

CIRCE I PROTEU EN EL TEATRE DE FRANCESC FONTANELLA O LA INNOVACIÓ BARROCA EN L'EFÍMER DE L'ESPAI ESCÈNIC

El teatre de Francesc Fontanella (Barcelona, 1622-c. 1700?), escrit i potser representat entre els anys 1641 i 1652, és de fet l'únic que pot ser adscrit plenament dins el barroc català. Per mitjà de la transmissió manuscrita ha arribat fins a nosaltres en dues obres cabdals —ultra unes èglogues representables, alguns villanets dialogats, dues allegories força conceptistes i un fragment de comèdia—, la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* i *Lo desengany, poema dramàtic*.

Sortosament, doncs, i gràcies a Fontanella, ens trobem posseïdors de l'herència inestimable d'un gran espectacle de teatre barroc català. En el cas d'*Amor, firmesa i porfia*, amb una obra completíssima que inclou Lloa, Entremès i Balls per als entreactes, a més de la tragicomèdia estricta; en el cas de *Lo desengany*, peça en dos actes precedida d'una lletra, amb una nova forma de teatre, «una harmonia nova», segons Fontanella, escrita com un «libretto d'òpera buffa». En ambdós casos són obres que poden estudiar-se paral·lelament a les dels dramaturgs de l'època escrites en altres parles, amb una acció dramàtica —paraula, gest— acompanyada de balls, cançons i música que es desenvolupava enmig dels recursos escènics propis de la innovació barroca i que les prou riques acotacions ens permeten imaginar, un espectacle semblant al d'algunes comèdies shakespearianes en les quals l'ambient bucòlic envolta una discreta acció —com a *As you like it*, per exemple— o a les escenes de la «comèdia dell'Arte» en el cas de l'*Entremès*.

Basant-nos en el text que hem editat com a definitiu,¹ i deixant de banda qualsevol altre aspecte de la vida i l'obra de Francesc Fontanella,² intentarem una aproximació a l'espai escènic fontanellesc: primerament per mitjà de la lectura dels recursos escènics —escenografia i tramoia— subministrats per les rúbriques, tant les del text principal o decorat verbal com les del secundari. En segon lloc, una provisional col·lació d'aquests recursos escènics i de les innovacions teatrals pròpies del barroc amb les d'autors d'altres parles —que exposarem, a l'igual que les didascàlies, sumàriament, per raons de temps— ens ajudaran a comprendre i a valorar l'obra de Fontanella en les seves justes proporcions i, sobretot, a recolzar la hipòtesi de l'horitzontalitat del barroc³ i, per tant, la indiscutible existència d'un teatre barroc català, paral·lel en el temps i en la qualitat al de qualsevol altre país de l'Europa del segle XVII.

Diversos factors intervingueren en la formació de la personalitat de Francesc Fontanella: en l'aspecte social, va pertànyer a l'estament culte de Barcelona de la primera meitat del XVII, que llegeix els clàssics italians, alguns poetes i humanistes francesos i, cada vegada més, els autors castellans; la mateixa societat que assisteix a les representacions del teatre de l'Hospital de la Santa Creu⁴ i que participa activament en les desfilades, cavalcades i mascarades.⁵ Fontanella, posseïdor d'una formació humanística rebuda als Es-

1. FRANCESC FONTANELLA, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia. Lo desengany, poema dramàtic*, edició crítica a cura de MARIA MERCÈ MIRÓ, Pròleg de JOAQUIM MOLAS (Barcelona 1988).

2. Per a la biografia i altres aspectes de la seva obra, cf. MARIA MERCÈ MIRÓ, *Francesc Fontanella*, dins *Teatre barroc i neoclàssic* (Barcelona 1982), i ID., *Francesc Fontanella: «Èglogues», «Els Marges», 25* (1982), pàgs. 95-107.

