope, Polifemo) i el dels Salvatges (Priapo, Vertumo, l'Abril, el Maig), que constitueixen el seguici de Venus. Ambdós tenen una missió encara més significativa, em sembla, que la de celebrar amb cants i danses la festa nupcial. La primera intervenció de Piragmon resulta ben característica (Acte Primer, Escena VII, v. 371-378):

...si soltava
als aires tota la veu,
se suspendrien les feres

19. Cf. Acte Primer, Escena II, v. 85-86, 89, 94-96: «... la ninfa més bella / que hagen vist terrestres ulls [...] més tan vana, tan mudable [...] i perdía al punt lo punt / per assentar mos cuidados / en lo llibre dels perduts...».

caurien morts los ocells;
 estes fogoses muntanyes
 se giraren al revés
 i altra vegada Sicília
 se juntara al continent...²⁰

Molts estudiosos de la mitologia grecollatina –en particular els de tendència estructuralista, i encara més si estan influïts pels cèlebres treballs de Claude Lévi-Strauss– veuen en els Ciclops (com en els Centaures) una temptativa del pensament mític per superar la dicotomia entre Natura (*physis*) i Cultura (*nomos*); o, més exactament, per dibuixar mediacions entre aquestes dues polaritats.²¹ Fills de la naturalesa agresta, emparentats amb les feres i salvatgines, s'oposen a la vida social i civilitzada de la comunitat grega; són sovint violents, perillosos, desmesurats, i sempre selvàtics, encara que, de vegades, incorporin alguns elements de l'estat de beatitud primordial, previ a la cultura.

Des del punt de vista mitogràfic, els Ciclops aporten una confirmació –innecessària, per altra banda– que la font més important de Francesc Fontanella en aquestes matèries no és altra que Ovidi. Una simple ullada a qualsevol diccionari de la Mitologia grecollatina –el clàssic de Pierre Grimal, per exemple– ens dóna, a propòsit dels Ciclops, un nombre de fonts elevat, que van des d'Hesíode i els seus escoliastes fins a la *Biblioteca* del Pseudo-Apol·lodor i Higini, passant per Píndar, Eurípides, Cal·límac, els altres grans poetes alexandrins i també els llatins;²² però, d'aquest elenc, els noms que tindrien un sentit real per al nostre autor només serien els de Virgili, Ovidi i Estaci. És cert que els noms dels Ciclops (Brontes, Asteropes i Arges, que en la versió de Fontanella esdevenen Bronte, Estrope i Piragmon) remunten a la tradició hesiòdica directament;²³ però també es troben (amb una variant significativa) a Ovidi, encara que no pas a les *Metamorfosis* sinó als *Fastos*.²⁴ En efecte, resulta que, a partir de l'època hel·lenística (*grosso modo*), els poetes (grecs, de primer; més tard, també els llatins) van tendir a deixar d'anomenar el tercer ciclop Arges –com ho havia fet Hesíode i, en la seva estela, la tradició més genuïnament canònica– i passaren a anomenar-lo (d'acord amb vagues especulacions cosmològiques que no són del cas aquí) Acmonides o bé Piracmon, noms emparentats tots dos amb l'*enclusa* i ben adients, per tant, per a un serf de Vulcà. No especularé ara sobre quina pogué ésser la font concreta dels noms que empra Francesc Fontanella. Per

20. Em sembla clar que la bona lectura és «al continent» d'un parell de ms., no pas «encontinent», com es llegeix a la majoria, que no fa sentit.

21. La síntesi més clara, i més accessible, d'aquests punts de vista pot trobar-se a Kirk 1970, particularment al capítol IV. Bartra (1996: 24-70) pren precisament l'obra de Kirk com un dels punts de partença per a les seves pròpies indagacions a propòsit de centaures, sàtirs, mènades, ciclops i faunes, i la cita sovint (*ex. gr.*: a les n. 12, 18, 19, 21, 44, etc., del seu primer capítol).

22. Cf. Grimal 1951: 107-108.

23. Cf. *Teogonia* 140. Es tracta de noms parlants, és clar, que signifiquen respectivament *Tro*, *Llamp* i *Llampec*. Del *Corpus* hesiòdic deriva una dilatada tradició que desemboca, després de moltes fluctuacions, en la *Biblioteca* del Pseudo-Apol·lodor, aquell àrid compendi mitològic que tanmateix ha tingut, en termes històrics, una importància enorme en la consolidació de la tradició clàssica.

