

ALGUNES NOTES SOBRE LES FONTS DRAMÀTIQUES
DE LA *TRAGICOMÈDIA PASTORAL D'AMOR, FIRMESA I
PORFIA*, DE FRANCESC FONTANELLA: *IL PASTOR
FIDO*, DE GUARINI I LES COMÈDIES
DE PASTORS DE LOPE DE VEGA¹

Per a aquells als quals ens interessa la història del teatre, és evident que l'obra dramàtica de Francesc Fontanella no és tan sols una obra fonamental del Barroc català, sinó que la *Tragicomèdia* és una peça clàssica del teatre català de tots els temps. No obstant això, la tragicomèdia, la faula mitològica, el teatre breu de Fontanella i, per extensió, la resta de la seua obra lírica, conformen una obra literària que tan sols coneixem molt superficialment. De fet, els estudis sobre aquest escriptor barroc, malgrat les aproximacions de Rubió i Balaguer, Riquer o Grilli, no han fet sinó començar. Tant és així que no fa ni setze anys que disposem de les primeres edicions crítiques de la dramàtica i de la lírica, que són les realitzades per Maria Mercè Miró.

Segurament la fama extraordinària de l'altre gran poeta del Barroc, Francesc Vicent Garcia, havia emmascarat l'interés positiu de Fontanella. A més, cal reconèixer que aquest poeta siscentista ha obtingut fins ara poca atenció per part dels historiadors i crítics de la literatura i de la dramàtica catalanes. Les edicions de Miró han contribuït a corregir aquesta situació en facilitar l'accés i el coneixement de l'obra de Fontanella, malgrat que no han fet més que esbossar algunes possibilitats d'estudi. Una cosa i altra fan que ens siga fàcilment comprensible que encara resten molts punts foscos que convé estudiar i discutir a fi d'assegurar-nos una millor identificació de les fonts, dels elements que la integren i, alhora, una millor comprensió del text, de l'època o de l'estètica en les quals s'ha d'emmarcar.

I cal, sobretot, que trenquem aquesta inèrcia de deixar de costat aquells escriptors i aquelles obres que ens semblen foscos o banals, simplement perquè no els entenem, perquè no els sabem entendre, perquè ignorem el que la seua obra ens vol comunicar. I si parlem de la literatura catalana de l'Edat Moderna, cal que recone-

1. Aquesta comunicació s'emmarca en el projecte «Textos básicos de la literatura catalana de la Edad Moderna» Ministerio de Ciencia y Tecnología (Ref. BFF 2002-02561).

guem que ens trobem en una universitat i en un centre de recerca que han contribuït de manera fonamental a una millor comprensió de períodes estètics concrets del segle XVI, del Barroc o del XVIII i XIX. Crec que Albert Rossich, Antoni Serrà, Pep Valsalobre, Josep M. Nadal, August Rafanell, Jordi Mascarella, David Prats i la resta deuen d'estar ben cofois de les línies de recerca que han desbrossat i dels fruits que se'n van obtenint.

En aquesta comunicació em centraré en l'estudi d'algunes de les fonts dramàtiques de la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* que, pense, no han estat suficientment estudiades fins ara. D'una banda, la influència relativa de l'obra de Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido*, apuntada per Maria Mercè Miró (1989 o 2001); de l'altra, la de Lope de Vega, a través de l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) i de les comèdies pastorals, que són les que realment afaïçonem el text de Fontanella.² Entre les obres d'aquell, pararé atenció a *La Arcadia* (1620) que, com tractaré de demostrar, presenta tants punts de contacte amb la *Tragicomèdia* o més, que els que poden haver-hi entre aquesta i *Il pastor fido*.

El tema de les fonts en Fontanella és més complex del que de bell antuvi podríem pensar i encara està per fer. És per això mateix que ara tan sols em propose d'esbossar algunes línies bàsiques d'un treball de recerca més ampli que tinc en curs d'elaboració, i que necessita d'una extensió major de l'assignada a aquesta breu exposició.

Pel que fa a la *Tragicomèdia* de Fontanella, partiré de l'única edició que fins ara podem considerar crítica, que és l'editada per Maria Mercè Miró l'any 1988. Quant a Guarini o Lope de Vega, més endavant indique els textos i les edicions que he tingut en compte en el meu treball, i que es recullen en la bibliografia final.