3. JOAQUIM MOLAS, *Francesc Vicenç Garcia vs. Rector de Vallfogona, «Serra d'Or», XVIII* (1976), pàgs. 34-39.

4. Per a la història i descripció del teatre, cf. F. VIRELLA CASSAÑES, *La òpera en Barcelona* (Barcelona 1988).

5. Diferents notícies d'aquestes celebracions es troben al *Manual de Novells Ardits*; per a les festes relacionades amb Fontanella, veg. volum XIV. Per a mascarades i disfresses, veg. també A. BALAGUER I MERINO, *Lo Carnestoltes a Barcelona en lo segle XVII* (Barcelona 1878).

tudis Generals de Barcelona, lector del teatre universitari en llengua sàvia,⁶ coneixedor directe d'altres països en els seus viatges a París —que el convertiren en admirador de les lletres franceses— i a Münster, uní a aquestes circumstàncies socials i culturals la conjuntura política que des de molt jove l'envoltà i el féu esdevenir, de jurisconsult i escriptor que era, oficial defensor de Barcelona en dos moments molt importants de la història de Catalunya: la batalla de Montjuïc (1641) i la rendició de la ciutat a Joan d'Àustria (1652). Per totes aquestes circumstàncies, Fontanella fou l'escriptor del moment, amb la dimensió idònia per a transformar l'escena catalana inserint-la en el moviment barrocat com a fenomen d'abast europeu.

Fontanella escriu, doncs, d'acord amb els paràmetres que dicta la moda i ho fa per a un públic molt concret: les dames de Barcelona, com ens diu i rediu en les seves obres dramàtiques.⁷ Les dames i llurs acompanyants, «el noble auditori» (*Lloa*, v. 371), és a dir, la societat culta de Barcelona, la que a partir de la revolta de 1640, escindida en bàndols, es decantarà cada vegada més cap a França, i que trobarem ressenyada als diversos dietaris formant part de la cort del virrei d'Harcourt el 1646. No fou, per tant, l'escena múltiple de reminiscència medieval o el «corral», a l'estil castellà, el lloc on devia representar-se el teatre fontanellesc, sinó el recinte privat d'alguna casa noble, el saló arranjat com a espai dramàtic, a l'estil del teatre de cort. També els actors i les actrius, seguint el model de la cort de Felip IV, a Madrid, devien ser cavallers i dames de la bona societat.⁸ Ens trobem, per tant, davant un teatre elitista, tant pel que fa al lloc i als actors/espectadors com pel contingut, amb molts dels elements dels ballets escenificats durant aquests anys a la cort francesa i que Fontanella conequé amb tota seguretat.

Ballets de cort i pastorals dramàtiques són els precedents, com

6. JOSEP ROMEU, *Teatre profà* (Barcelona 1962), pàgs. 26-31.

7. *Lloa*, 369-376; *Ball de la Pintura*, 332; *Amor, firmesa i porfia*, 3.165-79; *Lo desengany*, 301-2 i 1.043-74.

8. N. D. SHERGOLD, *A history of the Spanish stage* (Oxford 1967), pàgs. 250, 263, i 263-70.

als altres països europeus, de la tragicomèdia pròpiament dita, que persisteixen en el teatre català fontanellesc per mitjà d'uns elements de cortesia, expressió i ritme precursors al seu torn del preciosisme del teatre de tombant de segle. Dins *Amor, firmesa i porfia*, són els sentiments delicats, la unió de la paraula i el ritme, l'absència de veritable drama; a *Lo desengany*, la mateixa desmitificació converteix l'escena en un clos tancat, en una mascarada apta només per a aquells espectadors que dominen les claus de la farsa —també, però, en un gran espectacle musical, «una harmonia nova», una «opera buffa».

La modernitat presideix la temàtica de les dues obres. A *Amor, firmesa i porfia* Fontanella presenta, emmarcada en el món bucòlic, dins la línia italo-renaixentista que desembocarà finalment i inevitable en el món de la música, una faula artificiosa que estableix les relacions afectives-dramàtiques entre dos grups de pastors fingits: els del riu Besòs i els del Llobregat. Tota l'acció ofereix un notable parallelisme amb *Il pastor Fido* de Guarini, amb l'Oracle com a eix misteriós a l'entorn del qual es desenvolupa l'acció no-cruenta. Drama fingit, poblat de màscares pastorils, de final feliç, en el qual culmina l'acció descentrada i acumulativa mitjançant una providencial agnició que coincideix amb la correcta interpretació de l'Oracle. Els personatges no tenen profunditat. Són, segons les normes de la farsa bucòlica, meres aparences. Llur encant resideix en la frivolitat, en la facilitat amb què es mouen al compàs de la paraula, de la música, en la capacitat de crear un món fictici. Les peces menors que acompanyen la tragicomèdia i tenen el seu lloc al començament —la *Lloa*— i als entreactes —l'*Entremès* i els balls— aparenten entreteniments jocosos, escrits per compensar l'acció dramàtica del text principal. En connexió amb aquest, però, adquireixen una dimensió molt més important en esdevenir, els graciosos, protagonistes absoluts de les petites farses i endinsar el mateix autor, Fontano, per l'espai abstracte del metateatre.