24. Cf. *Fasti* IV 287-8: «ubi tinguere ferrum / Brontes et Steropes Acmonidesque solunt». Frazer anota *ad locum* que «Acmonides was usually called Pyracmon». Cf. també Le Bonniec 1990: 117; 231 n. 72.

una banda, perquè podia manllevar-los a més d'un escriptor de la seva època (espanyol o italià; menys versemblantment francès); però, sobretot, perquè durant el Renaixement i el Barroc hi hagué diversos diccionaris de mitologia grecollatina, que feien serveis utilíssims tant als aprenents de poeta com al públic culte en general.²⁵

* * * * *

Quan (en la primera escena de l'Acte Segon) els Ciclops del seguici de Vulcà i els Salvatges que fan escorta a Venus es troben els uns als altres cara a cara, expressen immediatament la sorpresa de reconèixer-se tan diferents i alhora tan similars (v. 1.121-1.132):

PIRAGMON
 Què salvatges llargandaixos...
 PRIAPO
 Què fantasmes d'Etiòpia...
 PIRAGMON
 ...pareixen estos jardins!
 PRIAPO
 ...estas riberes aborten!
 PIRAGMON
 Verdes figures de murta
 que, ab la gegantesca forma,
 o sou plantes animades
 o sou ànimes frondoses...
 PRIAPO
 Nou espant d'esta campanya
 que, ab eixes despulles tosques,
 sou persones com a feres
 o feres com a persones...

Em sembla important subratllar com l'elaborat barroquisme d'aquests versos desenvolupa de manera esplèndida una sèrie de motius (estudiats en contextos diversos per autors tan diferents com Lévi-Strauss, Kirk i Roger Bartra: *vide supra*, p. 13 i nota 17) entorn de la polaritat Natura vs Cultura i de les seves ambigües mediacions. Salvatges i Ciclops són criatures de la Natura (parits pels jardins, abortons de les riberes...), i no acaben de tenir aspecte humà: potser són de naturalesa vegetal, però llavors estan dotats de vida i moviment («ànimes frondoses»);²⁶ i si són humans, la seva naturalesa és encara mig animal, són *persones ferines*.

* * * * *

25. L'obra que inaugura aquesta tradició fou, naturalment, la famosa *Genealogia Deorum* de Francesco Boccaccio; després vingueren obres de difusió tan considerable com les de Lilio Gregorio Gyraldi (1548), Natale Conti (1551) i Vincenzo Cartari (1556). Espanya tingué més tard els seus propis manuals d'exegesi mitològica, com la *Philosophia secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya. Sobre aquesta problemàtica, complicada i fascinant, *vide* en primer lloc l'estudi cèlebre de Sez nec (1993 [1940]: 257-376).

26. Amb prou feines cal emfasitzar que 'ànima' conserva aquí tot el seu sentit etimològic de cosa animada, dotada de moviment autònom.

El fet que entre els components bàsics del salvatgisme hi triomfi una sexualitat desbordant no pot sorprendre ningú. Ciclops i Salvatges han acudit a les noces de Venus i Vulcà per festejar-les amb tota llei de danses, cants i cabrioles, però sobretot per aportar-hi un element essencial, una apoteosi de crua jactància fàl·lica, sense la qual la cerimònia restaria –tal com proclama Priap– orbada de qualsevol significat. «Vençut va l'Amor! Vençut va l'Amor!»–, s'exclamen tots plegats. De fet, l'Amor (o un sentiment que se li assembla, més o menys) ha pogut conduir les coses a la situació present; però a partir d'ara calen, per a tirar endavant, les armes de Priap (Acte Segon, Escena IV, v. 1.520-1.539; 1.555-1.558):

PRIAPO

Jo só Priapo, lo déu,
d'estos horts eterna guarda,
espantador de pardals
i defensa de les plantes.
Als amics i als enemics
nues ensenyo mes armes,
de los ignorants temudes,
de los doctes adorades.
Per a ser més aplaudit
no só déu de prendes altes,
que les hortolanes mies
en més estimen les baixes.
He vingut ab mos ministres
a les bodes d'Acidàlia,
perquè faltant mon favor
foren bodes sens substància.
Oh Vulcano! Oh Venus bella!
Vulla l'esfera sagrada
que un abrasat priapisme
vostres desigs satisfàça! [...]