1. *IL PASTOR FIDO* DE G. B. GUARINI

A mode d'introducció global al tema, començaré explicant la novetat i la importància de l'obra de Giovanni Battista Guarini (1538-1612) en el seu temps. Així, si parlem de la significació concreta d'*Il pastor fido*, d'una banda, recordarem que l'historiador de la literatura italiana Giuseppe Petronio considera que:

Este [*Il pastor fido*], elaborado pacientemente entre 1581 y 1590, retomaba el esquema del *Aminta* [de Tasso], pero ampliándolo, puesto que Guarini ponía en escena hasta tres historias

2. Atés que en català cal traduir *pastoril* per *pastoral* i això pot ser equívoc respecte al *dramma pastorale*, faré servir ací el terme *comèdia pastoral* o *drama de pastors*, per referir-me a aquesta mena d'obres de l'estètica de la *comedia nueva* representada per Lope de Vega.

distintas, entremezcladas entre sí, para multiplicar el efecto. El mundo de pastores que pone en escena es, obviamente, completamente ficticio y convencional, un pretexto para dar rienda suelta a una tierna y suspirante musicalidad: un juego de artista refinado que escribe para la corte según los esquemas de una sensibilidad y una convención ya seculares. Pero precisamente por eso, por la correspondencia entre la sensibilidad puramente convencional y literaria de *Il pastor fido* [...] y las tendencias dominantes en la alta sociedad no sólo italiana sino europea, *Il pastor fido* fue, junto con el *Aminta* y la *Gerusalemme liberata*, una de las obras que más influyeron en la literatura europea del siglo siguiente y que más favorecieron la formación de un gusto que tuvo amplia difusión y una larga duración. (Petronio 1990: 342)

De l'altra, Francisco López Estrada, gran coneixedor de la literatura espanyola del segle XVI, remarca que l'obra de Guarini donà forma definitiva «a una unidad de creación poética lograda —y por eso absoluta— a una combinación de elementos literarios que pueden testimoniarse en el curso de la literatura europea de los siglos XVI y XVII» (López 1985: 236), i més endavant ens diu que:

Guarini, reuniendo estos elementos precedentes [els de la tradició anterior] logra imponer sobre la escena la función preponderante de la figura del pastor, depurando la tradición humanística y dándole forma en literatura vernácula de tal manera que impone un equilibrio coordinador que se basta a sí mismo. El pastor se diversifica en una cadena de protagonistas: las parejas de enamorados y sus oponentes, las figuras complementarias, jóvenes y viejos, sátiros y sacerdotes, todos matizan a su modo la actividad pastoril que ocurre en la escena. (López 1985: 237)

Per acabar subratllant, més endavant, que *Il pastor fido*, representa la culminació d'un corrent i model del *dramma pastorale*, i exigeix un públic reduït per l'exigència d'una moda intel·lectual a fi que el text aconsegueixca el sentit comunicatiu correcte en el transcurs de la representació (López 1985: 240).

L'obra es comença a representar a partir de 1583, i coneix una primera edició a Venècia l'any 1589 i, una altra, l'any 1602, també estampada a Venècia i considerada com a definitiva. Ràpidament obtingué un èxit extraordinari. Quant a la projecció de l'obra de Guarini, recordaré que *Il pastor fido*, pel que fa a l'estructura del seu argument, al contingut i a la tècnica poètica fou font d'inspiració i d'influència sòlida, per exemple, en els inicis de l'òpera, influència que arriba fins i tot a l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi. De fet, les primeres òperes, seguint aquest model, van ser de tema pastoral.

No obstant això, el mateix López Estrada remarca que en el marc hispànic *Il pastor fido* tingué una repercussió escassa quant a traduccions (López 1985: 240). Així, cal recordar que en tot el segle XVII, pràcticament, l'obra conegué únicament dues versions, que es van difondre en tres edicions diferents. La primera, a cura de Christóval Suárez i estampada a Nàpols el mateix any 1602 per Tarquino Longo;

vint anys després la versió fou editada novament a Nàpols per Domingo Ernando Macarano. Abans, però, l'any 1609, se'n féu una altra versió a cura de Christóval Suarez de Figueroa, estampada a València per Patrici Mei. A la vista de les diferències que presenten ambdues traduccions, hi ha dubtes que els dos personatges homònims siguin un únic traductor.³

Així les coses, l'obra deu la seua projecció en el marc hispànic al nombre d'escriptors que lloaren les seues qualitats: Cervantes, Gracián... i a les diverses reescriptures o versions que se'n van fer, com la que van signar conjuntament Calderón de la Barca, Antonio de Solís i Antonio Coello, o encara una altra, obra de Calderón en clau d'*auto sacramental*.⁴ Això no obstant, cal afegir que l'italià tampoc no era una llengua tan estranya en el món hispànic d'aquells segles.