Per a *Lo desengany*, Fontanella escollí el tema de les noces de Venus i Vulcà, que sotmeté a una deformació burlesca⁹ i a un cap-

9. Cal assenyalar com a precedent les poesies mitològiques-burlesques de

girament. Esquivà el tema de l'adulteri de Venus amb Mart i el convertí en el de la gelosia i el del desengany en estreta relació amb el de la inconstància. Venus, «inconstant», es casa amb Vulcà, encara que ho faci per despit i per obeir Saturn. La faula clàssica, arranjada segons les normes que imposava un molt relatiu *decòrum*, és incrustada a l'obra: la comèdia que protagonitzen Tirsís i Mireno en acudir al mag Mauro perquè guareixi llurs mals d'amor. Per obra de màgia, esdevenen espectadors i actors alhora, dins i fora alternativament d'un escenari que han vist prèviament reflectit dins un mirall. El «*mélange*» barroc culmina amb la intervenció de les dames, repetidament invocades, sobretot en la conclusió de l'obra, un final de festa amb la participació enjogassada d'actors i públic secundant el propòsit que guià Fontanella més enllà de l'anèdota: l'escenificació d'un modern i enginyós artífici, el teatre dins el teatre.

Com es portava a terme la representació?¹⁰ Si admetem que es tractava d'un teatre de saló, devia disposar de pocs elements: l'escenari amb dues portes laterals per a l'entrada i sortida de personatges, lloc d'acció multívoc;¹¹ una cortina al fons que es descorria quan calia sorprendre el públic amb una «apariència», significar un canvi de lloc, o bé un desplaçament del personatge; un balcó o finestra, reals o fingits, i alguns mobles, potser una cadira de braços o un setial. No és fàcil que disposés de tramoies complicades ni de decorats costosos. La funció més important és sempre assignada a la cortina darrera la qual hi devia haver un teló de fons que representava el camp o la ciutat, segons els casos, i que amagava, al seu torn, el passadís dels vestuaris. Com a la major part

Francesc Vicenç Garcia. Per a aquest tema, cf. J. M. DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid 1952), pàgs. 718-21 i 723, i ALBERT ROSSICH, *Francesc Vicenç Garcia*, tesi doctoral (Universitat Autònoma de Barcelona 1985).

10. Cf. OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del siglo de oro* (Madrid 1977), i també JOSÉ M.^a Díez BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona 1978).

11. PEP VILA, *Las disposiciones del teatro. Un tractat d'escenografia teatral del segle XVIII*, «L'Estruç», 7 (Girona 1981).

de les obres dramàtiques del segle XVII, les didascàlies funcionen sobretot per a indicar el lloc de l'acció. («En lo temple de Júpiter», *Amor, firmesa i porfia*, 1.062s rúbr.) i per a l'entrada i sortida dels personatges, que suposen ben sovint un canvi de lloc, i contenen poques indicacions sobre els altres signes escènics: efectes especials, tramoia etc. o de comunicació no verbal: gest, expressió facial, etc. Tot i així, alguns efectes especials sonors són indicats en les rúbriques (música, cant, soroll d'armes);¹² altres, odorífers o visuals, en canvi, només es dedueixen del decorat verbal.¹³ Sovintegen les acotacions indicant el ball dels diferents personatges graciosos¹⁴ i el moviment escènic que, sobretot a *Lo desengany*, és acumulatiu i força complicat. Més important encara és l'efecte escènic de les anomenades «apariencias», segons el lèxic emprat al teatre castellà. Fontanella en situa una a la *Lloa*¹⁵ i dues a *Lo desengany*.¹⁶ No hi ha cap indicació respecte als vestits, que devien ser rics i a la moda del XVII, sense respectar l'autenticitat històrica o social; només, en l'aspecte burlesc, dóna alguna indicació per a la vestimenta dels graciosos, ja sigui per mitjà d'acotacions¹⁷ o bé servint-se del decorat verbal, i, en *Lo desengany*, se sobreentén el color del vestit de Mart/Gelos. Finalment, cita alguns objectes.¹⁸ L'anàlisi de les didascàlies no ens descobreix pas

12. «Sona música dintre» (*Lo desengany*, 1.096s rúbr.); «Llansan ma a las espasas y reñexan» (*Amor, firmesa i porfia*, 2.719s rúbr.), etc.