JUNTS

I el déu de l'Amor?
I el déu de l'Amor?

PRIAPO

Faltant-li mes armes,
és un déu capó.

Ara bé, obscenitat i fal·licisme assumeixen una dimensió molt especial en la figura del déu Vulcano, que és qui –en el centre de la mascarada mitològica organitzada per Francesc Fontanella– aplega un nombre més elevat de trets grotescos i irrisoris. Encara que la seva figura ha estat bastida (penso) amb molta cura, sembla versemblant que es converteixi, per a un lector modern, en un obstacle greu per valorar l'obra seriosament: acumula massa trets d'aquella mena d'humor, sovint xaró i barroer, que hom tendeix a identificar amb la tradició vallfogonesca, amb el seu gust per la paròdia i la irrisió de les

lluminoses figures de la mitologia antiga. Tanmateix, Fontanella no fa vallfagonisme, o en fa amb prou feines. Vulcano és un arquetip de l'amant tarat i contrafet (però no pas exempt de malícia), que ha sabut jugar les seves cartes amb prou habilitat com per emportar-se'n la noia més desitjada de la classe, a base d'ensibornar el seu pare amb promeses crematístiques;²⁷ i que llavors es dedica a baladrejar la seva bona fortuna davant dels seus criats. La juxtaposició sobtada d'humiliacions antigues, i molt arrelades,²⁸ i un cop d'inesperada bona fortuna l'han exaltat, és clar, fins a la fatxenderia sexual més extremada. Quan els seus mateixos Ciclops li insinuen que juga un joc molt arriscat i que la cosa li pot sortir malament —és a dir, que és un candidat òptim a esdevenir cornut—,²⁹ Vulcano reacciona d'acord amb una estratègia doble (i complementària, encara que pogués semblar el contrari): per una banda, està decidit a prendre les precaucions de propietari més rigoroses, perquè, naturalment, és un animal gelós; però per altra banda, recupera la calma amb el pensament que les seves *performances* sexuals són tan extraordinàries que li ofereixen garanties contra qualsevol risc d'aquesta mena. La primera part del programa troba expressió en fórmules verbals de vegades prou colpidores, que, si bé no es poden pas citar com a models de galanteria, sí que atenyen uns nivells de contundència i d'eficàcia verbal no gens menyspreables. Vegeu, per exemple, l'Acte Primer, Escena VII, els versos 551-558:

...I si la bisarra Venus
no olvida l'amor primer,³⁰
porta que em pot ésser falsa
ab pany i clau tancaré;
i perquè algun rossinyol
no penetre lo secret,
clavaré una ferradura
en lo lloc més deshonest³¹

El discurs amfibològic ateny una densitat ben alta i uns nivells prou reeixits: porta, clau i pany, rossinyol i ferradura, tots participen alhora en el joc dels dobles sentits.

27. Cf. Acte Primer, Escena VII, v. 402-411: «Més, després que la Fortuna / ab noves ditxes ha fet / que dorassin mes riqueses / lo ferro dels desencerts, / vol lo caducant Saturno, / déu lo més antic dels déus, / que pose un clau de carreta / a la roda de mos béns: / ma fortuna vol fixar / ab venturós casament / i a Venus, sa filla hermosa, / benignament m'ha promès...».

28. Cf. Acte Primer, Escena VII, v. 392-398: «... de quan perseguit un temps, / era dels déus la folgança / i dels hòmens lo entremès, / tant que a deixar a ma pàtria / m'obligaren sos extrems, / i de caiguda tan gran / resti afollat i contret...».

29. Cf. *ibidem*, v. 503-509; 526-534; 575-578: «PIRAGMON: Temo que l'Amor altiu / te cega, puix que no veus / que amb eixa azienda infeliç / compres ton dolor mateix. / Mira que la hermosa Venus / se riu de tos pensaments / i atropella rigurosa / de Saturno l'interès [...] Mira que no ets prou galant / per a vèncer lo menyspreu, / ni el valor de ton ingeni / esmena tot lo demés; / recorda't de tos principis, / de tos oficis primers, / quan en mecàniques obres / has gastat lo millor temps [...] I puix per causa de Venus / los ferros vols que deixem, / quissà, per causa de Venus, / podrem treballar tinters», que es feien de banya, naturalment.

30. Fa referència a Mart, és clar.

31. Al·lusió, suposo, al vell costum de clavar una ferradura a la porta, com a penyora de bona fortuna. Però el *double entendre* obscè no s'escapa a ningú.