2. EL *DRAMMA PASTORALE* I LES COMÈDIES DE PASTORS

Com ja hem vist, l'obra de Guarini impacta sobre el món hispànic amb força, i això fa que hàgem d'avaluar si l'estètica que projecta *Il pastor fido* és la mateixa que la que impregna les obres de Lope de Vega o de Fontanella. O dit d'una altra manera, veure quina és la influència del *dramma pastorale* en el context hispànic del segle XVI i la seua evolució posterior durant la primera meitat del segle XVII.

El tema, com a mínim, ja ens planteja dos problemes. El primer és el de determinar si el *dramma pastorale* i la literatura pastoral són una mateixa cosa o no. El segon, si la literatura pastoral *lato sensu* es va extingir en el marc hispànic en la segona meitat del segle XVI i va experimentar una revifalla aparent en el XVII o si, derivat de la primera qüestió, les obres del Cinc-cents i del Sis-cents simplement són dues coses diferents. Una i altra són qüestions que s'interrelacionen de diverses maneres. Avançaré, però, que els mateixos especialistes en aquest corrent de la literatura cinccentista no acaben de posar-se d'acord en l'evolució que aquesta mena d'obres. En funció del que ara ens interessa ací, en presentarem una visió esquemàtica a fi d'emmarcar la nostra recerca.

Així, tan sols recordarem que, a partir de les èglogues, una part de l'escena va evolucionant cap a una mena de peces dramàtiques, d'aire més classicista i italianitzant, netament cultes. De fet, Giuseppe Petronio ens recorda com «Ya en las cortes renacentistas se había difundido el hábito de representar —a cargo de aficionados— églogas dialogadas o mitos clásicos de estructura muy tenue, en los que se

3. Vegeu López (1985: 252 i ss.) que dubta de la possible identificació entre ambdós traductors, ateses les gran diferències entre les dues traduccions. Informació complementària sobre la influència de Guarini en l'àmbit hispànic es pot trobar en la suggerent aportació de Rodríguez (1992).

4. Sobre aquestes versions, vegeu López (1988) i Plata (2003).

llevava a la escena aquell mundo pastoril que tan ampli papel tenia en la cultura aristocrática de la época» (Petronio 1990: 340), i explica com a partir de mitjan segle XVI es va anar definint l'autèntic drama pastoral:

En la segunda mitad del siglo la costumbre siguió vigente, y a través de varias obras como la *Egle* de Giambattista Giraldi Cinzio representada en 1545 o *Il sacrificio* del ferrarés Antonio Beccari representado en 1554, se fue perfilando el auténtico drama pastoril, es decir, una composición dramática en cinco actos, precedida por un prólogo y enriquecida con entremeses entre uno y otro acto, en endecasílabos y heptasílabos alternados y rimados libremente, teniendo como argumento una aventura con final feliz de la que eran protagonistas personajes propios de la poesía pastoril —pastores, ninfas, sátiros—, respetuoso con las unidades aristotélicas, escrito frecuentemente para alguna fiesta cortesana y dirigido a los asiduos de la corte, a cuyos hombres y hechos —cotilleos, amores, celos— se hacia alusión bajo tenues disfraces alegóricos. En Giraldi y Beccari había el propósito de dar vida así a un género nuevo que participase de la tragedia y de la comedia, tomando de cada una algunos rasgos y fundiéndolos en un espectáculo para el que fue hallado o resucitado el nombre de <tragicomedia>. (Petronio 1990: 340-341)

Pel que fa a l'àmbit hispànic, l'evolució d'aquesta mena de peces presenta interpretacions no sempre coincidents. Únicament reportaré algunes (poques) opinions, les quals, tot i no ser coincidents, ens en poden donar una visió fragmentària però suficient per al que ara m'interessa. Segons la visió clàssica de Crawford, per diverses qüestions, amb les èglogues s'exhaureix tota possibilitat d'una dramaturgia pastoral en la segona meitat del segle XVI, i tan sols l'interés de Felip IV (1621-1665) pel teatre cortesà farà possible una revifalla del teatre pastoral en l'època de Lope de Vega. Segons aquest especialista, no hi ha una continuïtat entre el gènere del segle XVI i el de l'època de Lope de Vega.⁵

Francisco López Estrada, un altre gran coneixedor d'aquesta literatura, amb uns arguments semblants, considera que aquest trencament de la línia evolutiva de la dramàtica *pastoril* és conseqüència del transvasament del tema bucòlic i de pastors de l'escena a la novel·la, iniciat amb la *Diana* de Jorge de Montemayor.