13. *Lo desengany*, 1.619-1.638. Venus i Vulcà exclamen: «Què sabandijas horrendas / cobran l'aire de pudor?».

14. «Ix Posimico dansant» (*Entremès*, 81s rúbr.); «Mientras cantan la lletra següent ballan los déus» (*Lo desengany*, 1.338s rúbr.), etc.

15. «Mentre se canta la lletra se alzarà una cortina y se descubrirà Fontano assentat, ab una lira a la mà, y en la altra una corona de flors, y mientras se canta la última quarteta ix al teatro» (*Lloa*, 160s rúbr.).

16. «Corre's una cortina y descobren-se dos salvatjes que sustentan una mirall» (*Lo desengany*, 278s rúbr.) i «Corran la cortina» (298s rúbr.); «Vanse'n corrent i ix Marte en figura de Zelos y balla y, en acabar-se lo ball, se corra una cortina y se veu lo Desengany» (1.638s rúbr.) i «Corre's la cortina y desapareix lo Desengany» (1.722s rúbr.).

17. «Ix Cassòlio en àbit de sagristà» (*Lloa*, 8s rúbr.); «Ix Posimico de alcalde» (*Entremès*, 149s rúbr.).

18. «Ixen Marte y Apollo portant-li la espasa» (*Lo desengany*, 1.868s

el secret del moviment escènic fontanellesc. És més aviat en el decorat verbal del primer text on, seguint Ingarden,¹⁹ podem intentar una interpretació de l'espai escènic, tot relacionant-lo amb les obres teatrals coetànies d'altres països.

Segons Jean Rousset:

«toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernini, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres: le changement, l'inconstance, le trompe-l'oeil et la parrure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité; on les voit s'incarner en deux symboles exemplaires qui semblent commander l'imagination de ce temps: Circé et le Paon, c'est-à-dire la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor».²⁰

«Protée ne pouvait manquer d'accompagner Circé; elle trouve en lui son complémentaire; Protée opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle...»²¹

Circe i Proteu infonen també el seu alè misteriós i inoculen el verí de la metamorfosi al teatre de Francesc Fontanella. Circe, la gran encantadora, o sigui la màgia, els sortilegis, els signes cabalístics que, si bé aparentment només és citada (v. 41) a *Lo desengany*, imposa la seva presència a tot el teatre de Fontanella a dos nivells: un de general, misteri i enigma, i un altre de més puntual, seriosament a *Amor, firmesa i porfia* i en un desdoblament burlesc en *Lo desengany*.

Per mitjà del mirall —tan estimat al llarg del segle— Circe i Proteu fan la seva aparició en el teatre fontanellesc. El mirall com a tècnica presenta tot un seguit de personatges dobles, des del primer desdoblament en l'estructura de la *Lloa* —somni de Posimico/somni de Fontano— fins a l'ambigüitat dels que fluctuen entre

rúbr.), «Ix Mercurio y li dóna la celada» (1.884s rúbr.), «Ix Nereo portant-li la rodella» (1.891s rúbr.).

19. R. INGARDEN, *Les fonctions du langage au théâtre*, «Poétique», 8 (1971).

20. JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (París 1954), pàg. 8.

21. JEAN ROUSSET, *op. cit.*, pàg. 22.

el ser i l'aparença —Guidèmio o Elisa—, i que porta a la seva màxima perfecció en *Lo desengany* on no solament el mirall reflecteix una doble realitat física i psíquica, sinó que aporta una deformació burlesca i esborra, a més, els límits entre ser i semblar, mesclant actors i espectadors en un «mélange» barroc que involucra públic i societat, per la multiplicació d'imatges, en l'espai teatral. Teatre dins el teatre: personatges que es representen a si mateixos i que es contemplen, ensems que es reflecteixen en llurs graciosos oponents/complements.