La fatxenderia sexual de Vulcano assoléix nivells paroxístics durant el seu festeig (encara que aquest mot no resulta gaire adequat) amb Venus i, sobretot, com calia esperar, al llarg de la celebració de les noces. La seva prodigiosa aptesa sexual, constitueix, en l'opinió del mateix Vulcano, la *ultima ratio* que –més enllà de l'amor primerenc per Mart o els tripijocs del pare Saturn– li ha de retre Venus a tota voluntat (Acte Primer, Escena X, v. 963-966; 1.013-1.016; 1.033-1.036; 1.049-1.052):

No m'admiro que t'abrasen,
bonica dea, mes parts,
puix que basta mon aliento
a encendre una fornal [...]
D'esta cara, què me'n dius?
tant en amors eficaç
que la vista de ma cara
a les nimfes costa car [...]
I de mon tall, no t'admires?
O tinc tall o no tinc tall,
però lo tall que procuro
tu solament lo tindràs [...]
Lo estoig de les indecències
no està molt ben adornat?
A bé que la ferramenta
dintre les beines no cap...

L'escena i tot l'Acte Primer es clouen quan «els clarins d'Himeneu toquen a consumir», amb un mot d'ordre reiteradament vociferat per Vulcano, que fa servir una expressió del dret conjugal exquisidament representativa dels temps barrocs –canònica i tridentina: «Vine, vine a consumir!»). No gaire més tard, tot just començat l'Acte Segon, Vulcano, infatigable, tornarà a estendre's sobre els immensos benifets que aquest connubi aportarà a Venus (Acte Segon, Escena II, v. 1.237-1.242):

Oh, què amador tan actiu!,
tu diràs a dos per tres,
què Vulcano tan encès!
què marit tan puntual!
què martell i què parpal!
i tres centes coses més...

* * * * *

No cal pas insistir que aquesta caracterització de Vulcano –de la qual he intentat valorar sobretot la intensitat *gràfica* i l'eficàcia– no destaca precisament per la seva pregonesa psicològica. Em semblaria injust, tanmateix, interpretar-la només com un exercici pur i simple de burlesc mitològic, tal com poden ésser-ho algunes produccions de la tradició vallfogonesca. Per començar, cal recordar que Fontanella, en aquest sentit,

no inventa res: el fal·licisme d'Hefest-Vulcà constitueix una noció tradicionalíssima que podia aprendre en les escoles més prestigioses –i no pas com una especulació més o menys erudita o teològica (en el sentit antic del mot), sinó com una cosa profundament arrelada en el culte i en la mateixa vida. No era infreqüent que els antics representessin Hefest (sobretot amb finalitats apotropaiques) com un simple fal·lus erecte, sumàriament afaïçonat en figura humana. El bonet del déu, el cèlebre *pilos*, també s'insereix en aquesta simbologia.³² I a més a més, Hefest-Vulcà era coix. *arista kholos oiphei* («claudus optime vir agit» –«el coix és qui fot millor»), feia un proverbi grec molt famós.³³

Així doncs, Vulcano no és tant una caricatura com un arquetip. Resultaria irrisori recrear la novel·la de Vulcano com l'infant abandonat de l'Olimp, maltractat i negligit per Juno, la seva mare; menyspreat i befat per tots els altres déus; afirmant-se més tard com a déu artesà, en un context de divinitats aristocràtiques, recuperant després la seva pròpia estimació (i, fins a un cert punt, la dels altres), a base d'emparar-se del botí més cobejat de l'Olimp, la bellíssima Venus; i que, al capdavant, baladreja la seva eufòria i el seu triomf amb jactàncies sexuals excessives i de mal gust. Resultaria excessiu i irrisori, però tots aquests elements no deixen d'ésser presents en el rerefons de la figura de Vulcano, tal com la recrea Fontanella; el poeta els coneixia bé (no deixa d'al·ludir-hi discretament, de tant en tant); el seu públic inicial també en tenia una idea més o menys clara, suposo, perquè tots plegats s'inserien en l'àmbit d'una tradició assumida i compartida, cosa que comporta aquesta mena d'avantatges. Però també és cert que Fontanella, en alguns moments, elabora el riquíssims materials de la tradició d'una manera més aviat barroera, sumària.