Joan Oleza i Teresa Ferrer presenten un punt de vista divergent als que acabem de veure. D'una banda, Oleza, a partir de l'estudi del teatre de Lope de Rueda, considera que aquest és una baula entre les èglogues i la comèdia *pastoril* barroca. Segons Oleza, en assimilar tot un seguit d'elements de la tradició pastoral i incorporar-los a la influència italiana de la comèdia erudita i de la *commedia dell'arte*, Rueda avança decididament en la direcció de la comèdia *pastoril* barroca, i contribueix al transvasament del gust cortesà, readaptant-lo, des de les èglogues recitades i poca cosa més, fins a les comèdies plenament representades (Oleza 1984: 257).

5. Vegeu Crawford (1922: 57-80), cito de Ferrer (1994-95: 148).

De l'altra, segons Teresa Ferrer (1994-95: 151), que compara el cas italià i el castellà,

Aunque el resultado de ambos procesos en España y en Italia, esto es, *la tragicomedia pastorale* al modo del *Pastor Fido* y la comedia pastoril barroca, tal y como la cultiva Lope, no sea el mismo, la materia pastoril parece haber sufrido en ambos casos un proceso de readaptación a los gustos y demandas de públicos dispares: en el trasvase del palacio a la calle, para volver de nuevo a palacio, y readaptarse de nuevo a la calle, muestra una capacidad proteica, de transformación, que va enriqueciéndola y que impide reducirla a un único ámbito.

i conclou (162) que la dramaturgia pastoril

lejos de verse truncada en la mitad del siglo xvi o de desaparecer engullida por otro género literario, se presenta más bien [...] como un caudal teatral vivo, capaz de readaptarse a diferentes ámbitos de producción y capaz de satisfacer gustos diversos, capaz de avanzar sin desprenderse de buena parte de sus señas de identidad originarias, pero capaz de incorporar influencias externas.

Sobre aquest punt, és el mateix López Estrada qui millor remarca les distàncies entre el *dramma pastorale* i la comèdia pastoril espanyola, quan després de fer un resum de les característiques que separen l'una de l'altra, conclou:

digo que el drama pastoral establecido según la medida impuesta por *Il pastor fido* no obtiene fortuna literaria en España. El módulo de la nueva comedia española, desde sus inicios, recoge los elementos que sirvieron para la creación de Guarini y los va adaptando dentro de un cauce general de teatro que sigue firme durante los Siglos de Oro y que difiere del que se recoge en *Il pastor fido*. La comedia pastoril no logra mantenerse dentro de los límites del drama pastoral y deriva en varios sentidos: hacia una comedia cortesana con disfraces pastoriles o hacia la comedia de corral en que los pastores pasan a ser labradores dignos y ennoblecidos por la virtud personal en un ambiente aldeano, muchas veces enfrentados con una corte negadora de las virtudes humanas. A medida que se impone la exigencia propia del gusto del público de los corrales y los actores les sirven por motivos económicos, estas comedias se alejan de la norma propia de la obra de Guarini.⁶

És a dir, ens trobem davant d'un tipus de teatre que naix a partir de les èglogues, que té el seu àmbit propi en el món cortesà, però que evoluciona i s'adapta als gustos d'un públic més heterogeni, sense abandonar mai el refinament dels ambients cortesans o nobles, per expressar-ho molt esquemàticament. Dit d'una altra manera, la comèdia pastoral respon succintament, si fa no fa, als preceptes de la *comedia*

6. (López 1985: 255-256). Opinió semblant es poden veure a Rodríguez (1992: 218 i ss.) i Ferrer (1994-95: 151).

nueva espanyola, però aquesta no assimila els principis d'equilibri intern dels elements que sí que es donen en Guarini. Tenint tot això present, potser és hora que parlem específicament de les obres que ací ens interessien.