El mirall, objecte màgic de Circe o dels seus seguidors, com el mag Mauro de *Lo desengany* —desdoblant també en versió burlesca en Cassolano—, el misteri del qual neix entorn d'un camp semàntic; que apareix, segons el decorat verbal (vv. 1-8), eixint d'una cova misteriosa; que desapareixerà elevant-se pels aires (vv. 1.848-1.850) i que farà representar una faula de gelosia i d'amors contrariats, també màgicament. A *Amor, firmesa i porfia*, l'element màgic radica en l'Oracle que, com a *Il pastor Fido*, anuncia que només la unió de dues estirps acabarà amb les desgràcies dels pastors. L'Oracle imposa la seva presència en els moments climàtics de l'obra (acte I, vv. 477-480) i també com a l'obra de Guarini precedeix el «happy end» que corona els amors dels protagonistes (vv. 3.074-77). Fantasmes, somnis, aparences, màgia poblen també la *Lloa*, l'*Entremès* i els balls, encara que sigui en clau de farsa, d'una atmosfera de misteri.

En el procés de transformació i metamorfosi del barroc, Proteu, segons Jean Rousset, és necessàriament el complementari de Circe:

«Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque: l'homme multiforme dans un monde en métamorphose».²²

Renunciant a examinar algunes transformacions —Marte/Fontano/Fontanella en els *Gelos* a *Lo desengany*, per exemple— o la mateixa naturalesa del personatge del *Desengany*, centrarem

22. *Ibid.*

el tema de Proteu en l'*Entremès*. Aquesta peça presenta una estructura molt clara en cinc parts que giren entorn de la recerca de la personalitat. «Qui só yo?», es pregunta el graciós Posimico, al primer vers de cada part. La resposta inclou tant una introspecció/davallada al *jo* profund com el subratllat proteic de la figura de l'entremès. Aquesta estructura ben construïda resta emmarcada per les rúbriques d'entrada i sortida de personatges, recolzades en un element fix, la presència dels músics, des del començament fins al final. A través de la farsa, Posimico assumeix el fet de transformar-se en quatre figures distintes, les actituds de les quals incorpora en el joc de metamorfosis d'una desfílada ininterrompuda: Romo,²³ Coca,²⁴ Joan Rana²⁵ i Trevinyo.²⁶ El joc de màscares entre Posimico i les altres figures de l'entremès: endolats, dones, escrivans, còmiques, acaba amb la intervenció dels músics, que li retornen la personalitat inicial en uns versos hiperbòlics.²⁷ És una forma ja molt evolucionada del gènere:²⁸ el procés d'abstracció del personatge fa d'aquesta obra un tipus de mascarada en la qual, en lloc de desfil·lar un seguit de figures, un mateix actor, Proteu barroc,²⁹ es transforma segons el nom que li és donat. Interessa aquí remarcar la significativa entrada de Posimico a l'entremès. El «Qui só yo?» és el crit angoixat de l'home

23. EMILIO COTARELO Y MORI identifica *Romo* amb Tomás Enríquez casat amb la graciosa María Román, la *Roma*, que actuava a la companyia de Vallejo l'any 1665 (*Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, NBAAEE (Madrid 1911), pàg. XLVII).

24. *Coca, graciós i músic* és documentat a HUGO ALBERT RENNERT, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, pàg. 455.

25. *Joan Rana* (Cosme Pérez). Fou el graciós més celebrat del segle XVII pels seus papers d'alcalde Rana amb el qual acabaren identificant-lo. SHERGOLD l'assenyala com a equivalent d'una de les màscares de la *Commedia dell'Arte*, *Zanni* (*op. cit.*, pàgs. 532-33).

26. Francisco de Treviño o Tribiño, actor graciós, segons H. A. RENNERT, *op. cit.* pàg. 609.

27. Pàgs. 279-82 i ss.

28. E. ASENSIO, *Itinerario del Entremès* (Madrid 1971), pàgs. 68 i 171-3.

29. JEAN ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque française* (París 1961), pàg. 8.

del barroc que es debat entre el somni i la realitat. És l'època del dubte: des de Hamlet a Segismundo, la pregunta es repeteix en totes les obres dramàtiques; a nivell de comicitat és prodigada en els balls entremesats de Luis Q. de Benavente, a través de la veu de Joan Rana.³⁰

Quan Fontanella incorpora les innovacions barroques en l'espai escènic, ho fa, segons comentàvem *supra*, per connectar conscientment amb el teatre europeu de l'època, per esperit de modernitat. No són pas, només, els models castellans els que té presents Fontanella, sinó que, segurament, abasta una visió molt més àmplia, atesa sobretot la seva admiració pels autors italians i francesos. Unes breus notes sobre les tècniques i els temes utilitzats en les obres més significatives del barroc dels diferents països serviran de suport a aquestes consideracions.