* * * * *

L'arquetip del *Rústic brutal, però molt enamorat, i una mica (o bastant) en zel*, els poetes del Manierisme i del Barroc l'han treballat de manera incansable; es tracta d'un model que servia admirablement (com hem apuntat abans: *vide supra*, p. 13-15) per a vehicular una sèrie de dicotomies i pulsions profundes del Sis-cents.³⁴ La versió fontanelliana no destaca particularment pel seu esplendor verbal, com altres versions més o menys contemporànies del tema (italianes o espanyoles); el passatge *di bravura* on Marte explica a Apol·lo, amb magnificència barroca, la seva primera trobada amb Venus (Acte Primer, Escena VIII, v. 653-769) constitueix, a parer meu, un dels passatges menys afortunat de tota l'obra. Això tampoc no té perquè sorprendre ningú, tenint en compte la posició sociològica del català en aquell moment, sense una Cort que el fomentés, sense unes aristocràcies que el recolzessin, i amb unes elits subsidiàries que se'n desentenien.

32. Per a una enumeració i una excel·lent anàlisi dels aspectes fàl·lics d'Hefest, cf. Delcourt 1957 [1982]: 114 ss.

33. Michel de Montaigne, en una pàgina ben coneguda (*Essais* III 11) discuteix irònicament aquest adagi, que li arribà a través del recull d'adagis antics d'Erasme.

34. Suposo –però es tracta de l'opinió d'un llec en la matèria– que els espècimens més acabats d'aquest arquetip cal cercar-los en determinades obres d'ambientació pastoral i, sobretot, en la contalla de Polifem i Galatea, l'admirable creació d'Ovidi, que don Luis de Góngora va portar a un grau de refinament verbal i conceptual extraordinari. Alguns personatges energumènics del civilitzat Ariost també s'acostarien a aquest prototipus. (Sobre la gran obra de Góngora es pot consultar, entre una bibliografia molt copiosa, Alonso 1967).

Tampoc no destaca gaire per la subtilesa i la complexitat psicològiques, tal com dèiem fa un moment. En tot cas, hom ha pensat sovint (em sembla) que l'escassa elaboració psicològica és un dels punts febles de *Lo Desengany*; quelcom que pot condicionar la comprensió i la valoració globals de l'obra, perquè no afectaria únicament la figura de Vulcano. El *punctum dolens* de la qüestió radicaria sobretot en les estranyes reaccions de Venus –estranyes i incongruents. Tot i que seria una atzagaiada llegir una comèdia mitològica barroca com si fos una novel·leta sentimental del segle XVIII o, encara pitjor, una història d'infidelitats i adulteris del XIX, suposo que la majoria de lectors de *Lo Desengany* (i dic 'lectors' perquè, dels hipotètics espectadors inicials, no en sabem res, en definitiva) s'hauran demanat, un moment o altre, per què la dea de l'Amor (que podria escollir molt més bé) tria de casar-se amb un ferrer irrisori i detestable, encara que sigui ric, després de l'*affaire* amb el ben plantat déu de les armes, que ha funcionat a satisfacció de tots dos. Donar-ne tota la culpa a les imposicions del pare Saturn sembla un recurs fàcil, però que no convencerà ningú –si no és amb l'excepció de Marte, el qual, en la seva primera aparició en escena (parlant a soles amb Apol·lo), atribueix al pare tota la culpa del bruscanvi de parer de la filla (Acte Primer, Escena VIII, v. 781-789):

...promet inhumà Saturno,
per un interès servil,
de Vulcano a les riqueses
d'amor lo premi diví
i aquell adorat objecte
de mes afectes humils
muda en desdenys los favors
i la firmesa en olvit.
Oh, llastimosa mudança...!

* * * * *

La proposta més articulada i coherent que conec per entendre les reaccions dels personatges (i això significa, en bona part, entendre *de què va* l'obra) és, certament, la de Rossich (1987: 13-4): «Es podria dir que tot el drama de *Lo Desengany* parteix d'un malentès: Mart se sent menyspreat i ella incompresa, i finalment tots dos creuen que és l'altre qui els ha oblidat». Un malentès, doncs; però no pas un malentès tràgic, sinó més aviat un malentès irrisori i, en definitiva, positiu, perquè permet d'adquirir una nova lucidesa. Tal com escriu Rossich (*ibidem*): «... per a Fontanella, en aquest cas la solució al sofriment i 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». Aquesta conclusió sembla del tot correcta; però probablement no serà inútil contrastar-la amb uns quants passatges significatius de l'obra, per veure si es pot matisar més.