3. *IL PASTOR FIDO* I LA *TRAGICÒMÈDIA PASTORAL D'AMOR FIRMESA I PORFIA*

Per veure les relacions entre l'obra de Guarini i la de Fontanella, hem acarat les tres edicions castellanes suara apuntades (però no hem pogut veure la primera edició italiana, ni cap altra anterior o coetània a la data de composició de la tragicomèdia de Fontanella). Per això mateix, i com ja he dit al començament, les notes que ací expose són del tot provisionals. Dit això, si acarem qualsevol de les versions de l'obra italiana amb la nostra *Tragicomèdia* de seguida ens adonarem d'alguns punts en els quals el dramaturg català segueix l'italià. Aquestes són justament les que han estat apuntades per Maria Mercè Miró, i se centren en dos punts: a) el gènere triat, la tragicomèdia; b) el recurs de la interpretació equívoca de l'Oracle.

Si de cas, també hi podríem assenyalar algun paral·lelisme entre el plany de Mirtilo i de Guidèmio en l'Acte I de les obres respectives. La resta de coincidències quant a personatges, al·lusions, accions, etc., poden tenir la seua font en una literatura extensa que va, pel cap baix, des de Virgili i les *Bucòliques*, passant per l'*Aminta* de Tasso, les èglogues de Garcilaso o els dramàtics castellans del XVI, fins a arribar a Lope de Vega, sense oblidar el mateix Guarini.⁷ Mentre no disposem d'un estudi aprofundit sobre aquestes dues obres, crec que serà difícil dir moltes més coses.

És un fet cert que l'obra de Fontanella, si la comparem amb la descripció que Petronio fa del gènere italià, té poc a veure amb el *dramma pastorale*. Recordem que *Il pastor fido* és una composició dramàtica en cinc actes (els quals oscil·len entre els 1250 versos del primer i els més de 1770 del cinquè),⁸ amb un pròleg, que té com a argument una aventura amb final feliç protagonitzada per pastors, nimfes, sàtirs, etc., en el marc de la mateixa Arcàdia.

És cert que Petronio assenyala d'altres elements que sí que són presents en l'obra de Fontanella: el mateix model de la tragicomèdia, les peces breus entre un acte i un altre, el fet que l'obra s'adreça a un públic selecte o *cortesà* o que participe de les xafarderies d'aquest públic. No obstant això, crec que cal concloure que tots aquests altres elements, no arriben a la tragicomèdia catalana a partir de Guarini, pel simple fet que —com es pot concloure de tot que he exposat anteriorment— el nostre dramaturg no segueix els esquemes del *dramma pastorale*. Si Fontanella segueix algun

7. Vegeu, per exemple, Rodrigo (1984: 165-87) i Oleza (1984).

8. El nombre de versos difereix d'una versió a l'altra.

model dramàtic concret aquest és el de la *comedia pastoril* que representa Lope de Vega, com tractaré de demostrar tot seguit.

4. LOPE DE VEGA I LA *TRAGICÒMEDIA PASTORAL D'AMOR FIRMESA I PORFIA*

El mateix López Estrada, de passada, apunta que el que habitualment entenem per *comedia pastoril*, respon substancialment als principis de la *comedia nueva* espanyola que encarna el mateix Lope de Vega (López 1985: 236). Llavors, si volem entendre l'estètica que amara l'obra de Fontanella que ens ocupa, cal que estudiem les obres del colossal Vega. Ens proposem fer-ho a partir de dos eixos: a) el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), i b) les seues obres pastorals i, entre aquestes, *La Arcadia* (1620).

4.1 «*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*» (1609)⁹

Per no fer-ho excessivament llarg diré que (com ens explica el mateix López Estrada 1985: 245), Lope de Vega coincideix amb Guarini, per raons diferents, en la defensa de la tragicomèdia. Així que podem pensar que el model dramàtic, Fontanella podria haver-lo manllevat d'un o altre autor, però si veiem l'ús que l'italià i el castellà fan de la tragicomèdia i el comparem amb Fontanella, ens adonarem de seguida que aquest segueix el camí fressat per Lope més que no el de Guarini. A tall d'exemple, recordaré que Juan Manuel Rozas, en explicar la defensa que fa el dramaturg castellà del concepte de tragicomèdia, escriu que «La comedia lopista es tragicómica en varios planos: por la alternancia de pasajes trágicos y cómicos [...]; por la mezcla simultánea [...], como casi siempre que los criados *distancian* al espectador al alternar con los señores, y, además, por los entreactos, pues en los de una tragedia se puede ver un entremés y un baile, complicando la amalgama de lo trágico y lo cómico» (Rozas 1976: 79), una descripció que s'adiu molt bé amb l'ús que en fa Fontanella.