Si l'atmosfera idíl·lica amb ressons virgilians, Fontanella la recull, sobretot, de l'*Arcadia* de Sannazaro (1480-5), també és present a la seva obra l'esperit difús, el subtil encant de l'*Aminta* de Tasso (1573), amb les seves figures absents de veritable dramatismes, i potser un record de l'*Astrée* d'Urfè (1607-27), del tractament artificios i sofisticat amb què aquesta novella descriu la natura. El recurs teatral dels amors contrariats amb final feliç té el més immediat precedent en *Il pastor Fido* de Guarini (1590-5), *La Arcadia* de Lope (1595) i *Les bergeries* de Racan (1625) que, en el cas dels dos autors francesos, inclou a més l'agnició del pastor-príncep, Mirtillo/Alcidore (pastor estranger), dobles del Guidèmio de Fontanella. El tema de Venus vs. Diana/Cíntia, un dels preferits del segle XVIII, i car a Fontanella, és latent a *La Arcadia* de Lope, i apareix centrat en la cruel Diana en un joc sofisticat, de malentesos, a *Les bergeries*. És en plena pastoral que s'imposa el tema del misteri, ja sigui en la figura de l'estrany moralista Jacques a *As you like it* de Shakespeare (1599) o bé en el recurs de l'Ora-

30. A *El soldado*, que fou l'origen del *Baile del mundo*, i a *El mundo al revés*, entre d'altres (dins COTARELO, *op. cit.*, pàgs. 253, i 310).

cle, paral·lel en *Amor, firmesa i porfia* i en *Il pastor Fido*. L'Oracle, recolzat en els personatges de Mirtillo, el pastor fidel, i de Guidèmio, apareix en els dos moments més significatius: l'anunci de la predicció (I, 2, vv. 508-11) a *Il pastor Fido*, en boca d'Ergasto, i la interpretació de l'endeví Tirenio que provoca l'agnició i precipita el final (V, 6, vv. 1.074-80); a *Amor, firmesa i porfia*, també és un amic, Mireno, qui anuncia l'Oracle (vv. 477-80) que clou l'escena final (vv. 3.074-77 i 3.088-91) amb la reconciliació de les famílies enemigues.

I en connexió amb el misteri, la màgia, un dels ressorts més importants de l'espai escènic que permet qualsevol tipus d'invenció i satisfà a bastament el desig de meravella del segle barroc; la màgia, o Circe, és la reina, per mitjà del mirall, a l'obra més divertida de Pierre Corneille, *L'Illusion Comique* (1636), i també a la frívola obra pastoril de Racan ja citada, en les quals opera de manera prou semblant a la del mag Mauro de *Lo desengany*. La màgia present en Lope i en Calderón, *El mago prodigioso* (1637), per exemple, arriba a través d'Itàlia a la tragèdia de l'alemany Andreas Gryphius, *Cardenio und Celinde* (1657), amb els esperits i els filtres màgics.

Finalment, la gran lliçó del barroc —el món és un teatre— és també la gran experiència de Fontanella quan, com a culminació dels temes i de les tècniques, incrusta una representació dins el poema dramàtic i esborra els límits, segons comentàvem *supra*, entre realitat i ficció. En totes les llengües els dramaturgs barrocs li diran a bastament que el món és un teatre: Calderón a *La vida es sueño* (1631), Shakespeare a *Hamlet* (1600), a *As you like it* i a *Midsummer night's dream* (1600). Per demostrar-ho, traspassaran la línia fràgil que separa la vida del somni, mitjançant el recurs escènic del teatre dins el teatre. Els exemples són múltiples: des del *Somni d'una nit d'estiu*, en la qual uns rústics interpreten la història de Píram i Tisbe, sotmetent-la a una deformació grotesca, fins a l'*Absurda còmica* de Gryphius (1657), que utilitza el mateix procediment, passant pel fabulós muntatge de Bernini, a París, per a la *Comédie des deux théâtres* (1637) i per *Le véritable saint Ge-*

nest de Rotrou (1647), fins a les obres calderonianes (*El gran teatro del mundo*, entre d'altres).

Francesc Fontanella, autor típic del barroc, recull tècniques i temes, els assimila i crea el teatre barroc català. Un teatre que, ho creiem sincerament, és paral·lel en el temps i en la qualitat al de qualsevol altre país de l'Europa del segle XVII.

MARIA MERCÈ MIRÓ