D'entrada, resulta obvi que Venus no oposa resistència a les admonicions del pare Saturn. En la seva primera aparició, la deessa suggereix una línia de comportament (fidelitat a tota prova; negativa a les ordres paternes i a l'assetjament de Vulcano) que després no tindrà continuïtat; més ben dit, no hi haurà, per part de Venus, la més

mínima temptativa de posar res d'això en pràctica (Acte Primer, Escena IX, v. 875-878; 885-892):

Si bé la sort importuna
m'atormenta rigorosa,
esta finesa amorosa
no es subjecta a la fortuna [...]

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...

Però aquestes nobles paraules només constitueixen un exercici retòric, bellament construït, i que s'esgota en si mateix. Després d'escoltar les bestieses de Vulcano, particularment desafortunat i barroer en el seu insòlit *rol* de pretendent, Venus li adreça una resposta mordaç, i que juga amb el *double entendre*, en la qual, però, no s'insinua cap vel·leïtat de refús, ben al contrari (Acte Primer, Escena XX, v. 955-960):

Si bé tes parts generoses
són molt dignes d'estimar,
la voluntat de Saturno
m'obliga més que tes parts.³⁵

T'estimo, puix que així ho vol
ma fortuna i mon pesar...

De tota manera, el passatge que, a parer meu, resulta més útil per a confortar la idea que tot plegat deriva d'un simple malentès, que Venus actua moguda només pel despit, perquè li sembla (amb raó o sense) que Marte ja ho ha deixat córrer, el constitueixen uns mots (per altra banda no exempts d'una certa ambigüïtat) que la deessa deixa anar, entre resignada i fastiguejada pel festeig atabalador de Vulcano (Acte Segon, Escena II, v. 1.243-1.252):

Ja mon ardor subjectat
a la forçosa mudança,
tindrà ditxosa venjança
contra lo cor més ingrati;
ton ingeni celebrat

35. Al llarg de tota l'escena, Fontanella es complau a jugar amb el doble sentit de 'parts' (*scil.* de Vulcano), com a 'mèrits' i com a 'genitals'. Sovint obté efectes enginyosos, com aquí; però la reiteració acaba esdevenint una mica pesada i xarona, almenys en la meua opinió.

me té obligada i rendida,
trobant-me tan agraïda
a ton afecte cortès
que per estimar-te més
deixo d'estimar ma vida...

Resulta evident per a tothom –per a tothom menys per a Vulcano, és clar– que Venus se sotmet als canvis i s'adapta a la situació, tot i menysprear profundament el seu promès: «l'ingeni celebrat» i «l'afecte cortès» són sarcàstics, naturalment. Ara bé, ¿de qui és «el cor més ingrati», víctima de «la ditxosa venjança» –el de la mateixa Venus o el de Marte, l'antic pretendent?³⁶ Aquesta segona possibilitat em sembla preferible, encara que Marte, en realitat, tampoc no ha fet molts mèrits per a ésser titllat d'ingrat; la tebior seria l'acusació que més li escauria. I en qualsevol cas, no es pot posar en dubte que la dea de l'Amor parla com una coqueta despitada i molesta perquè el seu pretendent es pren les coses amb massa calma, no pas com una enamorada desolada i traïda.

El comportament de Marte no és gota diferent, tampoc. A l'Acte Segon, Escena III, arriba, finalment, el moment que els dos antics enamorats es retrobin cara a cara; és cert que l'escena transcorre en públic, sota l'ull vigilant del gelós Vulcano. Però llavors Marte se suma (amb reticències, evidentment)³⁷ als compliments nupcials de Mercuri, Apol·lo i Nereo; Venus troba, per respondre a tots plegats, una frase de circumstàncies –«Vostre contentó augmenta ma alegria» (v. 1.320)–, tan educada com poc comprometedora. Només en el moment mateix que surten d'escena els altres tres déus, «atura's Marte a la cortina», com diu l'acotació; potser ha arribat l'hora de l'aclariment decisiu (*ibidem*, v. 1.462-1.474):

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!