És cert que l'obra de Guarini, entre un acte i l'altre, acollia interludis o peces breus —sobretot musicals— adreçades al públic cortesà per al qual es representava l'obra (López 1985: 240, n. 10). Però aquest també és un punt essencial en el teatre de Lope quan escriu «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta / y gran rato la fábula se alarga.»¹⁰ Tractar ara i ací el tema de les peces breus de Fontanella i la seua relació

9. Per a tot aquest epígraf, vegeu Rozas (1976).

10. Vegeu Rozas (1976: 99-108). A més, sobre aquest tipus de peces, vegeu l'estudi clàssic de Huerta (1985: 8 i ss).

amb la *comedia nueva* ens duria massa lluny, i aquest teatre breu que acompanya la *Tragicomèdia* mereix un estudi que encara està per fer.

Al marge d'aquests dos punts, en l'*Arte nuevo* trobem altres aspectes a partir dels quals, ens sembla evident, Fontanella dóna forma a la seua primera obra dramàtica. Únicament recordaré tres elements: a) la divisió del drama, b) les unitats, c) la durada de la comèdia.

Si tenim present el que he dit adés sobre les característiques d'*Il pastor fido* en tant que *dramma pastorale*, veurem que Fontanella segueix fidelment aquests tres preceptes lopistes, deixant de costat el model italià. Així, en l'obra de Fontanella els cinc actes de Guarini queden reduïts a tres; de la diversitat d'accions paral·leles que ens presenta el model italià, el nostre dramaturg respecta fidelment les unitats que propugnades pel dramaturg castellà (unitat d'acció, unitat de temps); i pel que fa a l'extensió o durada de l'obra, els tres actes de la *Tragicomèdia pastoral* s'ajusten al miler de versos que, segons els estudis realitzats, són els que caben en l'extensió recomanada per Lope: «Tenga cada acto cuatro pliegos solos, / que doce están medidos con el tiempo / y la paciencia del que está escuchando» (Rozas 1976: 149 i següents).

Tot el que acabe d'exposar i altres punts del teatre de Lope, són evidents en la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia*. Caldria un estudi detallat sobre la mètrica per acarar-lo amb els models proposats per Lope o sobre la utilització d'altres elements de la representació. Quede tot això per a una altra ocasió. Ara volem assenyalar alguns trets singulars d'una obra de Lope que presenta alguns punts de contacte amb l'obra de Fontanella que ací ens ocupa.

4.2 La comèdia pastoral: «La Arcadia» (1620)

En tant que exemple representatiu de les obres pastorals de Lope de Vega, recordaré que en la *Parte XIII* de les seues comèdies, estampada a Madrid l'any 1620 per la viuda d'Alonso Martín, s'inclou una obra denominada *La Arcadia* (1620), que segons Joan Oleza «lleva a su perfección el modelo de estas piezas pastoriles mixtas entre el teatro de corral y el de palacio» (Oleza 1986: 339). Aquesta presenta una sèrie de punts coincidents amb l'obra de Fontanella, que no sabem estar-nos d'esbossar ací. En l'obra, Belisarda, enamorada i corresposta per Anfriso, és destinada per son pare a casar-se amb Salicio, relació a la qual ajuden o s'oposen per motius diferents Silvio, Enarda, Frondoso i Olimpo, uns i altres queden supeditats als dictats de Venus, expressats a manera d'oracle, en el seu temple. La mateixa deessa, que és suplantada dues vegades per la veu del personatge graciós Cardenio (que vol retardar l'enllaç entre Belisarda i Salicio, en favor d'Anfriso), en el tercer acte, des-

cobreix l'engany d'aquest, però es declara a favor dels amors de Belisarda i Anfriso, en contra de la voluntat del pare, o de les pretensions amoroses d'Olimpo. Hi ha a més, una segona línia que ve representada pels personatges rústics o còmics, com són Cardenio, Flora i el ximple Bato.

En l'obra de Lope ens resulten força curiosos dos elements: a) l'ús dels dictats de la deessa a manera d'oracle confús, fet que ens permet relacionar-lo també amb el de Fonanella; i b) la incorporació de petits entremesos, a mode de passatges interns, a càrrec dels personatges jocosos que he esmentat. Si adés he parlat breument de les peces breus, ací ens situem davant del que Oleza denomina «núcleos de comicidad autónoma, esa especie de entremeses internos [...] *La Arcadia*, sin duda la mejor comedia pastoril de Lope, es muy rica en entremeses cómicos de primer orden, propiciados siempre por el enfrentamiento entre dos tipos cómicos de primer orden, el bobo renacentista (Bato) y el gracioso barroco (Cardenio)» (Oleza 1986: 336). Doncs, em pregunte si les intervencions de Posimico, Casolio i Flora no representarien en la *Tragicomèdia d'amor firmesa i porfia* aquests nuclis de comicitat autònoma que segons Oleza són una de les característiques de l'obra de Lope. És més, crec que podem establir un cert paral·lelisme entre Cardenio, Bato i Flora i Posimico, Casolio i Flora. De fet, la musa femenina és la mateixa.

A manera de resum direm que malgrat que l'obra de Lope se situa vagament a l'Arcàdia, resulta evident que els seus pastors ja no són nimfes, sàtirs o éssers mitològics, ni pateixen d'amor a la vora del riu Alfeu, com els de Guarini, sinó que ens trobem lluny de l'espai arcàdic, a mitjan camí entre el palau i el carrer, o manllivant unes paraules de José Javier Rodríguez, en un «ámbito campestre y selvático, propicio para el oficio de pastor, pero indicado a un tiempo para la práctica cortesana de la caza» Rodríguez (1992: 229). El mateix podem dir de l'espai i dels personatges de la tragicomèdia fontanelliana, sense por d'equivocar-nos.

Finalment, hi ha encara un altre aspecte que cal no oblidar, i és el de la projecció de Lope i el seu entorn personal o biogràfic —amors i personatges de la cort inclosos— en les màscares i accions dels seus pastors i pastores, manera de procedir que també, sembla, Fontanella segueix fidelment. Un aspecte i l'altre —sumats als anteriors— aproximem els dos autors des de diversos punts de vista, els quals creiem que cal continuar investigant.

5. A TALL DE CONCLUSIÓ

Després de tot el que hem exposat en les pàgines precedents, creiem que no anem errats si afirmem que la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i poesia* és una obra pastoral que arranca de l'obra de Guarini, però que s'afaiçona i actualitza en

els preceptes defensats per Lope de Vega en l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* i desenvolupats en la seua mateixa dramàtica *pastoril*. De fet, pels motius que acabem de veure, és molt versemblant que l'equilibri que Fontanella assoleix entre les parts tràgiques i les parts còmiques tinga com a model les comèdies de pastors de Lope.

Com s'ha assenyalat en diverses ocasions, és evident que Francesc Fontanella tractava de donar «nou aliento a la Musa catalana» amb la seua poesia dramàtica, i ho feia a partir dels models més moderns del seu temps. Si no ho va aconseguir, entre altres coses, fou pel resultat advers de la Guerra dels Segadors, com també s'ha repetit tantes altres vegades. Això no obstant, la seua dramàtica mereix una major atenció de la que ha tingut fins ara, perquè únicament amb un coneixement detallat de la seua escriptura dramàtica comprendrem l'esforç del poeta per dotar l'escena catalana d'una activitat teatral culta, gairebé estroncada o de parla castellana des de feia dècades. Sense cap dubte, una lectura més aprofundida d'*El pastor fido*, d'obres pastorals com *La Arcadia* del mateix Lope, o d'altres de coetànies, ens han de permetre contribuir a fer avançar el coneixement i reconeixement de la musa fontanelliana.

GABRIEL SANSANO
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Textos

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2003.
- FONTANELLA, Francesc, «Èglogues», ed. Maria Mercè Miró, *Els Marges*, 25, 1982, 95-107.
- FONTANELLA, Francesc, *Tragicomèdia Pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia*, a cura de Maria Mercè Miró, Barcelona, Institut del Teatre, 1988, 51-184.
- GUARINO, Battista, *Tragicomedia Pastoral El Pastor Fido*, traducida del Italiano en verso castellano por Christóval Suárez, Nàpols, Tarquinio Longo, 1602.
- GUARINI, Baptista, *Tragicomedia Pastoral El Pastor Fido*, traducida del toscano en castellano por Christóval Suárez de Figueroa, València, Pedro Patricio Mey, 1609.
- GUARINO, Battista, *Tragicomedia Pastoral El Pastor Fido*, traducida del italiano en verso castellano por Christóval Suárez, Nàpols, Domingo d'Ermando Maccarano, 1622.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix, *Obras*, Madrid, Atlas, 1965.