36. L'adaptació de Rossich (1987) presenta aquí el desavantatge de suprimir qualsevol ambigüitat, quan escriu: «contra el cor d'un déu ingrati», que potser no acaba de fer al cas. Una mica més avall, també gira «deixo d'estimar la vida» en comptes de «ma vida». La frase hi guanya en elegància, potser, però a canvi de carregar-se d'un dring pseudo-romàntic poc adequat. No són aquests els únics indrets on l'adaptació de Rossich –per altra banda excel·lent, al meu entendre– desdibuixa una mica les reaccions dels personatges, en particular de Venus.

37. Als encomis dels altres («Que amorosa!», «Que divina!», etc.), Marte fa eco amb un «Que mudable!» (v. 1.300); a la «joia», «l'alegria» i «la fermesa» hi afegeix «de mos zelos la tràgica memòria» (v. 1.308); per altra banda, la dea de l'Amor «mira als zelos ab pena rigorosa» (v. 1.316).

VENUS
 Tu deixes...
 MARTE
 Tu olvides...
 VENUS
 més fineses...
 MARTE
 mos sospirs...
 VENUS
 més esperances...
 MARTE
 ma firmesa...
 VENUS
 Oh, venjança!
 MARTE
 Ai, olvit!

Marte se'n va, i això és tot. Allò que importa és la factura dels versos (prou bona, jo diria), no pas el seu contingut; aquests personatges estan més interessats, pel que sembla, a expressar-se bellament que no pas a dir alguna cosa que pugui colpir l'altre, ni tant sols interessar-lo de manera autèntica.

Però penso que retreure a Fontanella l'escassa densitat psicològica dels seus personatges no resulta raonable. És cert que ens quedem sense saber gaire bé, per exemple, a què treu cap la mudança de Venus; si es resigna de debò a obeir al seu pare Saturn; si estava gaire enamorada de Marte, o si sent recança a l'hora de canviar el seu ben plantat amant per un marit ric i horrorós. Totes aquestes qüestions no resulten pertinents, però, i el mèrit i la força de *Lo Desengany* no rau en pas aquí. Fontanella no ha compost una novel·la realista sobre l'enamorament, la inconstància i les infidelitats dels homes i les dones; la caracterització acurada i minuciosa dels sentiments dels seus personatges no formava part, de cap manera, dels seus objectius. S'ha limitat a bastir sòlidament la seva peça a base d'uns paradigmes tradicionals, alguns dels quals, precisament, hem mirat d'analitzar en el present assaig. Perquè allò que Fontanella sí que sap fer és dibuixar oposicions i contrastos nítids i precisos; i, per altra banda, val a dir que l'aspecte erràtic i poc motivat del comportament de Marte i de Venus més aviat dóna a l'obra, curiosament, una aparença paradoxal de modernitat. Fontanella, a més a més, dóna proves d'una comprensió, d'una intuïció 'mitogràfica' molt notable, si és que puc expressar-me així. Vull dir que encara que no era, precisament, un *scholar*, ni podia disposar, com és obvi, del sofisticat utilitatge dels estudis filològics i mitològics moderns, tenia un cop d'ull penetrant i segur a l'hora de destriar *què* s'oculta rere un personatge o una situació de la *faula* antiga i reflectir-ho amb eficàcia i precisió. El priapisme de Vulcano o la inconstància de Venus constitueixen exemples paradigmàtics en aquest sentit, i no cal pas tornar-s'hi a referir.

No m'agradaria acabar aquest assaig amb gaires judicis de valor, tot i que resultarà evident, suposo, la mena de fascinació que em susciten molts aspectes de *Lo Desengany*. Carles Riba solia afirmar que mirar de veure com està feta una obra literària ha de resultar, per a qualsevol, més interessant, més apassionant que no pas emetre judicis de valor,