Bibliografia

- CRAWFORD 1922: W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadèlfia, University of Pennsylvania.
- FÀBREGAS 1978: Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- FERRER 1994-95: Teresa Ferrer Valls, «La comèdia pastoril espanyola en la segunda mitad del siglo XVI y la anònima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, 3, 148-165.
- GRILLI 1982: Giuseppe Grilli, «Pròleg», a Francesc Fontanella & Joan Ramis i Ramis, *Teatre barroc i neoclàssic*, Barcelona, Edicions 62-La Caixa, 17-42.
- GRILLI 1997: Giuseppe Grilli, «Materials per a la descripció d'una educació sentimental: Francesc Fontanella 1639/1643», a *La cultura catalana del Renaixement a la Il·lustració*, Barcelona, PAM, 63-71.
- HUERTA 1985: Javier Huerta Calvo, «Estudio preliminar», en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 7-94.
- LÓPEZ 1974: Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ 1985: Francisco López Estrada, «La comedia pastoril en España», a *Atti dei Origini del drama pastorale in Europa*, ed. M. Chiabò i F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 235-256.
- LÓPEZ 1988: Francisco López Estrada, «La recreación española de *Il pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderon de la Barca», a *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 419-427.
- MIRÓ 1989: Maria-Mercè Miró, «Circe i Proteu en el teatre de Francesc Fontanella o la innovació barroca en l'èfimer de l'espai escènic», a *Actes AILLC 8*, 235-246.
- MIRÓ 1988: Maria-Mercè Miró, «Estudi crític», a Francesc Fontanella, *Tragicomèdia Pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia & Lo Desengany*, Barcelona, Institut del Teatre, 9-50.
- MIRÓ 1989: Maria-Mercè Miró, «L'obra dramàtica de Francesc Fontanella», a *El Barroc català*, ed. Albert Rossich i August Rafanell, Barcelona, Quaderns Crema, 559-566.
- MIRÓ 1995: Maria-Mercè Miró, «Introducció», a *La poesia de Francesc Fontanella*, Barcelona, Curial, 11-101.
- MIRÓ 2001: Maria-Mercè Miró, «Diversitat de temes i de registres en el teatre de Francesc Fontanella. Algunes reflexions», a *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, ed. Albert Rossich et alii, Kassel, Reichenberger, 357-364.
- OLEZA 1984: Joan Oleza Simó, «La tradició pastoril y la pràctica escènica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores», a *Teatro y prácticas escénicas*, ed. Joan Oleza i Manuel V. Diago, València, IAM, 243-257.
- OLEZA 1986: Joan Oleza Simó, «La tradició pastoril en la comedia de Lope de Vega», a *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. Joan Oleza i José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis, 325-343.
- OROZCO 1978: Emilio Orozco Díaz, *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PETRONIO 1990: Giuseppe Petronio, *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra.
- PIERI 1990: Marizia Pieri, «Il "Pastor Fido" e i comici dell'Arte», *Biblioteca Teatrale*, 17, 1991, 1-15.
- PLATA 2003: Fernando Plata Parga, «Introducción», a Pedro Calderón de la Barca, *El Pastor Fido*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 11-68.

- RODRIGO 1984: Ricardo Rodrigo, «La teatralidad pastoril», *Teatro y prácticas escénicas*, ed. Joan Oleza i Manuel V. Diago, València, IAM, 165-187.
- RODRÍGUEZ 1992: José Javier Rodríguez Rodríguez, «La imitación de *Il Pastor Fido* en la comedia de *Diana y Silvestro*. El valor histórico de un texto olvidado», a *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, ed. M. Chiabò i F. Doglio, Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma, 201-234.
- ROSSICH 2001: Albert Rossich, «El teatre barroc (segle XVII)», a *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, ed. Albert Rossich *et alii*, Kassel, Reichenberger, 57-79.
- ROZAS 1976: Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- SALES 1989: Núria Sales, *Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions 62.