quantificar els mèrits de cadascú. Ara bé, recordar, en el moment de cloure aquest paper, que Francesc Fontanella i *Lo Desengany* tenen dret, en el cànon de la literatura catalana, a ocupar un lloc ben honorable i ben indiscutible, no sembla pas que sigui excedir-se des de cap punt de vista.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, D. (1967). *Góngora y el 'Polifemo'*. Madrid: Gredos. (Reedicions múltiples; la reimpressió que tinc a la vista és de 1994.)
- Andrés, E. de (1988). *Helenistas españoles del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Bartra, R. (1996). *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino.
- Bartra, R. (1997). *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino.
- Comas, A. (1986). *La Decadència*. Barcelona: La Llar del Llibre.
- Delcourt. M. (1982). *Héphaïstos ou la légende du magicien*. Paris: Les Belles Lettres. (La primera edició d'aquest llibre fou publicada a Liège el 1957.)
- Frazer, J. G. (ed.) (1931). Ovid. *Fasti*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, Loeb Classical Library 253. (Amb múltiples reedicions; la que tinc a la vista és de 1996, amb revisió de G. P. Goold.)
- Grilli, G. (1981). «Decadenza, Arcadia e Barocco nella Catalogna del XVII secolo», *AION* (R) XXIII: 409-39.
- Grilli, G. (1984). «Materiali per la descrizione di un'educazione sentimentale: Francesc Fontanella 1639 / 1643», *Estudis Universitaris Catalans XXVI. Miscel·lània R. Aramon i Serra IV*: 83-92.
- Grimal, P. (1951). *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF. (N'hi ha múltiples reimpressions; la que tinc a la vista és la sisena, de 1979.)
- Hight, G. (1949). *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Nova York i Londres: Oxford University Press. (Moltes vegades reimpressa; l'edició que tinc a la vista és de 1978.)
- Hill, D. E. (ed.) (1985). Ovid. *Metamorphoses I-IV*. Edited with translations and nn. Warminster: Aris & Phillips.
- Kirk, G. S. (1970). *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and other Cultures*, Cambridge University Press (N'hi ha una excel·lent traducció espanyola, a càrrec de T. de Lozoya. Barcelona: Paidós, 1985.)
- Le Bonniec, H. (ed.) (1990). Ovide. *Les Fastes*. Traduit et annoté par H. L. B. Préface de A. Fraschetti. Paris: Les Belles Lettres (La Roue à livres).
- Miró, M.-M. (ed.) (1988). Francesc Fontanella. *Tragicomèdia Pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia & Lo Desengany, Poema Dramàtic*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Miró, M.-M. (1989a). «L'obra dramàtica de Francesc Fontanella». A: A. Rossich & A. Rafanell (ed.), *El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, 559-566.
- Miró, M.-M. (1989b). «Circe i Proteu en el teatre de Francesc Fontanella», *Actes del VIII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes II (Tolosa de Llenguadoc, 1988)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 235-246.

- Miró, M.-M. (1994). «L'amor i la sàtira en la poesia de Francesc Fontanella o la Innovació barroca en l'efímer de l'espai escènic». A: Romero, C. & Arqués, R. (ed.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*. Pàdova: Editoriale Programma, 321-28.
- Miró, M.-M. (2001). «Diversitat de temes i de registres en el teatre de Francesc Fontanella. Algunes reflexions». A: Rossich *et Alii* 2001: 357-364.
- Pèrez i Durà, J. & Dolç, M. (ed.) (1977). P. Ovidi Nasó. *Art Amatòria*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Pòrtulas, J. (2006a). «La *Lucrècia* de Joan Ramis: Drama d'honor clàssic». A: Fr. De Martino & C. Morenilla (ed.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari / València: Levante Editori, 533-566.
- Pòrtulas, J. (2006b). «“Tornarà la bella Astrea a les selves leletanes...”». A: J. Valsalobre & B. Sansano (ed.), *Francesc Fontanella. Una obra, una vida, un temps*. Girona: Universitat de Girona, 255-280.
- Regalado, A. (1995). Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* (dos volums). Barcelona: Destino.
- Riquer, M. de (1980). «Part Antiga. IV Volum». A: Riquer/Comas/Molas, *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel.
- Rossich, A. (ed.) (1987). Francesc Fontanella. *El Desengany*. Adaptació d'A. R. Barcelona: Quaderns Crema.
- Rossich, A., Serrà Campins, A. & Valsalobre, P. (ed.) (2001). *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Col·loqui «Problemes i Mètodes de la literatura catalana antiga: el teatre»*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Rossich, A. (2001). «El teatre barroc (Segle xvii)». A: Rossich *et Alii* 2001: 57-79.
- Rubió i Balaguer, J. (1985). *Història de la literatura catalana II. Obres Completes III*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Però l'edició original, com és sabut, aparegué el 1953, dins la *Historia general de las literaturas hispánicas*.)
- Seznec, J. (1993). *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*. París: Flammarion. (L'original fou publicat a Londres el 1940 pel Warburg Institute.)
- Torrent, A. M. (ed.) (1968). Francesc Fontanella. *Lo Desengany*. Barcelona: Edicions 62 (Antologia Catalana 45).